BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ARTÍCULOS

BENITO VESSELS, Carmen. *El neomedievalismo de los EE.UU.* - IGLESIAS FEIJOO, Luis. *«Tiempos recios»: la aprobación de libros en la España del siglo de oro.* - HERNANDO MORATA, Isabel. *El Memorial de Paravicino contra Calderón y el Parecer del Cardenal de Trejo: edición y comentario.* - GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *El costumbrista montañés Domingo Cuevas (1830-1907) y su relación con Pereda: cartas, textos y un prólogo.* - DÍAZ LAGE, Santiago. *Primeras impresiones de Boris de Tannenberg sobre Marcelino Menéndez Pelayo, y viceversa.* – RUBIO, Jesús. *Leopoldo Alas,* Clarín*, en la prensa vallisoletana: Las colaboraciones en* La Opinión *(1892-1901).* – BONET, Laureano. *Azorín entre el teatro y el cine: el espejo mágico.* - GUIMERÀ GALIANA, Alba. *Antonio Vilanova y Néstor Luján. El aprendizaje de la crítica literaria.* - RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Daniel. *«Buscando desde mañana hasta el último día recordado»: Gilberto Owen y su naufragio en la poesía.* - MEDINA BALGUERÍAS, Marcela. *«La corrupción del alma»: Un estudio de la selva y sus habitantes en* El sueño del celta.

DOCUMENTOS

GARCÍA JURADO, Francisco. *Las cartas de Justa Camús Aguado a Menéndez Pelayo: el legado bibliográfico de Alfredo Adolfo Camús.*

BIBLIOGRAFÍA

BONET, Laureano. *Las múltiples miradas de José Manuel González Herrán sobre J. M. de Pereda: un libro oportuno.* – MAINER, José Carlos. *Luces en* La Media Noche *(la edición definitiva de un texto de Valle-Inclán).* – LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Tres aportaciones señeras sobre el primer traductor de García Lorca al alemán, la gran novela póstuma de Bolaño y la Guerra del Rif.* Libros reseñados

NECROLÓGICAS

Manuel Arce. - Maryellen Bieder. - Jacques de Bruyne. - Biruté Ciplijauskaité. - Nelly Clemessy. - Juan Goytisolo. - Víctor Infantes. - Julio Maruri. - José Monleón. - Eugenio de Nora. - Francisco Pérez Gutiérrez. - Julio Rodríguez-Puértolas. - James Whiston.

CRÓNICA

Año XCIII-XCIV 2017-2018

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ARTÍCULOS

BENITO VESSELS, Carmen. *El neomedievalismo de los EE.UU.* - IGLESIAS FEIJOO, Luis. *«Tiempos recios»: la aprobación de libros en la España del siglo de oro.* - HERNANDO MORATA, Isabel. *El Memorial de Paravicino contra Calderón y el Parecer del Cardenal de Trejo: edición y comentario.* - GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *El costumbrista montañés Domingo Cuevas (1830-1907) y su relación con Pereda: cartas, textos y un prólogo.* - DÍAZ LAGE, Santiago. *Primeras impresiones de Boris de Tannenberg sobre Marcelino Menéndez Pelayo, y viceversa.* – RUBIO, Jesús. *Leopoldo Alas,* Clarín*, en la prensa vallisoletana: Las colaboraciones en* La Opinión *(1892-1901).* – BONET, Laureano. *Azorín entre el teatro y el cine: el espejo mágico.* - GUIMERÀ GALIANA, Alba. *Antonio Vilanova y Néstor Luján. El aprendizaje de la crítica literaria.* - RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Daniel. *«Buscando desde mañana hasta el último día recordado»: Gilberto Owen y su naufragio en la poesía.* - MEDINA BALGUERÍAS, Marcela. *«La corrupción del alma»: Un estudio de la selva y sus habitantes en* El sueño del celta.

DOCUMENTOS

GARCÍA JURADO, Francisco. *Las cartas de Justa Camús Aguado a Menéndez Pelayo: el legado bibliográfico de Alfredo Adolfo Camús.*

BIBLIOGRAFÍA

BONET, Laureano. *Las múltiples miradas de José Manuel González Herrán sobre J. M. de Pereda: un libro oportuno.* – MAINER, José Carlos. *Luces en* La Media Noche *(la edición definitiva de un texto de Valle-Inclán).* – LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Tres aportaciones señeras sobre el primer traductor de García Lorca al alemán, la gran novela póstuma de Bolaño y la Guerra del Rif.* Libros reseñados

NECROLÓGICAS

Manuel Arce. - Maryellen Bieder. - Jacques de Bruyne. - Biruté Ciplijauskaité. - Nelly Clemessy. - Juan Goytisolo. - Víctor Infantes. - Julio Maruri. - José Monleón. - Eugenio de Nora. - Francisco Pérez Gutiérrez. - Julio Rodríguez-Puértolas. - James Whiston.

CRÓNICA

Año XCIII-XCIV 2017-2018

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista: Miguel Artigas Ferrando (1919-1929). - José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931). - Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956). - Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976). - Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994). - Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000). - Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004).

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

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

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

Correo electrónico: administración@rsmp.es
© Sociedad Menéndez Pelayo
Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al BBMP. En consecuencia, no podrán ser reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del BBMP.
Depósito Legal: 173 - 1972
ISSN 006-1646

Consejo Editorial

Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Yolanda Arencibia (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes 2). Rodolfo Cardona (Boston University). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Universitá degli Studi di Milano). Anthony H. Clarke (University of Birmingham). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Ricardo de la Fuente (Universitas Castellae). Salvador García Castañeda (Ohio State University). Victor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Mª Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá de Henares). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Raúl Gómez Samperio (Sociedad Menéndez Pelayo). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-LaMancha). Luis González del Valle (Temple University). Germán Gullón (Universiteit van Amsterdam). Richard Hitchcock (University of Exeter). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). José Manuel López de Abiada (Universität Bern). Benito Madariaga de la Campa (Sociedad Menéndez Pelayo). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Juan Oleza (Universidad de Valencia). Carmen Parrilla (Universidade da Coruña). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante). Miguel Ángel Sánchez Gómez (Universidad de Cantabria). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Lía Schwartz (The City University of New York). Gonzalo Sobejano (Columbia University New York). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Noël Valis (Yale University). Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). Anthony Zahareas (University of Minnesota).

ÍNDICE

BENITO VESSELS, Carmen. *El neomedievalismo de los EE.UU.* 11-30.
BIEHELS, Lieve. *Recordando a Jacques de Bruyne (1923-2017).* 625-629.
BONET, Laureano. *Azorín entre el teatro y el cine: el espejo mágico.* 249-300.
BONET, Laureano. *Las múltiples miradas de José Manuel González Herrán sobre J. M. de Pereda: un libro oportuno.* 419-430.
CASAIS VILA, Verónica. *Las Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo 2017: «Un teatro clásico de cine».* 753-756.
DÍAZ LAGE, Santiago. *Primeras impresiones de Boris de Tannenberg sobre Marcelino Menéndez Pelayo, y viceversa.* 177-211.
ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Evocación de la trayectoria intelectual y religiosa de un «maestro» ejemplar: Francisco Pérez Gutiérrez* 697-722.
FERNÁNDEZ, Pura. *Julio Rodríguez Puértolas. In memoriam.* 723-730.
FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alejandro. *Crónica de un seminario: «Del escenario a la pantalla: teatro y cine en España, 1990-2016».* 757-785
GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *El costumbrista montañés Domingo Cuevas (1830-1907) y su relación con Pereda: cartas, textos y un prólogo.* 131-175.
GARCÍA JURADO, Francisco. *Las cartas de Justa Camús Aguado a Menéndez Pelayo: el legado bibliográfico de Alfredo Adolfo Camús.* 383-415.
GUIMERÀ GALIANA, Alba. *Antonio Vilanova y Néstor Luján. El aprendizaje de la crítica literaria.* 301-335.
GULLÓN, Germán. *Manuel Arce Lago.* 617-619.
HERNANDO MORATA, Isabel. *El Memorial de Paravicino contra Calderón y el Parecer del Cardenal de Trejo: edición y comentario.* 93-130.
HERRERAS, Enrique. *José Monleón (1927-1989). Un viajero crítico, lúcido y heterodoxo.* 681-688.
IGLESIAS FEIJOO, Luis. *«Tiempos recios»: la aprobación de libros en la España del siglo de oro.* 31-92.
JOHNSON, Roberta. *Maryellen Bieder (1942-2018).* 621-623.
LÓPEZ, Ignacio Javier. *Biruté Ciplijauskaité.* 631-635.
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Eugenio García de Nora. In memoriam. (Zacos, León, 13 de noviembre de 1923 – Madrid, 2 de mayo de 2018).* 689-696.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Tres aportaciones señeras sobre el primer traductor de García Lorca al alemán, la gran novela póstuma de Bolaño y la Guerra del Rif*. 435-443.
MAINER, José Carlos. *Luces en* La Media Noche *(la edición definitiva de un texto de Valle-Inclán)*. 431-434.
MARTÍN ABAD, Julián. *Víctor Infantes de Miguel. (1950-2016)*. 665-671.
MEDINA BALGUERÍAS, Marcela. *«La corrupción del alma»: Un estudio de la selva y sus habitantes en* El sueño del celta. 363-380.
PATIÑO EIRÍN, Cristina. *Nelly Clemessy (1929-2017)*. 637-646.
PIN Moros, Iria. *«Cervantes: el teatro o la vida»: Crónica de las XI Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo*. 737-741.
PIN Moros, Iria. *Crónica de un seminario: «Literatura y Cine: Mario Camus»*. 743-751.
RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Daniel. *«Buscando desde mañana hasta el último día recordado»: Gilberto Owen y su naufragio en la poesía*. 337-361.
RUBIO, Jesús. *Leopoldo Alas,* Clarín*, en la prensa vallisoletana: Las colaboraciones en* La Opinión *(1892-1901)*. 213-248.
SAN JOSÉ LERA, Javier. *Julio Maruri Movellán (1920-2018). Una vida cumplida*. 673-679.
TRONCOSO, Dolores. *James Whiston. (1940-2017)*. 731-734.
VAUTHIER, Benedicte. *«Se busca heterodoxo» Juan Goytisolo (1931-2017)*. 647-663.
BIBLIOGRAFÍA. Rafael Altamira, *El realismo y la literatura contemporánea en España*. Edición de Laureano Bonet, con la colaboración de Pau Miret, por Cristina Patiño Eirín (445-450). Joaquín Álvarez Barrientos. *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833),* por Francisco García Jurado (451-453). Fray Toribio de Benavente, «Motolinía». *Historia de los indios de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado, por Rosa Pellicer (454-456). Jorge Luis Borges. *Borges esencial*, por Selena Millares (457-463). Loreto Busquets. *Ensayos de literatura comparada,* por Borja Rodríguez Gutiérrez (464-466). Marieta Cantos Casenave. *A sangre y fuego. La escritura política de María Manuela López de Ulloa*, por Ana Peñas Ruiz (467-471). Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*, edición al cuidado de Luis Gómez Canseco, por Esperanza Rivera Salmerón (472-480). Miguel de Cervantes. *Poesías*, edición de Adrián J. Sáez, por José Palomares (481-484). Mario Crespo López. *Biografía de*

Marcelino Menéndez Pelayo, por Joaquín Álvarez Barrientos (485-491) *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Edición de Santiago Díaz Lage y José Manuel González Herrán, por Enrique Miralles García (492-495). Antonio Enríquez Gómez. *Academias morales de las Musas*. Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, con la colaboración de Rafael Carrasco, Pedro Conde Parrado, Jaime Galbarro, Almudena García González, Rafael González Cañal, Teresa Julio y María Dolores Martos, por Fernando Rodríguez-Gallego (496-502). Santiago Fernández Mosquera. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, por Adrián J. Sáez (503-505). Ana María Freire López y Dolores Thion Serrano-Mollá. *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, por Salvador García Castañeda (506-508). Fonseca (editores). *Literatura mundial y traducción*, por José Manuel López de Abiada (509-512). Luis Iglesias Feijoo. *El viaje entretenido. Estudios de literatura española compilados en homenaje a su autor*. Margarita Santos Zas (coord.), por Guillermo Serés (513-520). Araceli Iravedra. *Hacia la nueva democracia. La nueva poesía (1968-2000),* por José Enrique Martínez (521-528). Marcelino Jiménez León (coordinación y edición). *El Fondo Guillermo Díaz-Plaja: perspectivas de un legado*, por Blanca Ripoll Sintes (529-532). Carlos Miguel Pueyo. *Oyendo a Bécquer. El color de la música del poeta romántico,* por Borja Rodríguez Gutiérrez (533-535). Selena Millares (ed.). *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas,* por Laura Hatry (536-540). Enrique Miralles. *La segunda serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós: de la historia a la novela,* por Salvador García Castañeda (541-543). Emilia Pardo Bazán. *Perder y salir ganando*. Edición, estudio y notas de Dolores Thion Soriano-Mollá, por Marisa Sotelo Vázquez (544-546). Emilia Pardo Bazán. *Los Pazos de Ulloa*. ed. Ermitas Penas, por Joyce Tolliver (547-549). Emilia Pardo Bazán. *Uryôa no yakata* [*Los pazos de Ulloa*]. Traducción al japonés por Eizo Ogusu, por Takako Otsuki (550-551). Emilia Pérez Romero. *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, por Christian Boyer (552-555). Francisco de Quevedo. *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, Sección segunda)*. Edición de Alfonso Rey y María Alonso Veloso, por Emmanuel Marigno (556-559). Matilde Ras. *Cuentos de la Gran Guerra*, prólogo de Ángel Viñas, edición, introducción y notas de Mª Jesús Fraga, por Ángeles Ezama Gil (560-563). Alfonso Rey. *The Last Days of Humanism. A Reappraisal of*

Quevedo's Thought, por Enrique Moreno Castillo (564-568). Christine Rivalan Guégo (dir.), Jean-François Botrel, Philippe Castellano, Roselyne Mogin-Martin, Moisés Ponce de León Iglesias. *Gran Enciclopedia Gallega (1974-1991). La forja de una identidad*, por Jean-Michel Desvois (569-572). David Roas y Ana Casas. *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea,* por Borja Rodríguez Gutiérrez (573-575). Juan Carlos Rodríguez. *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)*, por Jesús Rubio Jiménez (576-584). Juan Ruiz de Alarcón. *La crueldad por el honor. Obras dramáticas completas de Juan Ruiz de Alarcón, vol. 19*. Eds. José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández, por Gema Cienfuegos Antelo (585-587). Antonella Russo. *Catálogo y estudio de la revista «Horizonte. Arte, literatura y actualidades», Sevilla-Madrid 1938-1942*, por Aníbal Salazar Anglada (588-593). Pedro Schlueter. *Pérez Galdós y la música*, por Yolanda Arencibia (594-597). Guillermo Serés Guillén y Germán Vega García-Luengos, dirs. *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, por Enrico Di Pastena (598-605). Alfonso de Valdés. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Rosa Navarro Durán, por José Palomares (606-610). Lope de Vega. *La vega del Parnaso*. Edición crítica dirigida por Felipe Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, por Simon Kroll (581-584).

NOTA DEL DIRECTOR

Como Director del *BBMP* he de abrir esta nota con una doble petición de disculpas, acompañada de una explicación referida a las características de esta entrega.

Petición de disculpas a los suscriptores y lectores de nuestra revista; pero también a los colaboradores en este volumen, por la dilatada demora en su aparición: por primera vez, desde que en 2005 recibí de la Junta Directiva de la Sociedad Menéndez Pelayo el honroso encargo de dirigir su revista, esta ha faltado a la cita anual correspondiente a 2017. Y no porque careciese de materiales para llenar cumplida y solventemente sus páginas: al contrario, ya en la segunda mitad de aquel año teníamos reunidos la mayor parte de los artículos, documentos, reseñas, necrológicas y crónicas que en estas páginas recogemos. Pero «causas de fuerza mayor» (por emplear la denominación ya consagrada) nos han obligado a posponer hasta el final de este año la aparición de este volumen doble, tanto en su numeración (CIII-CIV) como en su fecha (2017-2018).

Estamos seguros de que nuestros suscriptores y lectores, a la vista de la calidad e interés de los materiales aquí reunidos, sabrán disculpar la espera. Y esperamos contar también con la comprensión y apoyo de quienes firman las colaboraciones de este volumen, y que algunos de ellos ya nos han transmitido: actitud especialmente generosa, y que agradecemos muy de veras, cuando se trata de trabajos que recogen investigaciones complejas y dilatadas (en algún caso, pioneras o novedosas), cuya aparición se ha demorado más de lo que sus autores hubieran deseado, o hubiese convenido a sus intereses académicos y curriculares.

Pasando rápida revista, como suelo hacer en estas notas del Director, al contenido de este volumen, su sección de Artículos ofrece diez, cuyos asuntos, intentan cubrir los diversos campos y épocas de las letras hispánicas. El primero se ocupa de una dimensión no muy tratada en el hispanismo internacional: el medievalismo (o neomedievalismo, como lo denomina su autora) en los Estados Unidos de Norteamérica. Sigue un denso estudio sobre la compleja problemática que comportaba la aprobación de

libros en la España aurisecular. Y a este, otro trabajo sobre la misma época y también sobre cuestiones de aquella sociedad literaria: en este caso la polémica que enredó a Fray Hortensio Félix Paravicino con el Cardenal de Trejo, a propósito de Calderón de la Barca. Pasando ya al siglo XIX, uno de los autores más frecuentados en esta revista, ya desde sus primeros tiempos, José María de Pereda, comparece aquí en su relación con el costumbrista montañés -y pariente suyo- Domingo Cuevas. Al mismo periodo corresponde el siguiente trabajo, que se ocupa del sabio que da nombre a nuestra revista, visto y juzgado por el hispanista francés, hoy casi olvidado, Boris de Tannemberg. Y también a esa época -finales del XIX- corresponden los textos de Leopoldo Alas publicados en la prensa vallisoletana y que aquí se rescatan por vez primera.

Las letras españolas del siglo XX estén representadas por *Azorín*, en su postura frente al entonces incipiente cinematógrafo, que se estudia aquí en relación también con su teatro. Dos intelectuales barceloneses de la inmediata postguerra, el profesor Antonio Vilanova y el escritor (no solo periodista) Néstor Luján protagonizan un estudio construido sobre las confesiones diarísticas del primero y la relación epistolar entre ambos. Finalmente, las letras españolas en América son objeto de los dos estudios que cierran esta parte del volumen: la obra lírica del mexicano Gilberto Owen, a quien se califica como «uno de los grandes poetas del siglo XX», y la reciente novela del peruano Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, como reflejo del conflicto entre la civilización y la barbarie.

La sección bibliográfica se abre con tres artículos-reseña que se ocupan, respectivamente, de una recopilación de estudios peredianos; de la edición de dos importantes textos escritos por Valle-Inclán con ocasión de su visita al frente de guerra en 1916; y de tres recientes aportaciones del hispanismo en lengua alemana (sobre Heinrich Beck, traductor de García Lorca; sobre el libro *2666*, de Roberto Bolaño; sobre los ecos literarios de la guerra del Rif).

La sección de «Libros reseñados» es más amplia, si cabe, de lo que viene siendo habitual en nuestra revista: el ya señalado retraso de su publicación, unido al hecho de que el volumen anterior -monográfico cervantino- no publicase sección

bibliográfica, explica las treinta y seis reseñas aquí reunidas, sobre diversos autores, temas y obras: *Lazarillo,* Fray Toribio de Benavente, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Enríquez Gómez, Pedro Calderón de la Barca, la historia cultural de Madrid en el XVIII y primer tercio del XIX, María Manuela López de Ulloa, Gustavo Adolfo Bécquer, José María de Pereda, Rafael Altamira, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo, Blanca de los Ríos, Matilde Ras, Federico García Lorca, las vanguardias hispánicas, Jorge Luis Borges, la revista *Horizonte*, Guillermo Díaz-Plaja, Juan Carlos Rodríguez, Luis Iglesias Feijoo, la *Gran Enciclopedia Gallega*, la narrativa fantástica española contemporánea, la poesía española reciente, la literatura comparada, la «literatura mundial» y la traducción...

También el siempre doloroso capítulo de «Necrológicas» es en esta ocasión más nutrido que de costumbre, por las razones ya señaladas (demora en la aparición de este volumen, ausencia de tal sección en el precedente). En consecuencia, nos hacemos eco de la desaparición, entre 2014 y 2018, de varios escritores, hispanistas y críticos: Manuel Arce, Maryellen Bieder, Jacques de Bruyne, Biruté Ciplijauskaité, Juan Goytisolo, Julio Maruri, José Monleón, Eugenio de Nora, Julio Rodríguez-Puértolas, James Whiston; y tres miembros del Consejo Editorial del *BBMP*: Nelly Clemessy, Víctor Infantes de Miguel, Francisco Pérez Gutiérrez.

Cierra el volumen la sección de «Crónica», que da cuenta de algunos Seminarios y Jornadas, organizados por la SMP o por alguno de sus miembros: los Seminarios de la Cátedra Menéndez Pelayo, de la UIMP, en 2016 (*Cine y literatura. Mario Camus*) y en 2017 (*Del escenario a la pantalla*); las XI y XII Jornadas de *Olmedo Clásico*, en 2016 y 2017.

Solo me queda reiterar la petición de disculpas, declarando nuestra intención de recuperar en los volúmenes que sigan su normal ritmo de aparición y anunciando para el próximo un monográfico extraordinario, para conmemorar los cien años de la fundación de nuestra revista, cuyo primer número apareció en 1919.

J. M. G. H.

ARTÍCULOS

Carmen Benito Vessels
El neomedievalismo de los EE.UU.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018, 11-30

EL NEOMEDIEVALISMO DE LOS EE.UU.

En 1970, Antonio Tovar publicó *Lo medieval en la conquista y otros ensayos* y, con su reconocida autoridad, nos dejó unas páginas brillantes sobre este tema refiriéndose exclusivamente a América Latina. Con ánimo de seguir sus pasos, me referiré a algunos aspectos de lo que podríamos llamar el neomedievalismo norteamericano que, desde la época colonial, vinculan a los EE.UU. con la historia medieval española. Entre otros documentos, la historia común de España y la costa este de los EE.UU.[1] está registrada, desde principios del s. XVI, en mapas como los de Juan de la Cosa (1500), Juan Vespucio (1526) y Diego Ribero (1527 y 1529); en las obras de Pedro Mártir de Anglería (*Décadas*), Gonzalo Fernández de Oviedo (*Historia general y natural de las Indias*); Fray Jerónimo de Oré (*Los mártires de la Florida*), Alonso Gregorio de Escobedo (*La Florida*), Garcilaso de la Vega El Inca (*La Florida*), Pedro Menéndez de Avilés (*Memorial*); en los documentos oficiales de Lucas Vázquez de Ayllón, Tristán de Luna y Juan Pardo; en la extensa colección de *Colección de documentos inéditos de América y Oceanía*; y en otras colecciones de cartas jesuíticas igualmente extensas entre las que destacan las cartas del Padre Rogel. Estos últimos son solo algunos de los textos que se escribieron en español, bien desde Norteamérica o bien partiendo de la experiencia española en la costa atlántica en Norteamérica y el Caribe; es decir, la historia literaria norteamericana de herencia europea, la narración real y ficticia de Norteamérica y sus primeras colonias comienza en español.

Amén de juristas, cartógrafos, cronistas, estrategas, generales y gobernantes, hubo otros profesionales y soñadores que vinieron desde España hasta Norteamérica y trajeron consigo un legado cultural que

[1] Utilizo el acrónimo «EE.UU.» para referirme a los territorios norteamericanos que dieron origen a los actuales EE.UU.

determinó medievalmente su forma de ordenar la vida. La *Gestalt* de los castellanos del s. XVI trajo su herencia multicultural de la Edad Media; y con ella contribuyó a urdir el bastidor novomundista del retablo de las maravillas de la Norteamérica española que Eugene Bolton denominó «The Spanish Borderlands».

Desde 1513, con la llegada de Juan Ponce de León a Florida, hasta 1803 con la compra de Luisiana pasaron casi tres centurias; en la primera de ellas se gestó lo que yo llamo el neomedievalismo de los EE.UU., ya que las instituciones jurídicas, el sistema de explotación agraria y pecuaria, la cartografía, la escolarización, el diseño catastral, la definición de la unidad familiar («casa poblada»), la expansión del cristianismo, la escolarización, la hacienda, la manumisión, los ritos de toma de posesión y concesión de títulos y tierras, la literatura y los principios épicos y caballerescos que los colonos españoles trajeron a Norteamérica tenían sus raíces en Edad Media castellana. Los vínculos de EE.UU. con España fueron extraordinariamente fuertes hasta el fin de la Guerra de la Independencia, cuando los independentistas contaron con la vital contribución monetaria y apoyo estratégico-militar de España, que estaba dispuesta a todo a fin de conseguir el Peñón de Gibraltar e impedir el paso de los británicos por el estrecho libre de aranceles. En *Spain and the Independence of the United States. An Intrinsic Gift,* Thomas E. Chávez ha documentado incontrovertiblemente que la colaboración de España fue fundamental para la lograr la independencia de las colonias británicas en Norteamérica, pero los libros de historia no mencionan –ni en inglés ni en español- que George Washington, en la decisiva batalla de Yorktown, recibió miles y miles de pesos que Juan de Miralles recaudó para él en las colonias españolas de Nueva España, Santo Domingo y La Habana; y que sin la ayuda militar de Bernardo de Gálvez, sin las vituallas enviadas por Diego de Gardoqui y sin la estrategia política y militar de Francisco de Saavedra, o la del Conde de Aranda, la victoria de los independentistas habrá estado comprometida. Para indicar la procedencia de las cuantiosas sacas del dinero español, estas iban marcadas con la «S» (Spain), y sobre ella se pusieron dos rayas verticales representando las míticas columnas de Hércules que figuran en la bandera de España. Este fue el símbolo del «Spanish dollar» y es hoy el símbolo del dólar americano. La reciente concesión póstuma de la ciudadanía estadounidense a Bernardo de Gálvez, quien derrotó a los ingleses en otra de las batallas decisivas para la independencia, la batalla de Pensacola, reconoce en parte el importante papel de España en dicha

empresa. Todos estos datos están vinculados al medioevo español, van sin solución de continuidad desde Juan Ponce de León, Pánfilo de Narváez, Hernando de Soto, Fray Junípero Serra, Juan Pardo, Lucas Vázquez de Ayllón, Pedro Menéndez de Avilés, hasta los cartógrafos españoles, los jesuitas, dominicos y franciscanos del Sur, Este, Sureste y Suroeste norteamericano del siglo XVI.

La presencia española en Norteamérica tuvo notable impacto en la compra de Luisiana, firmada por Thomas Jefferson en 1803; este fue el gran paso para finalizar la expansión postcolonial de los EE.UU. ya que, para efectuar el traspaso de poderes, la legislación territorial de Luisiana de 1806 aprobó un código civil y otro de legislación comercial y, a pesar de que la transacción se hizo entre Francia y las colonias independentistas, el código civil de 1825 está basado en la *Quinta* de las *Siete Partidas* de Alfonso X (s. XIII); otros códigos jurídicos escritos en castellano que también desempeñaron un papel fundamental en la legislación de Luisiana fueron las *Recopilaciones de Castilla*, los *Autos Acordados,* las *Leyes de Toro*, la *Recopilación de Indias*, la *Ordenanza Comercial de Bilbao* y los decretos reales que España había instituido en Luisiana (Fernández Shaw y Piña Rosales 44). En esta misma época, Edward Livingston propuso el español como lengua oficial de Luisiana y, aunque su propuesta fracasó, tenía un fundamento histórico: el castellano fue la primera lengua europea que se habló no solo en Luisiana sino en el Sur, Suroeste y las colonias originales de los actuales EE.UU., incluida Virginia. Con esta propuesta, Livingston estaba siguiendo el camino de Alfonso X, quien decretó que el castellano fuera la lengua de los documentos de su cancillería por ser esta la lengua común del reino y la más eficaz. Algo similar debió ocurrir entre los colonos de Luisiana; pues de otro modo, si no se entendía el español, no tendrían sentido ni la propuesta de Livingston ni la incorporación de los textos jurídicos castellanos antes citados.

En la Edad Media castellana, al igual que en el cervantino «retablo de las maravillas» y en la Temprana Modernidad de la Norteamérica española, el cristianismo y el judaísmo marcaron el comienzo de su historia occidental. En el entremés cervantino, el subtexto ideológico de la probanza de cristianos viejos da lugar al cómico intento de ratificación de ascendencia cristiana. En la historia colonial de Norteamérica, en 1565, Pedro Menéndez de Avilés hizo su propia cruzada contra los hugonotes franceses del Fuerte Carolina; los hugonotes supervivientes respondieron con idéntica virulencia contra las

huestes cristianas del adelantado de La Florida y Avilés acabó pasando a cuchillo a todos «los herejes» en la que pasó a ser llamada la Bahía de Matanzas. Entre españoles y franceses recrearon otra Guerra de la Reconquista en la que los cristianos combaten contra los hugonotes y no contra el islam y en la que el tercer grupo en discordia, que no entró en la lid ni en España ni en Norteamérica, fue la comunidad sefardita.

Los sefarditas expulsados de España, fueron los primeros judíos establecidos en lo que hoy es New York City; sobra decir que entre ellos hablaban, y algunos de sus descendientes todavía hablan, variantes del judeoespañol.[2] La que hoy es la ciudad de los rascacielos recibió alrededor de mil judíos ladinos –que viajaron a América a través de Holanda-, y el crecimiento de su comunidad les permitió fundar en 1654 la primera sinagoga de Norteamérica, la de Nueva Ámsterdam (es decir, New York City). Más tarde, en 1658, después de haber establecido la congregación «Shearith Israel» de Nueva York, quince familias judías sefardíes del Caribe llegaron a Newport, Rhode Island, donde crearon la congregación «Jeshuat Israel», y unos cien años después, allí mismo, se construyó la famosa sinagoga de Touro (1763). Mikve Israel en Filadelfia (Pensilvania) remonta a 1740 sus orígenes y la creación del cementerio comunitario judío; otras comunidades sefardíes de la Primera Costa que florecieron durante el siglo XVIII hicieron posible la fundación de las primeras sinagogas en Richmond (Virginia), Savannah (Georgia) y Charleston (Carolina del Sur).[3] La pujanza de la comunidad judeoespañola en la Primera Costa sigue viva hasta el día de hoy: en Rockville (Maryland), a unos 12 kms. de Washington DC, se encuentra «The Sephardic Synagogue of the Nation's Capital» que tiene por nombre «Magen David Sephardic Congregation» y fue fundada en 1966.

[2] «La comunidad sefardí de Nueva Ámsterdam (actual Nueva York), establecida a mediados del siglo XVIII, albergó el primer núcleo hispanófono de la Norteamérica anglosajona. Su dialecto castellano, de igual forma que otros similares hablados por sefardíes en los restantes establecimientos ingleses de la América septentrional, subsistió hasta bien entrado el siglo XIX, en que desaparece, pero no sin dejar huellas perdurables. Mejor suerte corrió en esas comunidades judías el español actual (y alternativamente el portugués), aunque circunscrito a un plano cultural, e incluso litúrgico. Y de este modo, compartió con el hebreo tal rango por hallarse escritas en ambas lenguas algunos de los libros más emblemáticos de uso en sinagogas y escuelas, y vincularse a aquellas las manifestaciones más relevantes de la cultura sefardí», Vilar, Mar. 2009. «The Sephardic Kehila of New York: The first Spanish-speaking community of the United States». *MEAH*, sección Hebreo. 58. 237-251.

[3] http://sefarditas.blogspot.com/2013/08/inmigracion-sefardi-en-los-estados.html

Y es que los sefarditas del siglo XVI se sumaron a los cientos de españoles, fueran estos dominicos, franciscanos, jesuitas, comerciantes, soldados, aventureros, exploradores, proscritos, gente de a pie o indios hispanizados que se asentaron en la costa atlántica estadounidense e hispanizada; y todos ellos, con escasas excepciones, constituyen hasta hoy una inmigración invisible en los EE.UU. estrechamente vinculada con la Edad Media castellana.[4]

Universalmente se acepta que la literatura artúrica es la mayor gloria beletrística de la Edad Media europea; y su complejo mundo, que en las instituciones culturales de los EE.UU. tiende a identificarse únicamente con Inglaterra, trasciende los límites de esta isla. El arturismo pasó, con los colonos españoles, a las colonias norteamericanas y al Caribe, es una referencia fundamental en la formación del neomedievalismo norte y suramericano, y nació con los libros de caballería; lo que se ha denominado su realismo totalizador –volveré sobre esto más adelante-resultó en una mímesis inversa a la aristotélica, pues el arte no copio a la realidad, sino que, como veremos, se produjeron excelentes ejemplos del paso del arte a la realidad.

A través de los textos citados al comienzo de este artículo, podemos verificar que en la Norteamérica del s. XVI, particularmente en la Florida colonial, se institucionalizaron los valores caballerescos, la idea del señorío, el linaje y la definición del caballero partiendo de la literatura medieval castellana.[5] Está bien documentado que la literatura y la vida caballeresca llegaron al Nuevo Mundo de la mano de los *Amadises*; los autores, impresores, libreros y lectores españoles del siglo XVI. Los lectores coloniales trasladaron a lugares reales, que en los mapas de la época se llamaban «Terra Incognita» y «Tierra Firme», los mundos imaginarios de las novelas.

La Casa de Contratación, fundada en 1503, además de custodiar las novedades cartográficas que después de cada viaje transoceánico se incorporaban por decreto en los mapas de Indias, controló la distribución de los libros de caballerías en el Nuevo Mundo –estos debieron ser el equivalente a la gran telenovela de la época y, al igual que don Alonso Quijano, algunos vivieron las aventuras caballerescas como

[4] Véase, Fernández, James D. y Luis Argeo. 2014. *Invisible Immigrants. Spaniards in the US (1868-1945)*. New York. White Stone Ridge.

[5] Aunque es muy disputada, la extensión de la Florida colonial era muchísimo más extensa que la actual Florida; algunos autores decían que se extendía hasta Terra Nova.

un «reality show». Dado el considerable número de obras sobre este tema que salió desde Sevilla con destino al Nuevo Mundo, Irving Leonard dedujo que el porcentaje de emigrantes que podía leer era superior al de la población -más pasiva y menos emprendedora que permaneció en la península ibérica (Irving 124).[6] Según Leonard, los libros fueron testigos y agentes que contribuyeron a difundir la civilización occidental y la cultura española «hasta los confines de la Tierra - (Leonard 128) -. Los registros de la Casa documentan cuáles fueron los libros más populares en las travesías atlánticas y confirman que el público lector prefería la novela caballeresca sobre cualquier otro género literario (Leonard 98).

Las prohibiciones editoriales de la Inquisición fueron inefectivas en el Viejo y en el Nuevo Mundo y estimularon tanto la lectura de libros censurados como el masivo tráfico ilegal de libros prohibidos. Irving Leonard registró, al menos, 135 títulos de libros que llegaron desde Sevilla hasta Cuba, Santo Domingo, México y, a través de estos lugares, probablemente a la Florida colonial. Dichos libros, además de aventuras, trataban de medicina, ciencia, filosofía, derecho, etc. (Leonard 220 y s.) y superaban con mucho a los libros en francés o inglés que llegaron a América (Leonard 319). Santo Domingo era puerto de destino casi obligado para los barcos españoles y allí llegaron, entre otras 3.386 copias de los siguientes libros: 446 *Amadís de Gaula*; 1017 *Espejo de caballerías*; 156 *Palmerines*; 171 *Oncenos de Amadis* [*Crónica de Florisel de Niquea*]; 10 *Séptimos de Amadís* [*Lisuarte de Grecia*]; 325 *Celestina* [*Tragicomedia de Calisto y Melibea*]; 550 *Oliveros de Castilla*; 823 *La doncella Teodor;* 377 *Cid Ruy Díaz;* 281 *Conde Fernán González;* 194 *Flores y Blancaflor*.

Lucas Vázquez de Ayllón, rico licenciado toledano y oidor de la corte en Santo Domingo, estaba en Santo Domingo en la segunda década de 1500, que es cuando más libros llegaron a esta isla, y tenía algunos negocios tradicionales entre los colonos españoles como la explotación de caña de azúcar y explotaciones mineras, pero también estuvo involucrado en el comercio de esclavos; uno de los cuales fue Francisco Chicorano, locuaz, inteligente y primer indio bilingüe de quien tenemos noticia que fue así llamado por ser original de Chicora. Gonzalo Fernández de Oviedo, quien –después de Pedro Mártir-recogió los informes de Francisco Chicorano sobre la costa atlántica norteamericana,

[6] Leonard, Irving A. 1964. Books of the Brave. *Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World.* New York. Gordian Press Inc.

había criticado al licenciado por sus escasas o nulas dotes militares y a este famoso cronista le pareció especialmente impropia la afición del oidor de santo Domingo a los libros de caballería.

Es cierto que Ayllón no supo comandar a sus colonos, pero también es cierto que sí hizo realidad una aventura amadisiaca-quijotesca que inició embelesado por los relatos de Chicorano. Los cuentos de Chicorano eran muy similares, pues son un tópico universal, a las ficciones sobre paraísos terrenales, que circulaban en la Edad Media castellana, en los cuales encontraron su gloria caballeros como Amadís o Esplandián. Las lecturas de Ayllón, su ánimo de lucro, y los relatos de Chicorano - quien fue educado en España, y describió su tierra natal como si fuera un paraíso al que él mismo llevaría a Ayllón, como si fuera un descendiente de Esplandián - para extender la Cristiandad en Norteamérica, lo mismo que el hijo de Amadís hizo en Constantinopla.

Quizá guiado por la aventura y ya antes de conocer a Chicorano, Ayllón había sufragado dos viajes de exploración en la costa atlántica norteamericana, uno en 1521 y otro en 1525; pero fue en 1526 cuando su sueño adquirió dimensiones gigantescas pues él mismo financió el viaje y planeó el asentamiento de seiscientos colonos españoles en Chicora, la región hoy ocupada por Georgia y las Carolinas. Los seiscientos colonos y sus vituallas iban en seis grandes barcos también sufragados por Ayllón. Con este contingente humano, animales, enseres, alimentos, barcos y la extraña capitulación que le concedió Carlos I, Ayllón se dirigió para establecer la primera colonia europea en Norteamérica: San Miguel de Gualdape (actual Georgetown, Georgia). Desafortunadamente para Ayllón su nave capitana fue destrozada por un temporal y la mayoría de sus colonos falleció antes de llegar a San Miguel de Gualdape. Aunque esta colonia duró muy poco tiempo, las Tierras de Ayllón, de las cuales tomó posesión, figuran en gran cantidad de mapas de los siglos XVI al XIX y, sobra decir, que esta colonia precede a Roanoke (1585) y a Jamestown (1607) por casi un siglo.

Cervantes, entre bromas y veras, constató el impacto de la literatura en la vida, y las rutas caballerescas de antaño, no son muy distintas a las rutas turístico literarias que hoy seguimos (el camino de Santiago, el camino de la lengua española, el camino del Cid, etc.). En su época, uno de los elementos más originales y cautivadores de la novela

de caballería fue lo que Avalle-Arce llamó su «realismo totalizador»;[7] es decir la conjugación armónica de lo «real objetivo» y lo «real imaginario». En las novelas de caballerías coexisten con plena naturalidad caballeros, reyes, criados, monstruos y fantasmas; todos ellos comparten un mismo tiempo y una misma geografía, de modo que, según el mencionado erudito, estas obras llegan a crear una supra realidad. *Amadís de Gaula* (1508), que para don Alonso Quijano fue la mejor novela de caballerías de todos los tiempos, es clave dentro del ciclo artúrico anglo bretón, y esta obra debió ser la piedra angular en las narrativas sobre Norteamérica.

En el s. XVI, quienes escriben en español sobre La Florida española y la costa este norteamericana, conocen a Amadís; el cual, defiende Avalle-Arce, es un héroe genuinamente original dentro de la cadena de personajes artúricos cuyos antecedentes se trazan entre 1159 y 1190. A decir de Avalle-Arce, la versión francesa de 1230 llamada el *Tristán en Prosa* fue la más popular, pero Amadís es la más original de las leyendas artúricas y de ella conocemos dos versiones el «Amadís primitivo» (c. 1150) y el *Amadís* de Montalvo (1508). Aquella, el primitivo, se conoce muy bien ya en Salamanca hacia 1150 y las leyendas artúricas están ampliamente difundidas en España durante el s. XIII. *Amadís* tuvo un éxito extraordinario en su tiempo; se conocen 267 ediciones de esta obra entre 1501 y 1600, y 157 de ellas fueron publicadas entre 1501 y 1550; 86 entre 1551 y 1600; 24 entre 1601 y 1650; 46 *romans* originales fueron impresos entre 1510 and 1602 y 36 entre 1550-1551 (Avalle 42). El triunfo de *Amadís* fue tal que conocemos hasta doce continuaciones del *Amadís Primitivo* entre 1510 y 1546; periodo que coincide con los años centrales de las leyendas de Chicora en la costa este de los EE.UU. y los viajes de Ayllón a dicha tierra, entre 1521-1526, que fueron recogidos por Pedro Mártir y muy difundidos a través de sus *Décadas*; el propio Fernández de Oviedo toma de Pedro Mártir sus datos sobre Ayllón.

Ángel Gómez Moreno atribuye el silenciaiento de los *Amadises* en la historia de la literatura norteamericana a la dañina propaganda de obras como la de Charles Warner (ed. *Library of the World's Best Literature: Ancient and Modern*. NY 1896), libro en el que no hay ni una sola

[7] Avalle-Arce, Juan Bautista. 1990. *Amadís de Gaula, el primitivo y el de Montalvo*. México. FCE.

referencia a ellos. Puede decirse que, para la mayoría de los académicos, estudiantes y el público lector norteamericano, los caballeros y la caballeresca –exceptuando a don Quijote- fueron exitosamente distanciados de España. Según Gómez Moreno, la construcción oficial del pasado artúrico medieval estadounidense que ofrecen las historias de la literatura despega con *The Tempest* de Shakespeare, y *The Lady of Shalott* (1832) de Alfred Tennyson, gracias a quien la América anglosajona se interesó ávidamente en la cultura de la Europa del siglo XVI, pero limitándose a Francia e Inglaterra.[8] Este prestigioso investigador afirma que la pasión norteamericana por lo medieval comienza con el triunfo de Edwin Austin Abbey, quien, en 1890, pintó los famosos paneles de la biblioteca pública de Boston inspirados en la leyenda del rey Arturo; leyenda que fue también utilizada por Henry James (1843-1916), quien, a su vez, se había inspirado en los trabajos de Thomas Malory (1405-1471).

Lo interesante es que, como dijimos, las novelas de caballerías relacionadas con el ciclo artúrico se conocieron inicialmente en suelo americano a través de la refundición de *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, regidor los Reyes Católicos en Medina del Campo, y así lo demuestran los datos recogidos por Irving Leonard. Sin embargo, jamás se relaciona a Montalvo con Tennyson (1832) y Abbey (1890) a pesar de que la novela de Montalvo, para 1526, época de Lucas Vázquez de Ayllón en la Primera Costa, tenía ya fama universal; y, como también dijimos, llegaron numerosas copias de este libro a Santo Domingo. Solo así se explica que los conocedores de la historia de *Amadís* y la caballeresca española (de oídas o por sus lecturas) bautizaran como California, Gualdape y Mabilia a los tres lugares que desde el s. XVI ostentan tales topónimos en los EE.UU. Es evidente que, para los colonos españoles estos nombres designaban tierras de aventuras, y con ellos la historia de afición de la caballería encontró su lugar en la historia verdadera del Nuevo Mundo. Así pues, creo que, con un mínimo margen de error, podemos afirmar que *Amadís* es un eslabón más que enlaza la cultura norteamericana neomedieval con España.

En el capítulo CLVII de *Amadís de Gaula* es donde se habla por primera vez del «reino de California» -la «isla de California», para ser

[8] Gómez Moreno, Ángel. 2010. «Cultura occidental y material artúrica». *eHumanista* 16. xcv-cx.

exactos- que estaba poblada por las míticas amazonas del Estado que hoy conocemos con tal nombre. En la literatura, este era un territorio imaginario gobernado por la ficticia reina Calafia, cuyo poderío era parejo al de otras mujeres de la realidad de La Florida colonial, donde los españoles, por ejemplo, quedaron asombrados con la muy real india Cofitachique -quien le dio la famosa y extravagante sarta de perlas, que eran tan gordas como garbanzos, a Hernando de Soto-, y con la Cacica Doña María, que era la persona con más autoridad en La Florida durante la época de Menéndez de Avilés. Cofitachique y doña María no solo salvaron a un explorador europeo, como hiciera Pocahontas con John Smith, sino que también gobernaban territorios reales, doña María dejó incluso una carta que aun conservamos y tenemos su retrato. Y aunque la imaginaria reina Calafia fuera quien gobernaba una imaginaria California, Hernán Cortes, después de abandonar México y emprender su viaje hacia el Pacífico –en un giro en el que la realidad imita al arte- pensó haber llegado a dicho paradisiaco territorio.

California y las amazonas cautivaron la imaginación del público explorador y lector novomundista. Por un hado del destino, California acabó ubicándose en Norteamérica y las amazonas en Suramérica, esto a raíz del viaje de 1541 y 1542 de Francisco de Orellana, quien, junto con sus soldados, navegó por el río Perulasta hasta el Atlántico; en el curso del viaje, los españoles fueron atacados por huestes de mujeres que ellos pensaron fueran las amazonas y rebautizaran a este río como el Amazonas (Avalle-Arce, 54).

Otro estudio fundamental para constatar el impacto de Amadís en el Nuevo Mundo es el de Ida Rodríguez Pampolini,[9] quien nos recuerda que a los seguidores de facto de Montalvo debemos sumar también a quienes critican los libros de caballerías por inducir a conductas deshonestas (es decir, a quienes eran lectores disidentes, pero, lectores al fin). La Iglesia fue secundada en su desaprobación de estos libros por una Real Orden, expedida pocos años después del tercer viaje (1526) de Lucas Vázquez de Ayllón a la costa atlántica norteamericana, y dirigida a la Casa de Contratación, desde donde se distribuían los libros que iban al Nuevo Mundo.

[9] Rodríguez Pampolini, Ida. 1977. *Amadises en América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca.* Caracas. Consejo Nacional de la Cultura, Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos».

Ni Oviedo ni otros detractores aminoraron el éxito de la ya muy aclamada y arraigada obra de Montalvo en la costa atlántica norteamericana o el Caribe. Incluso, el propio Gonzalo Fernández de Oviedo, historiador y cronista que conocía de primera mano la geografía del Nuevo Mundo, sucumbió al embrujo artúrico y escribió una novela de caballerías dedicada al católico rey Fernando de Aragón, esta tiene por título *Libro del muy esforçado e inuencible Cauallero de la Fortuna propiamente llamado don Claribalte que según su verdadera interpretacion quiere dezir don Felix o bienauenturado* (Valencia, Juan Viñao, 1519). En Francia, donde además de que se tradujo y publicó elegantemente en folio, se propuso la modalidad de lengua 'amadisiaca' para la nobleza francesa y para el estudio del español. De modo que los destinos literarios de España, Francia e Inglaterra van de la mano de la ficción artúrica en Europa y en el Nuevo Mundo, y, en este último, *Amadís* desbroza el campo. Los valores cristianos de Amadís y Esplandián son los mismos que subyacen en la narrativa quinientista sobre la conquista del reino de Granada, y aquellos fueron defendidos por los cronistas de Indias, quienes presentaron la empresa de América (Norte y Sur) como un designio divino en el que España era el país elegido para la conquista. Ejemplos excelentes de este triunfalismo, dice Gómez Moreno, se encuentran en Jerónimo de Mendieta (1525-1604) en su *Historia eclesiástica indiana*, Bernal Díaz del Castillo (c. 1492-1584) en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568); Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) en su *Historia general y natural de las India*s (pub. 1851-1855), y Cristóbal Colón (1451-1506) en *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, y también, diría yo, en *La Florida* de Escobedo y en la del Inca Garcilaso, en las cartas de los jesuitas de Ajacán (Virginia) y en los reportes de Menéndez de Avilés.

A fines del siglo XIX norteamericano, la novela de Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), es la mejor prueba de la herencia de *Don Quijote de la M*ancha, ergo *Amadís*, en el Nuevo Mundo; país donde también encontramos la contrapartida literaria del heroísmo artúrico español, que llega a través de *Lázaro de Tormes* (1550). Lazarillo, el pícaro protagonista de la novela epónima, enarbola insultantemente su provincianismo, baja ralea y mísera humanidad desde el título de la obra: *Lázaro de Tormes*, que contrasta radicalmente con el idealismo fabuloso y la regia alcurnia de *Amadís de Gaula* y de *Don Quijote de la Mancha*; pero Lazarillo, también vendrá a América del Norte. *Lázaro de Tormes* comienza como un relato vivencial que conecta literariamente con las

relaciones escritas en primera persona desde el Nuevo Mundo que le son coetáneas; Lazarillo dejó su clara impronta en *Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, y en otros muchos novelistas de las Américas que, en inglés, español y portugués, adoptaron el modelo picaresco español.[10] *Huckeberry Finn* ha sido equiparado al Adán americano, en cuyo personaje se unen trazos de Lázaro y de don Quijote. Según afirma Pardo García, Huck tiene dos dimensiones bien distintas: la edénica y la adánica; la edénica se relaciona con la visión utópica de América como un nuevo Edén; la segunda tiene que ver con el escenario natural en el que se refugia Finn y que está escapando de una sociedad estagnante.[11]

Un tercer género literario medieval que atrajo el interés de los viajeros al Nuevo Mundo fue la novela sentimental castellana. Según creo, en *Los mártires de la Florida* de Oré, en *La Florida* del Inca Garcilaso y en la obra homónima de Alonso Greogorio de Escobedo, encontramos numerosas leyendas en las que las mujeres indígenas desempeñan funciones idénticas a las de las doncellas de la novela sentimental.[12]

En el contexto literario de alcurnia española, la exclusión de Amadís no es única ni es la primera, como sabemos la selección de pedigrí y el ostracismo de antecedentes literarios en la literatura europea comienza con la historia de las jarchas y las moaxajas; poemas que se vinculan por igual con la literatura medieval francesa, italiana y española, pero solo se les se reconoce como antecedente de la última blandiendo estereotipos como los cientos de arabismos que existen en español y el largo periodo de tiempo en el que el Islam dominó el sur de España. Sin embargo, se acepta universalmente que las sagas nórdicas se vinculan con la literatura alemana, y que la literatura gaélica está hermanada con la inglesa; y la literatura occitana con la catalana. Es decir, la existencia de tópicos compartidos por comunidades que hoy hablan lenguas distintas

---

[10] Véase Benito-Vessels, Carmen y Michael Zappala, eds. 1994. *The Picaresque: A Symposium On The Rogue's Tale*. Newark. University of Delaware Press.

[11] Pardo García, Pedro Javier. 2001. «Huckeberry Finn as a crossroads of myths: the Adamic, the quixotic, the Picaresque, and the problem of the ending». *Links and Letters* . 8. 61-70.

[12] Sobre el Padre Oré y *La Florida del Inca* Garcilaso veánse los cap. XXVIII y XXIX de *La Florida del Inca Garcilaso,* Speratti Piñero, Emma Susana. 1956. *La Florida del Inca: Historia del Adelantado Hernando de Soto, gobernador y capitán general del reino de La Florida, y de otros heroicos caballeros españoles e indios, escrita por el Inca Garcilaso de la Vega*. México. FCE. 257-269, allí se menciona que las indias sustituyen y ayudan a sus maridos en la defensa el territorio en la batalla de Mauvilla; se da constancia de sus declaraciones y de la importancia de su plan de acción. Las mujeres son quienes salvan la ciudad.

(la Castilla de Montalvo y la Norteamérica de Tennyson y Abbey) es un fenómeno demostrable y así consta, sobradamente, en la obra de Stith Thompson.[13] Otra posible justificación para el escaso o nulo reconocimiento de estos hechos antes citado es la que da Ángel Gómez Moreno, quien considera que la exclusión de la herencia del medioevo español en las historias de la literatura anglosajona se debe a una exitosa construcción anglo francesa decimonónica: los galos eligieron el triunvirato de gloria del nacionalismo francés basándose en la *Chanson de Roldan*, la poesía provenzal y la leyenda artúrica, especialmente *Tristán e Iseo*; e Inglaterra hizo de la caballería una «marca» con sello propio amparándose en los nombres de los personajes y la geografía de las novelas del ciclo de la tabla Redonda y del rey Arturo. España, mientras tanto, y como consecuencia de las magníficas contribuciones de don Ramón Menéndez Pidal, se aferró a la épica para destacar a sus héroes nacionales; tomó al *Cantar de mio Cid* como prototipo de literatura épica de conquista; ignoró el arturismo hispano; desdeñó *Celestina*; proscribió la novela sentimental; prohibió el *Lazarillo*; y, con Ortega y Gasset y la generación del 98, cinceló a don Quijote como caballero cristiano en detrimento de su veta artúrica.

Lord Tennyson, como escribe Gómez Moreno, fue quizá el mejor embajador del proyecto de apropiación del medioevo literario para Inglaterra tanto en los EE.UU. como en otros países; baste como muestra La recepción de Alfred Lord Tennyson en España: *Traductores y traducciones artúricas*, de Juan Miguel Zarandona (2007). Y mientras que los EEUU estaban siendo cautivados por rey Arturo, Alemania, al igual que hizo con los mapas, no se quedó a la zaga en la exaltación de la literatura de raigambre artúrica dándole tintes nacionales, gracias sobre todo a la labor de Richard Wagner y a su revitalización de la versión de Tristán e Iseo de Gottfried von Strasbburg. España, continúa Gómez Moreno, tardó en darse cuenta de la importancia de la saga de sus *Amadises* y perdió su oportunidad para sacar a la luz el legado hispano medieval en la literatura anglosajona; esta situación se enmendó parcialmente gracias al impacto del *Quijote* en los EEUU.

[13] Para el impacto de la literatura española en Inglaterra, véanse Hume, Martin. 1905. *Spanish Influence on English Literature*. London, y recuérdese que, como afirma Avalle, la época de Montalvo estaba cargada de «un arturismo ambiental», Avalle-Arce, *Amadís primitivo y el de Montalvo*, 1990: 195.

En el s. XVI, la transformación de lo maravilloso en verosímil era casi una necesidad para hacer creíbles las historias del Nuevo Mundo y por eso se creó un cronotopo de certeza histórica al que Guerra Félix se refiere como «imperativo historicista de la ficción caballeresca»,[14] es decir, este es el tópico que con tanto éxito usaron Geoffrey de Monmouth y Rodríguez de Montalvo y Gonzalo Fernández de Oviedo -en *Claribalte*- (Guerra Felix 101). Este fue también usado por Escobedo y el Inca Garcilaso en sus respectivas historias de Florida, al igual que por el padre Rogel en sus cartas, Chicorano en sus cuentos a Pedro Mártir y el indio don Luis de Velasco en los suyos a Menéndez de Avilés.

El caballero medieval se enfrenta a lo desconocido a través de las cruzadas y las peregrinaciones a tierras exóticas. Los relatos de sus experiencias contribuyen a crear una utopía que es europea y cristiana. La novela caballeresca es, en palabras de Pampolini «la expresión de la utopía española» (71). En este contexto, los relatos sobre la costa atlántica norteamericana de Pedro Mártir, fray Jerónimo de Oré y Alonso Gregorio de Escobedo son una brisa de aire fresco que se desprende del medioevo castellano, apuntan hacia la modernidad y corresponden a la común Temprana Modernidad de España y los EEUU. En estas obras se recogen los relatos de Chicorano -y también de don Luis de Velasco, colaborador con Pedro Menéndez de Avilés para la fundación de Ajacán, la misión española en Virigina- como testigos fehacientes de una aventura caballeresca.[15] En las obras de los tres autores arriba citados, no hay endriagos ni pócimas ni encantadores, hay, sin embargo, desencuentros provocados por realidades conceptuales tan diferentes que su mera coincidencia es una ficción maravillosa.

La construcción del neomedievalismo norteamericano encuentra otra gran paradoja en la arquitectura misma. Esta ayuda a la reconstrucción y al traslado de la *Gestalt* castellanomedieval a la que me referí al comienzo de este artículo; y es que en arquitectura estadounidense hay interesantes pruebas de la construcción (o reconstrucción) de la Edad Media española. En los EEUU hay edificios notables que representan el vínculo del medievalismo norteamericano – con España y no un medievalismo británico del cual David B. Quinn

[14] «El descubrimiento de América y la expansión del Orbis Terrarum en los libros de caballerías del siglo XVI» Guerra Félix, Aurelio Iván y María Rita Plancarte Martínez. 2011. *Itinerarios*. vol. XIV. 97-112.

[15] Sobre don Luis de Velasco y las leyendas de Chicora, véanse los estudios de Paul E. Hoffman citados en la bibliografía.

estaba tan orgulloso. Entre las construcciones neomedievales más emblemáticas, es de particular interés la mansión bostoniana de Isabella Stewart Gardner, conocida como la casa de Fenway Court; parte de ella es casi una réplica exacta de la Casa del Consell del Cent, en el Barrio Gótico de Barcelona.

En la colección de los Claustros del Museo Metropolitano de Nueva York hay auténticas joyas del románico que fueron adquiridas en España por magnates americanos que, durante la época de gloria del automóvil, patrocinaron el costo para que estos claustros fueran traídos, piedra a piedra, a la Primera Costa. Los claustros de Nueva York, colección única en su estilo, ha contribuido a crear una sólida base para anclar -a través de España- el pasado americano con la Temprana Modernidad europea. Dentro de la ciudad de Nueva York estas construcciones son parte de un pasado inexistente pero imaginariamente posible; el sistema de compra de «espacio», que funcionó para Luisiana y Alaska, fue transferido al de compra del «tiempo» demostrando que es posible comprar el pasado.[16]

Y, aunque parezca un oxímoron, también hay un «románico americano»; este es el prestigioso «Richardsonian Romanesque» del arquitecto Henry Hobson Richardson, quien fue casi contemporáneo de Alfred Tenyson, autor de Lady of Shalot (1832) y Edwin A. Abbey, autor de los paneles de la biblioteca de Boston (1890) y cuyos modelos más destacados, son el manicomio de Búfalo (1870) y la Trinity Church de Boston (1872–77), que se considera un monumento nacional y que, por más señas, tiene gran similitud con la catedral vieja de Salamanca.[17]

A nivel tangible, el neomedievalismo, o la creación la «Edad Media americana», es aún más palpable en la construcción de edificios que incorporan réplicas de frontispicios españoles y que encontramos en los lugares inusitados; así, la fachada del gótico isabelino de la

[16] Véase, http://www.metmuseum.org/visit/visit-the-cloisters

[17] No sé si hay una conexión entre famosos admiradores de la locura, pero también Gaudí tiene una de sus mejores obras en el manicomio de San Boit de Llobregat de principios del s. XX. La casa de las locas de Valencia ha sido inmortalizada en la literatura en del s. XV y la saga continúa hasta el XX; el lienzo de la casa de las locas de Robert Fleury (1795) representa a Philippe Pinel en la Salpetriere liberando de sus cadenas a una paciente. Don Quijote, hay quien lo considera loco, y Erasmo no se merma en elogios sobre el tema en su *Elogio de la locura.* El Bosco y otros muchos genios de la pintura también trataron este tema; y quienes iban al Nuevo Mundo también fueron calificados de locos.

Universidad de Salamanca está hermanada con la réplica que se encuentra en el Museo de Arte de San Diego en Balboa Park, California; y el Castillo de Disneyland en Los Ángeles tiene un notable parecido al Alcázar de Segovia del siglo XV. Asimismo, la Edad Media estadounidense se construye también con sus castillos de apariencia medieval y que son, o fueron, viviendas particulares. Los más destacados por su impresionante «medievalismo» son: Boldt Castle (Heart Island, Thousand Islands, New York); Belvedere Castle, (Central Park, New York); Lyndhurst Castle, (Tarrytown, New York); Grey Towers Castle, (Philadelphia, Pennsylvania); Fonthill Castle, (Doylestown, Pennsylvania); Castle Farms, (Charlevoix, Michigan); Bishop's Palace, (Galveston, Texas); Hearst Castle, (San Simeon, California); y Castello di Amorosa, (Calistoga, California).

Creo que estas escuetas pinceladas sobre la legislación, la literatura, las guerras de religión y el arte nos permiten afirmar que el neomedievalismo norteamericano no solo existe sino que tiene sus raíces en la España medieval.

CARMEN BENITO-VESSELS

UNIVERSIDAD DE MARYLAND Y

ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA

BIBLIOGRAFÍA:

ALEGRE, Francisco Javier. 1841. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*. México. J.M. Lara.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. 1990. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México. FCE.

BENITO-VESSELS, Carmen y Michael Zappala, eds. 1994. *The Picaresque: A Symposium on the Rogue's Tale*. Newark. U of Delaware P.

BOLTON, Herbert E. 1921. «*The Spanish Borderlands.» Chronicles of America*. Ed. Allen Johnson. Tomo XXIII. New Haven: Yale UP. 140-161.

---. «Defensive Spanish Expansion and the Significance of the Borderlands.» 1991 En *The Idea of Spanish Borderland*, ed. David J. Weber. New York. Garland.

BRICKHOUSE, Anna. 2004. *Transamerican Literary Relations and the Nineteenth-Century Public Sphere*. Cambridge. Cambridge UP.

---. 2015. *The Unsettlement of America: Translation, Interpretation, and the Story of Don Luis de Velasco,* 1560-1945. Oxford. Oxford UP.

CACHO BLECUA. Juan Manuel, ed. 1991. Garci Rodríguez d Montalvo. *Amadís de Gaula*. 2 tomos. Madrid. Cátedra.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, ed. 2014. *Relación de los mártires de La Florida del P.F. Luis Jerónimo de Oré (c.1619)*. Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHÁVEZ, Thomas E. 2002. *Spain and the Independence of the United States: An Intrinsic Gift*. Albuquerque. U of New Mexico P.

FERNÁNDEZ, James D. y Luis Argeo. 2014. *Invisible Immigrants. Spaniards in the US (1868-1945)*. New York. White Stone Ridge.

FERNÁNDEZ-SHAW, Carlos M. y Gerardo Piña Rosales. 1999. *Hispanic Presence in North America*. New York. Facts on File.

GÓMEZ MORENO, Angel. 2010. «Cultura occidental y material artúrica.» *eHumanista* 16. xcv-cx.

GONZÁLEZ DE BARCIA Y CARBALLIDO, Andrés. 1723. *Ensayo cronológico para la historia general de la Florida*. Madrid. Nicolás Rodríguez Franco.

GREENHOW, Robert. 1848. «Memoir of the First Discovery of the Chesapeake Bay, Communicated to the Virginia Historical Society, May, 1848.» An Account of *Discoveries in the West until 1519, and of Voyages to and along the Atlantic Coast of North America, from 1520 to 1573: Prepared for the Virginia Historical and Philosophical Society*. Ed. Conway Robinson. Richmond. Shepherd & Colin. 481-491.

GUERRA Félix, Aurelio Iván, y María Rita Plancarte Martínez. 2011. «El descubrimiento de América y la expansión del Orbis Terrarum en los libros de caballerías del siglo XVI.» *Itinerarios*. 14. 97-112.

HOFFMAN, Paul E. 1983. «Legend, Religious Idealism, and Colonies: The Point of Santa Elena in History, 1552-1566.» *The South Carolina Historical Magazine*. 84.2. 59-71.

---. 1984. «The Chicora Legend and Franco-Spanish Rivalry in la Florida.» *Florida Historical Quarterly*. 62.4. 419-38.

---. y North Carolina America's Four Hundredth Anniversary Committee. 1987. *Spain and the Roanoke Voyages*. Raleigh. America's Four Hundredth Anniversary Committee, North Carolina Dept. of Cultural Resources.

---. 1990. *A New Andalucia and a Way to the Orient: The American Southeast during the Sixteenth Century*. Baton Rouge. Louisiana State University.

---. 1992. «Lucas Vázquez de Ayllón.» Columbus and the Land of Ayllón: The Expedition and Settlement of the Southeast. Eds. Louis de Vorsey, et al. Valona, GA: Lower Altamaha Historical Society.

---. 1994. «Lucas Vázquez de Ayllón's Discovery and Colony.» *The Forgotten Centuries: Indian and Europeans in the American South*. Eds. Charles Hudson y Carmen Chaves Tesser. Athens. Georgia UP. 36-49.

http://sefarditas.blogspot.com/2013/08/inmigracion-sefardi-en-los-estados.html

http://www.virginiaplaces.org/settleland/spanish.html

http://www.metmuseum.org/visit/visit-the-cloisters

HUME, Martin. 1905. *Spanish Influence on English Literature*. London.

ICAZBALCETA, García D.J. 1950. «Licenciado Lucas Vázquez de Ayllón.» *Obras de D. J. García Icazbalceta*. Ed. V. Agüero. Tomo IX. México. Imp. de V. Agüeros, 1899. 303-308. Reimpresión en CLIO.

LEONARD, Irving A. 1964. *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. New York. Gordian.

LEWIS, Clifford M., y Albert J. Loomie. 1953. *The Spanish Jesuit Mission in Virginia 1570-157*2. Chapel Hill. North Carolina UP.

LUCENA SALMORAL, M. 1974. «La extraña capitulación de Ayllón para el poblamiento de la actual Virginia: 1523.» *Revista de Historia de América*. 77-78. 9-31.

MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. 1965. *Décadas del Nuevo Mundo*. 2 tomos. México, José Porrúa e Hijos.

MAURA, Juan Francisco. 2011. «Caballeros y rufianes andantes en la costa atlántica de los Estados Unidos de América: Lucas Vázquez de Ayllón y Alvar Núñez Cabeza de Vaca.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 35.2. 305-328.

MERCADO, Juan Carlos, ed. y estudio. 2006. *Menéndez de Avilés y La Florida. Crónicas de sus expediciones*. Lewinston. The Edwin Mellen Press.

---. Edición, introducción y notas. 2002. *Pedro Menéndez de Avilés. Cartas sobre la Florida (1555-1574)*. Madrid. Vervuert-Frankfurt Iberoamericana.

MICHIE, James L. 1993. *The Search for San Miguel de Gualdape*. Conway. Waccamaw Center for Historical and Cultural Studies, U.S.C. Coastal Carolina College P.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier. 2001. «Huckleberry Finn as a Crossroads of Myths: The Adamic, the Quixotic, the Picaresque, and the Problem of the Ending.» *Links and Letters*. 8 . 61-70.

PECK, Douglas T. 2001. «Lucas Vásquez de Ayllón's Doomed Colony of San Miguel de Gualdape.» *Georgia Historical Quarterly*. 85.2. 183-98.

PÉREZ DE TUDELA Y BUESO, Juan, ed. 1959. *Historia general y natural de las Indias*. Gonzalo Fernández de Oviedo. Madrid. Ediciones Atlas. Biblioteca de autores españoles 117-121.

PRIESTLEY, Herbert Ingram, ed. 1928. *The Luna Papers: Documents Relating to the Expedition of don Tristán de Luna y Arellano for the Conquest of La Florida, 1559-15*61. 2 tomos. Tuscalosa. Alabama UP.

QUATTLEBAUM, Paul. 1956. *The Land Called Chicora: The Carolina under Spanish Rule with French Intrusions, 1520-167*0. Gainesville: U of Florida P.

RODRÍGUEZ PAMPOLINI, Ida. 1977. *Amadises de América: La hazaña de Indias como empresa caballeresca*. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

SAUER, Carl O. 1971. *Sixteenth Century North America*. Berkeley: U of California P.

SHEA, John Gilmary. 1877.«The Spanish Mission Colony on the Rappahannock; The First European Settlers in Virginia.» *The Indian Miscellany: Containing Papers on the History, Antiquities, Arts, Languages, Religions, Traditions and Superstitions of the American Aborigines; with Descriptions of their Domestic Life, Manners, Customs, Traits, Amusements and Exploits; Travels and Adventures in the Indian Country; Incidents of Border Warfare; Missionary Relations, Etc.* Ed. W. W. Beach. Albany. J. Munsell. 333-43.

SMITH, Marvin T. 1992. «Archaeological Evidence of the Ayllón Expedition.» *Columbus and the Land of Ayllón: The Exploration and Settlement of the Southeast*. Eds. Louis de Vorsey, et al. Valona, GA. Lower Altamaha Historical Society. 125-142.

SOLÍS DE MERÁS, Gonzalo. 1964. *Pedro Menéndez de Avilés, Memorial*. Tr. Jeannette Thurber Connor. Gainesville. Florida UP.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, ed. 1956. Inca Garcilaso de la Vega. *La Florida del Inca: Historia del Adelantado Hernando de Soto, gobernador y capitán general del reino de La Florida, y de otros heroicos caballeros españoles e indios, escrita por el Inca Garcilaso de la Vega*. México. FCE.

SUNUNU, Alexandra E., ed. 2015. *La Florida de Alonso Gregorio de Escobedo O.F.M.* New York. Academia Norteamericana de la Lengua Española. Colección Plural Espejo.

TOVAR, Antonio. 1970. *Lo medieval en la conquista y otros ensayos.* Madrid. Seminarios y Ediciones, S.A.

VILAR, Mar. 2009. «The Sephardic Kehila of New York: The first Spanish-speaking community of the United States». *MEAH*, sección Hebreo. 58. 237-251.

WEBER, David J. 2009. *The Spanish Frontier in North America.* New Haven. Yale UP.

---. ed. 1991. *The Idea of Spanish Borderland.* New York: Garland Publishing.

ZARANDONA, Juan Miguel. 2007. *La recepción de Alfred Lord Tennyson en España: traductores y traducciones artúricas.* Valladolid. Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editoria.

ZUBILAGA, Félix. 1941. *La Florida: la misión jesuítica y la colonización española.* Roma. Instituto Historicum.

Luis Iglesias Feijoo
«Tiempos recios»: la aprobación de libros en la España del Siglo de Oro
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018, 31-92

«TIEMPOS RECIOS»: LA APROBACIÓN DE LIBROS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

Es ya poco menos que un lugar común[1]: tratar de los requisitos que habían de cumplirse para conseguir la publicación de un libro en España durante el siglo XVI hace casi obligado referirse a aquellos «tiempos recios», como los calificó santa Teresa en el capítulo XXXIII del *Libro de la vida*[2]. Una variante no muy alejada consiste en mentar «las calamidades de nuestros tiempos, que, como vemos, son muchas y muy graves», frase con la que inicia fray Luis de León su dedicatoria a Portocarrero en *De los nombres de Cristo*[3]. Elaborado en parte este trabajo con motivo del centenario de la monja carmelita[4], a la que editaría el agustino, sirvan sus frases de pórtico para revisar aspectos de la vida del libro en aquella época.

No era, en efecto, una época fácil, y aquí vamos a considerar también las primeras décadas del siglo XVII, en las que casi nada cambia y permiten una ejemplificación mejor. En un artículo reciente recordaba

[1] Este trabajo se enmarcó en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE- TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, y en la «Axuda do Programa de consolidación e estruturación de Unidades de Investigación competitivas» (ED431B 2016/014) de la Xunta de Galicia, que reciben fondos Feder.

[2] Acerca de los problemas que la propia autora tuvo por la difusión manuscrita o impresa de sus obras, véase ahora el excelente resumen de Peña Díaz, 2015. Para enmarcarlas en su contexto, Pérez García, y en general todo el dossier editado por Peña Díaz, 2008.

[3] Teresa de Jesús, 2015, p. 325. Fray Luis de León, 1967, vol. I, p. 403.

[4] Un resumen fue expuesto en 2015 en el Congreso Internacional «Santa Teresa de Jesús y la cultura religiosa de su tiempo», celebrado en Puebla (México), organizado por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla y el GRISO.

cómo tras la inicial reacción proteccionista de los Reyes Católicos a favor del nuevo invento y su difusión, pronto surgieron recelos y temores ante la posibilidad de que, además de un instrumento eficacísimo para la difusión de la cultura, las prensas lo fueran también para la propagación de errores o herejías[5]. Para evitarlo se dictó la pragmática de 1502, por la que los monarcas imponían la censura previa, al determinar que no se pudiera imprimir libro alguno sin obtener previamente licencia. Pero en el trabajo aludido se recordaba asimismo que la potestad para otorgarlas era dispuesta por el poder civil, por mucho que se confiara a ciertos eclesiásticos la capacidad de revisar las obras que se deseaba publicar.

La razón era evidente. Aunque en el texto legal se aluda a que se venden muchos libros que «vienen falsos en las lecturas de que tratan»[6], lo que desasosegaba al poder no era que se imprimieran obras con variantes basadas en manuscritos pobres o defectuosos. La preocupación procedía de la inquietud provocada en la Iglesia por la difusión, sobre todo en Alemania, de escritos llenos de proposiciones peligrosas, impías, erróneas o decididamente heréticas. Esa había sido la razón para que se dictaran las dos bulas de igual nombre, *Inter multiplices*, una por Inocencio VIII en 1487 y otra por Alejandro VI en 1501. Se trataba, pues, de salir al paso de las manifestaciones escritas de un extendido ambiente de malestar respecto de la situación de la iglesia cristiana, que no era otra cosa que el germinar de lo que acabarían siendo la Reforma protestante, de un lado, y otras reformas, como la cisneriana, de otro.

Lo que importaba era extirpar las malas doctrinas que atentaban contra la fe. El propósito de Roma era arrancar las malas hierbas y prohibir las obras nocivas, empresa a la que los llamados Reyes Católicos se sumaron de muy buen grado, con la adopción de medidas en el ámbito de su jurisdicción. Por ello, es del todo lógico que las autoridades en que se delega la concesión de licencias sean eclesiásticas, como los arzobispos de Toledo, Sevilla y Granada, o los obispos de Burgos y Salamanca, al mismo nivel que los presidentes de las Audiencias de Valladolid y Ciudad Real, esta trasladada luego a Granada[7], aunque no deja de ser notable que, por voluntad de los Reyes Católicos, tales

[5] Iglesias Feijoo, 2016. Para lo relacionado con la censura, véase el excelente resumen de Martín Abad, 2003, 156-162.

[6] García Oro y Portela Silva, 1999, p. 324; y en Reyes Gómez, 2000, 779, con algunas variantes, por ejemplo, este último lee «faltos».

[7] García Martín, 2003, p. 112.

presidentes en aquel momento y hasta mediados del XVI fuesen prelados.

Para lo que a los filólogos e historiadores de las letras interesa (y a ellos se dirige este resumen; los expertos hallarán poco de nuevo), es claro que no existió una inquina especial hacia lo que hoy consideramos literatura, fuera de que determinados moralistas tronaran contra lo que llamaban «obras vanas»[8]. La enemiga contra la ficción es bien conocida, pero nunca cristalizó en prohibiciones de textos como *La Celestina* o el *Amadís*, por mucho que fueran a veces propuestos como ejemplo de perversión. Otra cuestión es, por supuesto, la hostilidad hacia la sátira anticlerical, que motivó a mediados del XVI la caída en el *Index* de Valdés de una buena porción del teatro pre-lopesco o de obras como el *Lazarillo*. Y, por supuesto, también sufrieron severamente los escritos de espiritualidad y las traducciones de libros bíblicos a las lenguas romances. Pero conviene delimitar bien los campos para no sugerir la existencia de un ambiente irrespirable. En el que nada se podía escribir, ni imaginar un clima de ahogo promovido por la pesquisa incesante de la Inquisición, que, además, como veremos, no tuvo nunca jurisdicción sobre la censura previa de libros.

Por tanto, no idealicemos el pasado, ni caigamos en loas de la censura por asegurar el supuesto triunfo de la ortodoxia, como se hizo en el XIX y aun en el XX. «Tempora habemus difficilia, in quibus nec loqui nec tacere possumus absque periculo», decía Luis Vives a Erasmo en 1534: «Tenemos tiempos difíciles en los que no se puede hablar ni callar sin peligro». Eran días ásperos para la libre expresión del pensamiento y para el desarrollo del humanismo, que a veces obligaba a hacerse los hombres mudos en el retiro del propio domicilio: «Semper me domi contineo», escribía Hernán Núñez, el comendador griego: «estoy recluido siempre en mi casa»[9]. Y Francisco de Borja, al enterarse de haber sido incluido en el *Index* de Valdés en 1559 por un libro que editaba obras ajenas con otras suyas, pidió infructuosamente que se aclarara que las suyas no estaban prohibidas, lo que no consiguió, por lo

[8] Entre ellos ha de contarse fray Luis de León, 1967, vol. I, p. 406: muchos «se han entregado sin rienda a la lección de mil libros, no solamente vanos, sino señaladamente dañosos».

[9] Ambas citas en Gil Fernández, 1981, 434 y 486.

cual reflexionaba: «son los tiempos tales, que se debe mirar mucho en hacer libros»[10].

Sin embargo, sería falso caer en el extremo contrario e imaginar una época en la que nada podía hacerse ni decirse. La censura existió, la represión no es un invento de los estudiosos modernos, pero fuera del terreno de la religión, el sistema permitía un desarrollo no muy diferente al de otra época cualquiera de la historia, quizá con el matiz, que no es pequeño, de que el campo de lo religioso se extendía de manera abrumadora. Baste recordar cómo Felipe II determinó en 1553 en nombre de su padre que todos los prelados ejecutasen los mandamientos del concilio de Trento, y en 1564 manda ya en nombre propio que todas las autoridades civiles ayuden a su cumplimiento[11].

Es muy difícil seguir el rastro de la obediencia, pues solo algunos libros llevan la indicación «Con Privilegio» en la portada, lo que indica que sí han sido sometidos a aprobación para obtener la exclusiva editorial; otros muestran que ya el Consejo se encargaba a veces de conceder licencias, privilegios y tasa, circunstancia que podía señalarse en el colofón, aunque no se efectuaba muy a menudo. De la misma forma, en ocasiones la Inquisición podía conceder también aprobaciones, por mucho que ello estuviese fuera de sus tareas.

Todo cambió a partir de 1558. En ese año se promulga la pragmática de Felipe II, firmada en su ausencia por su hermana la regente Juana de Austria. Ya en 1554 se había ordenado que fuera tan solo el Consejo de Castilla quien expidiese las licencias de impresión y que el original de todo libro se guardase en él para comprobar que se respetaba lo aprobado[12]. Ahora se organizaba el proceso que debía seguirse, que varió poco en el resto del siglo y en el siguiente. Pero antes de detenernos en su examen, conviene parar la atención en un punto que no siempre ha estado claro, incluso para destacados especialistas en el tema.

Se trata de la amplitud de la jurisprudencia que estos textos legales referidos tenían sobre los territorios de la corona. Por una costumbre no debidamente contrastada, el mito de la unidad de España

---

[10] Citado en Cátedra, 2001, p. 110.

[11] Recogido en la Novísima Recopilación, Libro I, Título I, ley XIII; véase Martínez Alcubilla 1885, 764-765.

[12] Véanse las Ordenanzas del Consejo Real de Su Majestad, dadas en La Coruña en 1554, en Dios, 1986, p. 103.

conseguida por los Reyes Católicos hizo germinar la idea de que desde entonces los reinos se fundieron y por tanto la legislación era ya única. Se sabía que con los Borbones y los Decretos de Nueva Planta (1707-1716) Felipe V había laminado los fueros de los reinos de la corona de Aragón, pero no se extraían siempre las precisas conclusiones acerca de hasta qué punto la organización político-administrativa bajo los Austrias era independiente para los diferentes territorios.

En el terreno que nos importa ahora, incluso un especialista tan eminente como Fermín de los Reyes llegan a afirmar que la pragmática de 1502 se establece «para todos los reinos», que prohibe la impresión de libros apócrifos «en España» y, en fin, que la disposición «se hace extensiva a todos los reinos»[13]. No es tan extraña la conclusión, si se observa que obras clásicas en este campo, como la de Sierra Corella, suponían que hasta fines del XVIII, con la aparición de lo que este autor considera con su peculiar ideología «la mal llamada libertad de imprenta», en todo el territorio español «la censura de las publicaciones y escritos tienen en España carácter de unidad»[14]. Y por su parte, estudiosos del ámbito del derecho afirmaban que los textos que se reunían en la Novísima Recopilación comprendían, «prácticamente, toda la legislación existente en España, en esta materia, desde 1480 a 1805»[15], sin reparar en que lo que se sumaba allí, con notable desorden, era la legislación pertinente a Castilla.

Con todo, las cosas distaban de estar claras. Manuel Peña, que parte del hecho de que la jurisdicción del Consejo de Castilla solo se extendía a ese territorio, repetía una pregunta ya formulada por Rubió y para él aún sin contestar: «Qué leyes regían la edición y el comercio de libros en Cataluña?, ¿se aplicaba la procedente de Castilla sin ningún tipo de variación?»[16].

Sin embargo, desde el siglo XIX un pionero como Eguizábal ya se había fijado en que quienes estaban al cargo de revisar todo libro que se quisiera publicar impreso eran, como se ha dicho, los presidentes de

---

[13] Reyes Gómez, 2000, I, 97 y 98.

[14] Sierra Corella, 1947, p. 78.

[15] Gómez-Reino y Carnota, 1977, p. 19.

[16] Peña, 1996, p. 106. A veces, siendo consciente de la separación de reinos, se respondía sumariamente, con lógica aparente, como hace Pinto Crespo, 1983, p. 23: «El Consejo de Castilla -en la Corona de Aragón, el Consejo de Aragón- obtenía [en 1558] la jurisdicción en exclusiva sobre las licencias de impresión».

las Audiencias de Valladolid y Ciudad Real (luego en Granada) y los arzobispos de Toledo, Sevilla y Granada, y los obispos de Burgos y Salamanca, esto es, autoridades ejercientes en el territorio de la corona de Castilla. Por ello señalaba: «Es de notar que no se designe en esta ley cuál sea la autoridad con quien se haya de contar ni en Valencia, ni en Barcelona para obtener la licencia de imprimir», pese a tener por entonces imprentas florecientes. «Esto se explica porque estaban vigentes los fueros de aquellas provincias, que cuidaban de la observancia y cumplimiento de las disposiciones generales sobre la prensa»[17].

La realidad no era exactamente esa, porque la raíz estaba en la diferencia entre los territorios de la corona de Castilla y los de la de Aragón, y no se trataba de que «aquellas provincias» aplicasen por su cuenta la legislación castellana, como parece deducirse de las últimas palabras. Sin embargo, se repite lo dicho, letra a letra, sesenta años después, plagiando a Eguizábal sin citarlo[18], y aun treinta y cuatro años más tarde se dice lo mismo, con muy pocas variaciones, por parte de un historiador del Derecho[19].

El origen del error provenía, en parte, de considerar que la unidad de España había unificado la legislación, algo a todas luces inexacto. Es curioso, y ha sido puesto de relieve en ocasiones, que los monarcas no son reyes de España, sino que la mención de sus títulos ocupa varias líneas. La misma pragmática de 1502 comenzaba recordando que Fernando e Isabel eran, por la gracia de Dios, «Rey e Reyna de Castilla, de León, de Aragón, de Sicilia, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcas, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, de los Algarbes, de Algecira, de Gibraltar e de las Islas de Canaria...». Y esta retahila confusa y que iba agregando coronas sin atender a cronología alguna que indicase cuándo se habían ido sumando seguía luego con la mención de condados como el de Barcelona y Señoríos como el de Vizcaya[20]. La pragmática de Felipe II de 1558 repetía idénticos títulos, con la interpolación aleatoria de otros nuevos, como Inglaterra, Francia, Jerusalén, Navarra o las Indias, o la

[17] Eguizábal, 1879, p. 8.

[18] Rumeu de Armas, 1940, p. 16. En todo el libro de Rumeu no hay la mínima referencia al de Eguizábal.

[19] Cendán Pazos, 1974, p. 27.

[20] García Oro y Portela Silva, 1999, p. 172. Modernizo siempre las grafías. Barrios, 2005, 17-18, precisa que el orden se estableció en 1516.

sustitución de alguno, como Sicilia por las Dos Sicilias[21]. En puridad, hablar de la España de entonces como un Estado unificado es un anacronismo. Como señaló Elliott, el matrimonio de los Reyes Católicos no supuso «la fusión de los diversos territorios [...] Cada Estado [*i. e.* reino] permaneció en su propio compartimento, regido por sus propias leyes». «La nueva España era, por lo tanto, un Estado plural, no unitario, y estaba formado por una serie de patrimonios separados, regidos de acuerdo con sus leyes características propias», de manera que en los diferentes reinos «la estructura legal y política [...] no sufrió prácticamente ninguna modificación»[22] en los siglos siguientes. Incluso quienes sostienen que ya en el XVI se desarrolla un sentimiento nacional español, reconocen que «España no existía ciertamente en la época como ente político unificado»[23].

La razón que puede haber confundido a algunos estudiosos reside en la mención que se hace en el texto de 1502 de que va dirigido a «los de nuestro Consejo», alcaldes, oidores, corregidores y jueces de todas las ciudades, villas y lugares «de los nuestros reinos e señoríos» y que afecta a los libreros e impresores «vecinos destos nuestros reinos e estantes en ellos». Ahora bien, la referencia al Consejo, y la posterior indicación de que «mandamos platicar sobrello con los del nuestro Consejo» señala al Consejo de Castilla, que es donde la pragmática se publica y hace fuerza, y la referencia a «nuestros reinos» atañe a los de la corona de Castilla, de manera que cuando se prohibe importar libros

[21] Cito por el facsímil de la *Pragmática sobre la impresión y libros de Felipe II*, publicado en Badajoz, 1999, con preliminar de Víctor Infantes; véase el fol. Ai vto.

[22] Elliott, 1970, 78 y 85. La unión de territorios, reinos o coronas conformaba lo que el mismo Elliott (2010, p. 31) define con el término, no original suyo, de «estado compuesto», una suma de provincias con un mismo rey al frente. El concepto lo acuñó H. G. Koenigsberger.

[23] Ballester Rodríguez, 2010, 39 y 49. Cfr. Kamen, 1997, p. 21: «"España" no era un Estado unificado sino, más bien, una asociación de provincias que compartían un rey común. La mayoría de las provincias estaba agrupada bajo la corona de Castilla». Añade que a la corona de Castilla pertenecía Castilla, pero también Navarra y las provincias vascas, aunque se olvida de precisar que Castilla había sumado en la Edad Media a Galicia, Asturias y León. La corona de Aragón comprendía los territorios de Aragón, Cataluña y Valencia: «Casi todas las provincias disfrutaban de sus propias leyes, instituciones y sistemas monetarios».

impresos «de fuera destos nuestros Reinos»[24] incluye a los que puedan traerse desde los de la corona de Aragón.

Esto queda muy claro en la pragmática de 1558. Dirigida también «A los del nuestro Consejo», es decir, al de Castilla, y a todas las autoridades «de todas las ciudades, villas y lugares de los nuestros reinos y señoríos», lo que de nuevo atañe a los territorios de dicha corona, establece el sistema de aprobación que luego se analiza, pero además prescribe: «mandamos y defendemos que ningún librero ni otra persona alguna traiga ni meta en estos reinos libros de romance impresos fuera dellos»[25]. Lo mandado no debía originar dudas: no podían traerse a Castilla libros sin licencia; con todo, por si hiciera falta, cuando la pragmática pasó a ingresar el cuerpo de leyes acumulado en la llamada *Nueva Recopilación* castellana (*Recopilación de las leyes destos Reynos*, 1569), se quiso hacer aún más explícito lo ordenado y se añadió a continuación de lo citado: «aunque sean impresos en los Reinos de Aragón, Valencia, Cataluña y Navarra»[26]. Por ello cobran sentido las indicaciones del texto legal acerca de los libros «impresos fuera deste reyno» (fol. Aii r), «fuera del reyno» (*ibid.*), o «destierro perpetuo deste reyno» (fol. Aiii r), que alude al de Castilla, naturalmente, pero que alternan con la fórmula «destos reynos», que tiene el mismo alcance, al igual que las referencias a «nuestro Consejo» remiten al de Castilla. De ahí que, cuando menciona Universidades, solo incluya las de «Salamanca, Valladolid y Alcalá» (fol. Aiii v).

Por tanto, resulta equívoco suponer, como hace Lario[27], que Felipe II hizo extensiva la pragmática a todos sus reinos en 1569. Que lo deseaba no admite duda, que pudiera llevarlo a cabo es otra cuestión, por lo que tampoco cabe equipararla con otra pragmática de 1559, que prohibía salir a estudiar al extranjero, como hace García Martín[28]. Bien

---

[24] García Oro y Portela Silva, 1999, p. 173.

[25] *Pragmática sobre la impresión y libros de Felipe II*, cit., fol. Aii r.

[26] Así lo recoge poniendo este inciso entre corchetes Reyes Gómez, 2000, p. 801. García Martín, 2003, p. 164, precisa que el añadido no estaba aún en la edición de la pragmática que se hizo en unión de otras en 1565.

[27] D. de Lario, 1980, p. 20: lo repite en D. de Lario, 2004, p. 157.

[28] García Martín, 2003, p. 159, afirma que ambas pragmáticas, «según mostrase D. de Lario», se promulgaron para todos los reinos hispánicos. Pero Dámaso de Lario no muestra ni demuestra tal cosa; véase la nota anterior. En 164-167, García Martín opina que el inciso referido a los libros provenientes de la corona de Aragón, mencionado antes, «tiene fundamentalmente un sentido proteccionista o comercial para Castilla», lo

claro lo resume Kamen: «Las leyes promulgadas en Castilla no eran aplicables fuera de ella, sobre todo en el reino de Aragón, que continuaba sin una censura formal»[29]. Menciona luego la preocupación del monarca por este hecho, manifestada al dirigirse en 1568 a Diego Hurtado de Mendoza, virrey de Cataluña (no confundible con el escritor), al tiempo en que le mandaba aplicar la prohibición de salir a estudiar fuera. Todo ello no pasaba de ser un piadoso deseo: «Hasta 1573 no fue posible para Felipe II imponer ningún tipo de control sobre los libros en Cataluña, y solo pudo hacerlo mediante el mecanismo de licencias emitidas directamente por el virrey»[30].

Todo lo anterior no excluye que en ocasiones se expidieran licencias para imprimir por parte de prelados, autoridades o inquisidores, de la misma manera que siempre que se quisiera conseguir una exclusiva de edición, esto es, el privilegio, se presentara la obra a la autoridad para obtenerlo, lo que implicaba su revisión y en consecuencia la licencia. Pero ni la Inquisición tenía prerrogativas al efecto, ni las quería, ni cuando las quiso las obtuvo, porque Valdés, justo antes de dictarse la pragmática de 1558, las solicitó para la institución que presidía como inquisidor General, sin éxito alguno[31]. Su función se ejercía *a posteriori*, en la persecución de libros heréticos o irreverentes, publicados antes de ese año o traidos de otros territorios hispánicos o europeos. Y lo mismo cabe decir de la actuación de obispos o arzobispos, excepto los señalados por los Reyes Católicos en 1502. Es verdad que el V Concilio de Letrán determinó que todos los prelados revisaran cualquier libro que quisiera

---

que es harto dudoso, y reconoce que no existe «un documento que acredite su traslado a los territorios de la Corona de Aragón» (p. 166)

[29] Kamen, 1998, p. 365. Añade en p. 372: «Pero los escritores de la Corona de Aragón tenían una ventaja adicional que requiere una atención especial: no estaban sujetos a los controles de censura decretados en Castilla, con la asombrosa consecuencia de que hasta finales del siglo XVI no había ningún sistema regular u obligatorio de censura estatal en el reino de Aragón».

[30] Kamen, 1998, p. 373. Ahí aclara que en Valencia solo se consideró necesario el permiso de impresión en 1580 y en Aragón en 1592. Otra cuestión es que algunos autores o libreros pidiesen licencia para obtener mayor seguridad; en el Archivo de la Corona de Aragón existe un buen número de solicitudes, antes y después de 1558; véase Madurell Marimón, 1964-1965.

[31] Reyes Gómez, 2000, p. 130.

publicarse y otorgaran su licencia[32]; la medida no se aplicó en los territorios hispánicos.

A partir de 1558, pues, el proceso para imprimir libros en los reinos de Castilla quedaba establecido y era difícil equivocarse al respecto. Conviene detenerse ahora en el proceso que seguía una obra para pasar a ser un libro publicado, haciendo gracia de las gestiones que pudiera haber habido entre autor y editor, decisiones sobre compra de papel, elección de imprenta, tamaño, corrección de la «proba», tirada y otros aspectos que no atañen a la tramitación administrativa, y partamos del supuesto de que se desea imprimir una obra nueva, porque en las reediciones podía presentarse a aprobación un impreso. Quede claro que el supuesto se ciñe al territorio de los reinos de Castilla, y que se contempla el protocolo habitual, que puede tener excepciones en cada una de sus fases. Los detalles están explicados hoy en día con la mayor precisión por Fernando Bouza, a quien hay que recurrir siempre sin excusa[33].

Aparte de casos singulares, como que algún prelado o autoridad inquisitorial o universitaria expidan licencias -lo que no eximía de obtener la del Consejo-, autores y sobre todo editores tenían bien marcados los pasos que habían de dar, que es posible reconstruir en gran parte gracias a la benéfica medida que obligaba a imprimir luego en los preliminares los distintos documentos de la vida administrativa de cada obra[34] [Imágenes 1, 2, 3].

Esos textos son bastante indigestos y por ello en las ediciones modernas hasta hace pocas décadas era frecuente suprimirlos. Así se perdía no pequeña parte de la intrahistoria de algunas obras, pues, por ejemplo, la fecha de la aprobación más antigua de una obra señala el momento en que el autor la había concluido (en realidad, tenía que haberla acabado semanas, si no meses antes). Y esa fecha podía ser a veces más de un año anterior al de su publicación. Recordemos tan solo

[32] Véase el texto latino del Concilio en Sierra Corella, 1947, 42-43, Pinto Crespo, 1983, 22-23, y Reyes Gómez, 2000, p. 106. Este último, p. 126, recuerda que la Inquisición renunció en 1515 a otorgar licencias previas a la impresión. Véase también Martínez Millán, 1980, p. 543.

[33] Bouza, 2012. Es muy interesante Pedraza, 2008, pero atiende sobre todo al reino de Aragón.

[34] Véase De los Reyes, 2004.

cómo la Primera Parte del *Guzmán de Alfarache* tiene una aprobación de 13 de enero de 1598, lo que lleva a suponer que Alemán la terminó en 1597, aunque no saliera de la imprenta hasta marzo de 1599, según revela la tasa.

Así, pues, a partir de la pragmática de Felipe II, quien quisiera publicar un libro en Castilla (fuese el propio autor o un editor por su cuenta) había de presentar ante el Consejo de Castilla un memorial que acompañaba al original manuscrito, que es obvio había de ser una copia en limpio, realizada a menudo por un escribiente profesional, de no ser que el propio autor poseyera correcta caligrafía y hábito de confeccionar planas bastante normalizadas. El lugar en que se presentaba la instancia, como hoy la llamaríamos, era el despacho de una de las escribanías de cámara; todo el negocio de la tramitación de libros era competencia de la Sala primera, la de gobierno, de las cuatro o cinco que llegó a tener el Consejo[35]. A partir de ahí, se abría un expediente por parte del escribano, cosa que, por ejemplo, realizó Juan Gallo de Andrada con el original de la primera Parte del *Quijote* el 20 de julio de 1604, como ha descubierto Fernando Bouza hace una década[36] [Imágenes 4, 5]. En el caso de la solicitud de Lope de Vega para las frustradas Partes XXI y XXII que quería publicar en 1626 -cosa que no consiguió, aunque nos ha permitido conocer una Parte falsificada-, el escribano fue Diego González de Villarroel[37] [Imágenes 6, 7, 8].

Tras la presentación de cada nuevo memorial, que debía encabezarse con la fórmula Muy Poderoso Señor, o M. P. S. u otra abreviatura -el Consejo tiene tratamiento de «Vuestra Alteza», según lo preceptuado por el protocolo[38]-, el Presidente del Consejo, que era la

[35] Fayard, 1982, 13-14. Sobre los Consejos y sus funciones véase Barrios, 1988 y 2015. Pero véase también Ezquerra Revilla, 2014, 314-315

[36] Bouza y Rico, 2009, y Bouza, 2012.

[37] Bouza, 2011, 351-353. Los de cámara no eran escribanos corrientes, sobre los que había no pocas sátiras. Por eso Covarrubias, *s. v.*, establece diferencias entre ellos: «En esta cuenta entran los secretarios de los príncipes y de los Consejos, salvo que siempre han sido estimados y tenidos en mucho». El número de escribanos de cámara del Consejo de Castilla fue reducido a seis en 1565 por Felipe II (Fayard, 1982, 25-26), y avanzado el XVII seguían siendo los mismos, según Núñez de Castro, p. 64.

[38] Núñez de Castro, 1675, p. 65, lo aclara al hablar del Consejo de Castilla: «Trátase de Alteza». Zamora Lucas, 1941, p. 15, creía aún que V. A. era el Consejo Supremo de la Inquisición.

segunda autoridad del reino y sustituía al monarca en su ausencia[39], designaba al consejero responsable de la tramitación, que era calificado como el encomendero o señor de la encomienda[40]. Aunque el número de miembros del Consejo Real de Castilla varió desde la Edad Media, parece que eran 18 a lo largo del siglo XVII[41]. Sin embargo, no existía un único consejero juez de imprentas, figura creada más tarde del periodo que nos interesa[42]. A veces, el encomendero rechazaba sin más la posibilidad de publicación, como sucedió con el caso de la frustrada edición de *As galegadas* de Gregorio de Lobariñas Feijoo en 1616[43], curiosa obra en gallego que se perdió, pese a que más adelante consiguió licencia. Lo mismo ocurrió con la solicitud de Lope de Vega antes mencionada de 1626, pues el Consejo había decidido no aprobar la impresión de teatro y novelas; algo similar podía ocurrir con materias delicadas, o que entonces lo parecían, como ocurrió con obras que trataban de temas de Indias, o de historia en general, o de milagros dudosos. Se respondía con un «No ha lugar», o con un inquietante «Oyese», que paralizaba todo el proceso.

Salvas estas excepciones, lo normal es que el encomendero eligiera a una persona de respeto para que emitiera informe sobre la pertinencia de la publicación del libro. En ese momento, el escribano de cámara al cargo procedía a signar o rubricar todos y cada uno de los folios del original manuscrito, incluso remarcando todo el texto, incluidas las glosas marginales, para impedir que fuera modificado o aumentado. Con todo, el examen de originales de imprenta permite deducir que a veces tanta precaución era inútil, porque el autor añadía luego, antes de pasar a las prensas, líneas o incluso páginas, cosa que, sin embargo, debía de ser muy poco frecuente por el riesgo que conllevaba[44]. En ese momento el original salía del despacho del escribano y pasaba a

[39] Pelorson, 2008, p. 490.
[40] Bouza, 2012, p. 83.
[41] Pelorson, 2008, p. 69, cita en 1605 a 18 consejeros más el presidente; en 1675, Núñez de Castro, p. 64, menciona 16, más el fiscal y el Presidente.
[42] García Martín, 2003, p. 211, obtiene conclusiones excesivas de la pragmática de Felipe IV de 1627, que dispone que un consejero se dedique como comisario a vigilar la impresión de menudencias. Véase el texto en De los Reyes, 2000, 846-848, y el comentario de Bouza, 2012, p. 91.
[43] Bouza, 2009, p. 31, y Bouza 2012, 181, 217-218 y 224.
[44] Véanse ejemplos en Andrés, Delgado, Domingo y Rodríguez, 2000; ahí también pueden verse láminas que reproducen manuscritos signados por el escribano y enmarcados a veces para salvar el texto.

manos del informante, es posible que en unión de todo el expediente, por extraño que pueda parecer; esa es la razón por la que la aprobación al primer *Quijote* realizada por Antonio de Herrera se encuentre en el dorso de la solicitud escrita por Robles a nombre de Cervantes y supuestamente firmada por el escritor, aunque ello no fuese excepcional, pues se conservan otras aprobaciones redactadas también en el propio folio del memorial con la solicitud[45].

Pero desde finales del XVI los libros suelen llevar impresas no una, sino dos aprobaciones -a veces más-, siendo la nueva de una autoridad eclesiástica; en los casos de los volúmenes confeccionados en Madrid, esta era el vicario de la villa. Esto no significa, en modo alguno, que la jurisdicción aprobatoria dependiera de la Iglesia. En la pragmática de 1558 no se dice nada acerca de ello, sino solo que nadie pueda imprimir cosa alguna «sin que primero el tal libro o obra sean presentados en nuestro Consejo y sean vistos y examinados por la persona o personas a quien los del nuestro Consejo lo cometieren» (fol. Aiir). Entiéndase que los miembros de órdenes religiosas o los pertenecientes al clero secular siempre podrían o deberían haber sometido antes sus textos a la aprobación del superior respectivo. Lo que sucede es que desde una fecha imprecisa de los finales del XVI esta obligación de solicitar examen previo eclesiástico fue imponiéndose y acabó siendo asumida por la mecánica del Consejo de Castilla sin que, al parecer, mediara resolución expresa al efecto.

El Concilio de Trento ya había ordenado que no se imprimiera libro alguno sin aprobación del ordinario, pero se refería a obras «de cosas sagradas, o pertenecientes a la religión»[46]. De lo que se trataba ahora es de obtener licencia para cualquier tipo de libro. Esta práctica se ha puesto en relación con una medida bien conocida por los especialistas, la resolución adoptada en 1580 por las Constituciones Sinodales del cardenal don Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo, Canciller mayor de Castilla e Inquisidor General, que en su constitución 128, titulada: «Que ninguno imprima libros ni obras de nuevo sin licencia, ni las así impresas venda», prescribía[47]:

---

[45] Bouza, 2012, 15 y 123.

[46] De los Reyes, 2000, p. 123.

[47] *Constituciones sinodales hechas por el Ilustrísimo y Reverendísmo Señor Don Gaspar de Quiroga*, Madrid, Francisco Sánchez, a costa de Blas de Robles, 1583, fol. 77 r y v. Lo citaba ya en parte Pérez Pastor, I, 1891, 84-86 (aunque se equivoca en el número de la

> Por experiencia conocemos cuántos errores se han causado e introducido entre los cristianos por malas y sospechosas doctrinas de libros que se han impreso y publicado; y porque a nuestro oficio conviene proveer de remedio para excusar lo susodicho, S. S. A. [*Sancta Sinodo Aprobante*] Estatuimos y mandamos que ninguno sea osado en nuestro Arzobispado imprimir libro ni obra alguna de nuevo sin que sea por nós visto y examinado, y para ello tengan nuestra expresa licencia y mandado, y si lo contrario hiciere, incurra el tal impresor en pena de excomunión *ipso facto*, y de diez mil maravedíes para las obras pías, donde nos los mandaremos aplicar; y mandamos so la dicha pena que ningún librero compre para vender ni venda los tales libros que sin nuestra licencia se imprimieren.

Esas Constituciones se imprimieron en 1583 y, como Madrid pertenecía al arzobispado de Toledo, en teoría debieran haber cumplido su efecto de inmediato para los libros impresos en la Villa y Corte. No es imposible que lo hayan hecho, aunque no hay constancia de que en el siglo XVI el Consejo de Castilla hubiera comenzado a exigir esa aprobación eclesiástica, o al menos no parece haber dejado rastro en los libros impresos. Además, la mencionada disposición tenía poco de original, pues había sido tomada a la letra de las Constituciones sinodales del cardenal arzobispo Tavera de 1536, constitución 78, que tenía el mismo título e idéntico texto[48]. La reiteración de las disposiciones legales habla siempre a las claras de su ineficacia, pero en este caso existe otro problema. Entre 1536 y 1580 mediaba el año de 1558, esto es, la pragmática que había introducido Felipe II y suponía una regulación diferente para los asuntos de imprenta. Antes, el arzobispo de Toledo tenía jurisdicción en todo su arzobispado, delegada por los Reyes Católicos desde 1502; ahora, en cambio, es dudoso que el arzobispo

---

constitución, pues le atribuye el 228), y lo reproduce tres veces Fermín de los Reyes, 2000, 259, 822 y 825, con algún cambio, sin atribuirle de manera explícita el origen de la aprobación eclesiástica para cualquier libro en el arzobispado y luego en toda Castilla, pero sí de forma implícita al incluir solo su mención en el epígrafe «Licencia del ordinario: 1580» p. 259). Vuelve sobre ello en de los Reyes, 2006, p. 169.

[48] *Constituciones sinodales del Arzobispado de Toledo, hechas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Juan Tavera*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1536, fol. xlir. Debo a Fernando Bouza que me haya hecho notar esta coincidencia entre las constituciones de Tavera y Quiroga.

pudiera seguir dictaminando que los impresores habían de obtener su licencia y exponerse a multa si no lo hacían así. Por tanto, es posible que la mera reiteración de Quiroga careciera de efecto jurídico, pero sí es probable que poco a poco los libreros-editores, a fin de ahorrarse problemas, solicitaran la licencia eclesiástica y que, por la fuerza de la costumbre, el Consejo de Castilla asumiese la conveniencia de su presentación.

Poco más adelante, tras la extraña suspensión de licencias para casi todo tipo de libros que se produjo entre 1605 y 1608, comentada en otra ocasión[49], parece haber entrado en vigor la resolución de la Junta formada al efecto a fines de 1607 en la que se propuso que no se imprimiese libro alguno sin previa licencia de los prelados y ordinarios[50]. Así, ya en 1609 vemos que la Segunda Parte de comedias de Lope de Vega cuenta con dos Aprobaciones[51], una el 1 de agosto de 1609 del doctor Cetina, vicario general -porque esa potestad «fue delegada en Castilla de manera sistemática en el Vicario General de la diócesis»[52] («Por mandado de los señores del Consejo») y otra de fray Alonso Gómez de Encinas de 30 de junio, que fue la pedida directamente por el organismo, que expide «Licencia» el 11 de agosto, «para que por esta vez pueda imprimir». Es curioso que la *Jerusalén conquistada*, del propio Lope, publicada ese mismo 1609, pero tramitada más de dos años antes, solo lleva la aprobación pedida por el Consejo, realizada por fray Hortensio Paravicino, sin fecha; el privilegio es de 23 de agosto de 1608. Quizá solo desde este año el Consejo asumiera la necesidad de pedir licencia eclesiástica para todo libro, acaso en cumplimiento de un real decreto que bajó al Consejo el 8 de febrero de 1608, precisamente, por el que su majestad ordenaba, entre otras cosas, que los libros que escriben los religiosos tengan autorización de su provincial, aunque se ordena que «los libros que escribieren los clérigos *y otras personas* traigan licencia de

[49] Iglesias Feijoo, 2016.
[50] F de los Reyes, 2000, I, pp, 270-271.
[51] Lope de Vega, 1998, I, 50-51.
[52] Simón Díaz, 2000, p. 36. La referencia de Simón puede resultar algo confusa: la «licencia» que el vicario otorga no es la «licencia de impresión», que sigue en manos de la autoridad civil y que se concede en unión del privilegio, si se solicita, aunque el vicario a veces llame 'licencia' a su aprobación.

los ordinarios»[53]. Es posible que se decidiese a partir de entonces o algo más tarde que no solo las obras escritas por religiosos hubieran de obtener esa aprobación eclesiástica.

Por lo tanto, si se repasan obras como *La Galatea* cervantina (Alcalá, 1585), se observa que en los preliminares se imprime la aprobación pedida por el Consejo (de Lucas Gracián de Antisco, fol. 2v. de los preliminares), pero no está, ni se sabe si fue solicitada, la eclesiástica. Libros publicados en la misma Toledo, como la *Sexta Parte de Flor de romances nuevos* (1594), o las *Flores del Parnaso. Octava Parte* (1596) carecen también de esa aprobación, aunque el primero tampoco traiga la pedida por el Consejo ni la Fe de erratas, y el segundo ni Erratas ni Tasa, aunque sí la aprobación de Juan Rufo. Otros volúmenes de la serie que confluirá en el *Romancero general*, como la *Séptima Parte* (Madrid, 1595) o la *Novena* (Madrid, 1597) no imprimen tampoco la hipotética aprobación eclesiástica, aunque el primero no trae ninguna, ni siquiera las erratas; el segundo trae todos los demás documentos. Si atendemos a las póstumas *Varias poesías* de Hernando de Acuña (Madrid, 1591), que tienen privilegio para Castilla, Aragón, Portugal y las Indias, imprime Tasa y Erratas, pero ninguna aprobación. El mismo año 1591, y también en Madrid, vio la aparición de la *Segunda parte de las obras que se han podido hallar*, de Francisco de Aldana, con erratas y tasa, y una aprobación de fray Pedro de Padilla, pedida por el Consejo, pero la reedición de *Todas las obras que hasta agora se han podido hallar*, del mismo poeta (Madrid, 1593), no trae ninguna. En fin, las *Diversas rimas* de Vicente Espinel (Madrid, 1591) imprimen la aprobación de Alonso de Ercilla (pedida por el Consejo, claro), pero ninguna otra[54].

Podría pensarse que los libros menudos de poesía tenían algún tipo de permisividad mayor; sin embargo, son muy escasos los que antes del XVII hacen campear en sus planas iniciales esta aprobación. Y de hecho, en el fosilizado lenguaje curialesco, durante décadas se establece en las licencias o privilegios que no se imprima el primer pliego hasta ser revisado y tasado y entonces proceda a imprimirlo e incluya en él «la

[53] El texto en Bouza, 2012, 166-167; la cursiva es mía. Antes había llamado la atención sobre este decreto Friede, 1959, 55-57. Ninguno de los dos establece esta relación con la solicitud de esa licencia nueva por parte del Consejo.

[54] El ejemplar de la BNE R/2432, que figura en la Biblioteca Digital Hispánica, no tiene la página con la tasa y erratas, que sí figura en el de la Biblioteca Nacional de Viena *38 X 101, también digitalizado.

aprobación, tasa y erratas». Esto es, hay que subrayarlo, «la aprobación», en singular, referida a la que desde 1558 pide el propio Consejo[55].

Desde que este asumió que convenía que una autoridad eclesiástica, como el vicario, examinase también los libros y emitiese un informe declarando que no incluían nada contra la fe y buenas costumbres, muchos solicitantes -autores o editores- se adelantaban a pedir esta aprobación de antemano y la presentaban ya con el original en la escribanía de cámara. Ese fue el caso de Pellicer con su *Argenis* en 1625, y Bouza ha comprobado que al revisar una ingente cantidad de expedientes, muchos originales ya venían acompañados de esa aprobación. De no ser así, parece que se ordenaba al solicitante que la aportase, aunque es probable que también fuese demandada directamente por el escribano. En cualquier caso, el expediente de las *Rimas sacras* de Lope de Vega[56] resulta revelador: el autor presenta el manuscrito el 9 de agosto de 1613 sin acompañarlo de la aprobación eclesiástica, y se pide que la aporte («traiga la censura del ordinario»). La solicitud con el original del texto pasa al vicario de Madrid Gutierre de Cetina, para que por sí, o por persona delegada, emita el informe escrito. Debe señalarse que, con toda lógica, el vicario no daría abasto para leer la montaña de libros que se le acumularían en el escritorio. Por lo tanto, es normal que pida que alguien en quien confía le haga el trabajo. En esta ocasión comisionó a fray Luis de la Cerda, que firmó el 26 de enero de 1614 su texto. Recibido por el vicario, este, «por mandado de los señores del Consejo supremo...», escribe su aprobación el 15 de febrero al verso del memorial de Lope y devuelve su petición con el original al escribano. Solo entonces el consejero al cargo pasa el libro a la persona de su confianza, que fue fray Antonio de Vallejo, que el 4 de mayo emite su Aprobación: «Por mandado de los señores del supremo Consejo he visto...»[57]. Se está ya en condiciones de extender la licencia y privilegio, que lleva fecha de 30 de junio de 1614.

---

[55] Por ello es demasiado general la afirmación de de los Reyes, 2006, p. 167, de que era «habitual» imprimir las aprobaciones; habría que precisar desde qué fecha, y en el siglo XVI no lo era. Tampoco es exacto que existiera base legal para hacerlo, pues en licencias o privilegios no se menciona que se pongan «las aprobaciones», aunque desde 1608 es frecuente incluir dos o más en los preliminares.

[56] Bouza, 2012, 88-89.

[57] En la primera edición no se imprimieron ni el informe de de la Cerda ni el del vicario, y el de Vallejo lleva la fecha de 2 de agosto (fol. ¶2r), que es imposible, por ser posterior

El proceso había llevado casi un año, tiempo un tanto excesivo, pues el privilegio de Aragón, que también solicitó Lope en fecha que no debió de ser muy alejada del pedido para Castilla, se resolvió el 23 de agosto de 1613. Hubo peticiones en que todo se solventó en menos de un mes[58]. En cualquier caso, el orden habitual debió de ser el indicado, como revelan las fechas de las aprobaciones cuando se publican en los preliminares: primero se pide la opinión del vicario y, cuando se comprueba que no hay nada contra la fe, se pasa al segundo informe[59]. Además, son centenares las aprobaciones del vicario señalando que hace su tarea «Por comisión y mandado de los señores del Consejo de su Majestad» o fórmula semejante, lo que viene a mostrar que era el organismo quien pedía su opinión y que no siempre se entregaba por parte del autor con el original. Ha de tenerse en cuenta además que casi siempre este original manuscrito de la obra que se quería imprimir sería único, dado el coste suplementario que supondría hacer más copias en limpio[60]. Por tanto, primero pasaría a manos de uno de los informantes y solo cuando este lo volviera se entregaría al segundo.

Lo más importante es distinguir entre ambas aprobaciones, por cuanto a menudo la del vicario figura con el título de «Licencia». No se trata en ningún caso de la licencia que permita imprimir, pues esta es siempre una potestad civil que ejecuta el Consejo. Justifica en parte el uso de la palabra el hecho de que el sacerdote pueda escribir en ella: «Por la presente, y por lo que a Nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir un libro intitulado...». Eso es, por ejemplo, lo que leemos en la Aprobación («Licencia») de la *Primera Parte de Comedias* de Calderón de la Barca firmada por el licenciado Lorenzo de Iturrizarra (Madrid, 1636, fol. ¶2v): da la 'licencia' o permiso por lo que a él toca, sin perjuicio de los demás trámites [Imágenes 9, 10, 11].

---

al privilegio. Las erratas son de 20 de septiembre (fol. ¶2v). Bouza no comenta este error.

[58] Bouza, 2012, 150-152. Cierto que se trataba simplemente de dos sermones.

[59] Bouza, 2012, p. 90, notifica un caso en que el vicario firma más tarde, aunque un solo día, lo que puede llevar a sospechar un error de fecha en uno de los dos documentos, pues ante un libro religioso, el segundo informante designado por el Consejo pudo redactar una aprobación de trámite.

[60] Bouza, 2012, 115-117, da cuenta del caso del jurista gallego Salgado de Somoza, que tenía cuatro escribientes que copiaban el *Tractatus* que dictaba en alta voz, por lo que poseía otras copias.

Cuando todos los textos administrativos se imprimen en los preliminares, a veces podemos seguir el proceso con todo detalle. Así, por ejemplo, en el caso anterior de Calderón, el vicario solicitó ayuda a Juan Bautista de Sossa, cuya «Aprobación» aparece también impresa en el libro (fol. ¶2r). Incluso es posible que se imprima también un documento más, en verdad bastante innecesario: la remisión del vicario a esa persona de su confianza, como sucede en la edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, en la que el vicario, Dr. Cetina, remite escrito de fecha 2 de julio de 1612: «Vea este libro el padre presentado fr. Juan Bautista...» (Madrid, 1613, fol. ¶3r). Fray Juan Bautista Capataz emite su aprobación el 9 de julio: «Por comisión del señor doctor Gutierre de Cetina...» (*ibid.*). Y este mismo día el vicario redacta su aprobación: «Por comisión y mandado de los señores del Consejo de su Majestad he hecho ver este libro...» (¶2r y v), que remite de vuelta al Consejo con el original[61] [Imágenes 12, 13, 14].

Cosa similar ocurre en la *Segunda Parte de las Comedias* de Calderón (Madrid, 1637), en la que hallamos el 12 de febrero de 1637 remisión del vicario a un informante, que es el mismo de Sossa al que se le había solicitado para la primera Parte: «Nos, el licenciado Lorenzo de Iturrizarra, vicario general de la Villa de Madrid y su partido, etc. Por la presente cometemos a Juan Bautista de Sosa, vecino desta villa, el libro intitulado [...] para que las vea y con su censura nos lo remita para proveer en justicia» (fol. ¶3r). El 20 de febrero Sosa lo hace («Por orden y comisión del señor licenciado don Lorenzo de Iturrizarra, vicario general de la villa de Madrid...», *ibid.*) y el 2 de marzo firma el vicario la «Licencia del ordinario» (fol. ¶3v) [Imágenes 15, 16, 17].

Una vez se han cumplido todos esos pasos y el escribano que lleva el asunto recibe y archiva el informe eclesiástico, procede a remitir el manuscrito a otra persona para que haga por su parte el informe que crea oportuno. Esto significa que al Consejo no le basta con esa primera opinión, sino que va a recabar la de otro informante elegido por el encomendero. En tal sentido, es indiferente que el designado sea eclesiástico, cura regular, fraile o persona civil. Por lo tanto, cuando en los preliminares de un libro de la época se lea una aprobación de alguien diferente al vicario con encabezamiento del tipo: «Por comisión de Vuestra Alteza he visto...» (Fray Diego de Hortigosa en *Novelas ejemplares*,

[61] Cervantes, 2013, 5-7.

fol. ¶3v), «Por comisión y mandado de los señores del Consejo he visto...» (José de Valdivielso en el segundo *Quijote*, Madrid, 1615, fol. ¶2v) [Imágenes 18, 19, 20, 21], o «En estas comedias que me mandó ver V. A.» (Valdivielso en *Primera Parte de Comedias* de Calderón, fol. ¶3r), tenemos la certeza de que estamos ante la aprobación solicitada directamente por el propio Consejo, a veces con indicación concreta de quien era el «encomendero», como sucede en la aprobación que el mismo Valdivielso redacta para la *Segunda Parte de las Comedias* de Calderón (Madrid, 1637, fol. ¶3v): «Por mandado y comisión del señor don Antonio Valdés, del Consejo Real de su Majestad, he visto este libro...».

Nótese que el vicario también puede emplear la misma fórmula, como vimos en el caso de las *Rimas sacras* de Lope, o el mismo Dr. Cetina en las *Novelas ejemplares* («Por comisión y mandado de los señores del Consejo de su Majestad», fol. ¶3r) y en el segundo *Quijote* (fol. ¶2v)[62]. En cambio, si el texto del vicario comienza: «Nos, el Doctor... etc., habemos hecho ver un libro intitulado...», que es la fórmula que aparece en la *Argenis* (1626, fol *2v), cabe sospechar que el autor se la ha pedido antes de presentar el original al Consejo y la aporta ya con él, como sabemos que hizo Pellicer.

Ahora bien, ¿qué criterios se seguían para elegir a los que con propiedad deberíamos llamar los censores? A lo que parece, no debían de existir unas normas ni expresas ni tácitas, pues la pragmática de 1558 solo establecía que los originales «sean vistos y examinados por la persona o personas a quien los del nuestro Consejo lo cometieren» (fol. Aii), pese a que unos meses antes, el 1 de abril de ese año, el contador Luis Ortiz había elevado memorial al rey pidiendo, entre otras cosas, se nombrara a «dos personas del Consejo de su Majestad y un visitador general [...] y a los otros veedores y personas», y se les pague salario por ello[63]. No habiéndose resuelto así, el encomendero tenía libertad para confiar en alguien cercano que por sus conocimientos, autoridad o competencia se considerase perito para la labor. Aunque por lógica el proceso debiera ser reservado, cuando no secreto, a menudo distaba de guardarse tal precaución. Bouza aclara cómo podía suceder que el autor de un libro visitara al señor de la encomienda para conocer a quién se

[62] Otro caso del mismo vicario en Bouza, 2012, p. 150.
[63] Citado en García Martín, 2003, p. 361. Véase de los Reyes, 2000, 194-196.

había cometido el libro, como hizo el monje Miguel de la Guerra en 1607[64]. O el solicitante tenía el desahogo de proponer en el memorial los posibles censores[65]. Incluso se conoce un caso en el que el autor rechaza al censor designado «porque le tengo por sospechoso» de enemistad, como hizo Ruiz de Alarcón en 1622 respecto a Lope de Vega[66]. Es curioso que la gestión fuera efectiva, pues se pasó el encargo a Espinel, pero más lo es que el mexicano tuviese noticia de los pasos del proceso.

Como la flexibilización llegó al extremo de que se presentaran originales acompañados ya de la aprobación -no la del vicario, que eso era frecuente-, o que fuera el propio interesado quien la recogiera del aprobante[67], es fácil entender la aparición de propuestas de reforma en este terreno. Ya en 1588, el doctor Pedro López de Montoya dirigió un memorial a Mateo Vázquez en que solicitaba que se creara (para él, en puridad, aunque afecta diversos remilgos) el puesto de censor general de libros para evitar los perjuicios que se derivaban a impresores y compradores de que se aprobaran obras que luego se prohibían, por lo que debían ser censurados antes por persona «prudente y muy docto en la santa Escritura y en la Teología Escolástica y que también tenga alguna noticia de lenguas griega y hebrea». Y no vale que los censores sean monjes o frailes, porque los tales están centrados en las cosas de su orden y no fijan la atención en los libros que examinan, cuando no son amigos de los autores y quieren quedar bien con ellos[68]. Y en fin terminaba la epístola al secretario: «Allende desto es increíble la dificultad con que negocian los autores de los libros, porque para que se encomienden a quien los vea pasan mil trabajos y muchos más después de haberse encomendado para que se despachen y se vean, y en las licencias y privilegios que yo he sacado para ciertos libros que he de imprimir he tenido tal experiencia desto que estoy determinado a enviar los otros fuera destos reinos»[69].

---

[64] Bouza, 2012, 27-28.
[65] *Ibid.*, 77-78.
[66] *Ibid.*, 79-80.
[67] *Ibid.*, 119-125.
[68] Cayuela, 1996, p. 28, da cuenta de un calificador del Santo Oficio que incide en lo mismo en 1622. Los padres que aprueban un libro pueden distraerse, o ser amigos del autor, o están ocupados.
[69] Pérez Pastor, I, 1891, nº 482, 248-250. Véase de los Reyes, 2000, p. 260. Ya lo citaba Amezúa, 1951, I, p. 336. La referencia que este da ahí del conde de Gondomar es

Nada se hizo, pero en 1595, ante un memorial del reino en las cortes para que se examinen con cuidado las obras, «y que encarguen a las personas que vieren los libros que se hubieren de imprimir que lo hagan con mucha diligencia y cuidado», el Consejo asume la petición[70]. Y nada se hizo tampoco entonces, por lo que continuaron las mismas prácticas. A veces el autor se las ingeniaba para que la censura la hiciese un conocido. El Juan Bautista de Sossa que informó al vicario las dos primeras Partes de Calderón casualmente era el esposo de su tía Juliana de Henao[71]. Lope de Vega examina las obras de Juan Pérez de Montalbán o de fray Alonso Remón, y estos hacen lo propio con las de Lope[72]. Era de esperar que continuaran las propuestas para reordenar el proceso. Aunque en 1565 se había establecido que los censores tuvieran un salario[73], parece que no se hizo efectivo, por lo que la Junta de 1607 ya citada decidió lo mandado por Felipe III al año siguiente, entre cuyas resoluciones estaba «Que se tome juramento a los a quien se cometiere las censuras de que por sus personas verán el libro que se les cometiere», lo que hace sospechar que algunos ni lo verían por encima, y se propone asimismo que se considere dar una cantidad por el trabajo realizado[74].

Así las cosas, la oleada de impulso reformista que atacó al poder en el inicio del reinado de Felipe IV alcanzó también el territorio librario, como no podía dejar de ocurrir. El 21 de septiembre de 1623 el Inquisidor General don Andrés Pacheco dirigió una consulta al Rey, alarmado por la abundancia de denuncias que llegan al Santo Oficio contra libros impresos, por lo que debe tenerse más cuidado en su aprobación, y propone que en el Consejo se designen «personas señaladas» para aprobarlos, y se les remunere la función, «porque es mucho lo que se debe trabajar para aprobar o reprobar, y sin premio es dificultoso hallar quien trabaje». El propio Felipe IV escribió al margen:

---

impropia, porque don Diego Sarmiento de Acuña lo único que propone es que se cree una junta de cronistas para escribir libros de historia, no para la censura en general. Véase Gayangos, 1869, 99-117.

[70] Pérez Pastor, 1907, III, 442-443. Véanse Cayuela, 1996, p. 28, y de los Reyes, 2000, p. 261.

[71] Sobre Sossa, véase ahora Cruickshank, 2009, *s. v.*

[72] Estos y otros casos son recordados por Cayuela, 1996, 25-27.

[73] Friede, 1959, p. 53.

[74] Bouza, 2012, 167. De los Reyes, 2000, 270-271, recuerda que uno de los miembros de la Junta propuso que el Consejo tuviera una lista de hombres doctos para nombrar los censores.

«Siempre me pareció lastimoso el no hacerse esto que aquí se apunta: y aun debieran los libros enviarse en secreto a quien los había de ver para que sus autores no pudiesen agenciar la aprobación»[75].

Y, con todo, poco se reformó. Durante casi diez años no se dio licencia para publicar -en Castilla- teatro y novelas, pero todo volvió a ser igual a fines de 1634. Entre tanto, se había dictado la pragmática de 1627, que sirve para aclarar que los pliegos de gacetas, coplas, noticias y otras menudencias habían de pasar también por censura previa, obligación que ya regía, aunque ni antes ni después acostumbraran a imprimir la licencia.

En suma, según las épocas, los autores o editores que deseasen imprimir un libro en los reinos de Castilla había de conseguir la expedición de una o dos aprobaciones. Una vez obtenidas, el Consejo emitía la licencia o privilegio, según se hubiera solicitado. Por lo tanto, su fecha es siempre posterior a todos los documentos anteriores y a partir de ella comienzan a contar los años para los que, en su caso, se ha extendido privilegio, de no ser que se diera permiso solo «por esta vez». Desde ese momento, y dado el supuesto de que no se hubieran detectado anomalías, en cuyo caso era preciso salvarlas antes con las oportunas correcciones del texto, se podía retirar ya el original signado por el escribano, que a veces llevaba la indicación de que tal o cual plana estaba tachada total o parcialmente[76], para evitar fraudes o sustituciones de algunos fragmentos, que de todas formas a veces ocurrían.

Entonces puede por fin llevarse el original a la imprenta, para que el taller comience su trabajo. Aquí debe hacerse omisión de todo lo referido a los acuerdos con el impresor sobre el tamaño del libro, cuenta del original, composición, corrección y tirada de los pliegos hasta culminar su impresión completa. Situémonos en ese instante final en que el cuerpo de la obra está impreso. Faltan aún tres pasos más. El primero es llevar un juego de capillas al corrector para que este extienda el documento que acredita que lo impreso se corresponde con lo presentado y autorizado por el Consejo («Erratas» o «Fe de erratas»). La figura del corrector era la de un funcionario especializado en comprobar la correspondencia entre lo aprobado por el Consejo y rubricado por el escribano y lo efectivamente puesto en letras de molde. No se trataba, pues, de comprobar la pericia de la imprenta en confeccionar libros sin

[75] Pérez Pastor, 1907, III, p. 440b. También trae la consulta Sierra Corella, 110-111, y véanse Gil Fernández, 1981, p. 624, y de los Reyes, 2000, 304-305 y 1289-1290.
[76] Andrés, Delgado, Domingo y Rodríguez, 2000, p. 33.

erratas, por lo que están fuera de lugar las consideraciones hechas a veces sobre la escasa agudeza del corrector en detectar los lapsos de impresión, como ocurre, por ejemplo, con el *Quijote* primero[77]. El de Corrector general era un puesto nada despreciable, que ya existía en 1565 y que conllevaba sus privilegios, lo que explica la resistencia del clérigo Juan Vázquez de Mármol a compartirlo con otros correctores, tal como solicitaban los libreros[78], aunque al final se autorizó que los tuvieran las Universidades. Fue Corrector en el XVII Francisco Murcia de la Llana, el que se ocupó del *Quijote*, con un sueldo de 40.000 maravedíes, luego aumentado en otros 10.000, y que en 1635 consiguió pasarle el oficio a uno de sus hijos[79].

Obtenida la «Fe de erratas», queda el último trámite administrativo, la Tasa, esto es, el precio fijo a que debía venderse el libro, lo que había de solicitarse mediante la presentación de un nuevo memorial acompañado del documento de las erratas[80]. El escribano al cargo expedía el documento, que venía a ser una nueva licencia, ahora para poder vender el libro. Para hacerlo faltaba regresar al taller a fin de imprimir el primer pliego -que podían ser dos o más-, es decir, los preliminares (que no suelen poseer numeración, ya que esta comienza en el primer folio del texto de la obra), y se ordenan por las signaturas de signos tipográficos, como asteriscos, cruces o calderones. Las licencias y privilegios establecían que ahí debieran figurar «esta nuestra cédula y la aprobación, tasa y erratas» (Privilegio del *Quijote*). Así rezan la mayoría de las licencias. Pero solo desde octubre de 1590, según expone Moll, se

[77] Aún señalaba hace poco Dadson, 2012, p. 241, que es un testimonio «completamente inútil, ya que dice con un descaro verdaderamente asombroso que "Este libro no tiene cosa digna que no corresponda a su original", cuando todo lector del *Quijote* sabe que contiene un sinfín de erratas». Pero no es inútil, sino imprescindible, y lo que garantiza es solo que se imprimió lo aprobado por el Consejo.

[78] Aunque Amezúa, 1951, p. 355, dice que el cargo de corrector general fue creado por la pragmática de 1502, es erróneo, porque en ella los Reyes Católicos solo establecen que los libros sean examinados por algún letrado afín a la materia de que tratasen. García Oro y Portela Silva, 1999, p. 472, n. 13, aclaran: «No conocemos ninguna provisión real que regule las funciones del corrector de libros. Consta sin embargo que ya existía en 1565». Sobre la petición de los libreros para que no hubiese un solo corrector y la respuesta de Mármol, *ibid.*, p. 84-88 y 389-392, y de los Reyes, 2000, 231-234. Documentos sobre Mármol, en Pérez Pastor, III, 1907, 497-499.

[79] Pérez Pastor, III, 1907, p. 434.

[80] Bouza, 2012, p. 135. Véase de los Reyes, 1998.

prescribía la obligación de imprimir la aprobación y las erratas[81]. Como antes se indicó, esta fórmula, que se repite tal cual en docenas de libros, habla de «la aprobación», en singular, sin duda por referirse a la pedida por el propio Consejo. Solo que a menudo, por unas u otras razones, no se imprimen las dos, o incluso ninguna, como sucedió con el *Quijote* de 1604-1605, por causas que se han explicado bien[82]; la princeps del *Persiles* (1617) no trae la del vicario, sino solo la otra (de Valdivielso) [Imágenes 22, 23]; en cambio la de las *Ocho comedias*... (1615) imprime la aprobación pedida por el vicario (también de Valdivielso), pero en rigor ninguna de las dos oficiales, la del vicario y la solicitada por el Consejo [Imágenes 24, 25].

En los preliminares podían incluirse asimismo otros documentos que ahora no nos importan, como por ejemplo la licencia para otros reinos, como la aprobación para el Consejo de Aragón de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo en las *Novelas ejemplares* (Madrid, 1613, fol. ¶4r), porque se había solicitado también privilegio para ese reino (fols. ¶¶2r-3r)[83]. Además solían imprimirse también una dedicatoria, uno o más prólogos, versos de encomio y otras cosas de este jaez. El examen de los originales de imprenta conservados permite observar que unos tienen esos textos previos rubricados por el escribano y otros no, lo que lleva a concluir que a veces no eran presentados con el original[84]. ¿Quién y cuándo los revisaba? No es fácil saberlo; no era el corrector, pues este se ceñía a equiparar lo impreso con el original. Pero parece extraño que en una empresa tan reglamentada como la de imprimir libros salieran páginas a la luz sin que nadie hubiera echado la vista sobre ellas.

Tras obtener al fin la Tasa, la imprenta procedía, pues, a imprimir el primer pliego con los documentos legales, bien en su forma literal,

---

[81] Jaime Moll en Cervantes, 2004, II, p. 10.

[82] Rico, 2005, y Bouza y Rico, 2009. Aunque alguna vez se había sugerido que acaso no existieran (Astrana, 1953, V, p. 600: «o no se solicitó, o no llegó a tiempo»), esto es del todo imposible: de no haberse emitido, el Consejo no habría dado la licencia. y de hecho, la aprobación de Antonio de Herrera ha podido ser localizada en los papeles de la escribanía de Gallo de Andrada.

[83] Cervantes, 2013, 8-13.

[84] El escribano difícilmente dejaría de cumplir su cometido rubricando todas las hojas menos las de los preliminares. Por tanto, si carecen de su firma es de sospechar que no se habían presentado. Véanse Andrés, Delgado, Domingo y Rodríguez, 2000, 40-41, Rico, 2005, p. 128, y Garza, 2012, p. 124, donde aclara que las composiciones preliminares de un original están rubricadas por el escribano.

bien en un resumen: «Suma del privilegio», «Suma de la Tasa», etc. Se sobreentiende que si había privilegio era porque se había concedido licencia[85]. Así lo hace ya, por ejemplo, la *Qvarta y Qvinta parte de Flor de Romances* (Burgos, 1592), cuya licencia y privilegio establece, además de todas las regulaciones conocidas, la obligación de que en el primer pliego se ponga la cédula de privilegio «y la aprobación, tasa y erratas» (fol. ¶4r); y en efecto, la aprobación pedida por el Consejo figura impresa (fol. ¶2v), pero no hay rastro de la eclesiástica. Lo mismo sucede en 1598 con la licencia dada a Mateo Alemán para su *Guzmán de Alfarache*. Sin embargo, se puede constatar que muchos libros siguieron editándose en la última década del XVI con omisión de ambas aprobaciones.

Todo cumplido, al fin, el libro salía a la venta. O aún no, porque todavía quedaba un trámite administrativo más: el envío a las autoridades de un ejemplar, o por mejor decir, de un ejemplar para cada una de ellas. Así, era posible que no se expidiese la Tasa hasta asegurar que se entregaba o iba a entregarse un ejemplar para cada consejero; en 1626 la tasa de los *Soliloquios amorosos* de Lope de Vega se demoró un día hasta que uno de los porteros de cámara, encargado de distribuir esos ejemplares, certificó que «obligóse de dar los libros para su Majestad, Presidente y señores del Consejo»[86]. En julio de 1637 Calderón de la Barca pidió la tasa para su Segunda Parte de comedias, y anota al final del documento el portero del Consejo Miguel Salvo: «Obligóse de dar estos

[85] Aunque podría entenderse de otra manera, la afirmación de de los Reyes, 2004, p. 137, de que la pragmática de 1558 no obligaba a imprimir en el libro la licencia, debe entenderse que se refiere a la aprobación eclesiástica, como se ve en Pedraza, Clemente y de los Reyes, 2003, p. 231, y en de los Reyes Gómez, 2006, p. 167 y ya aclaraba en de los Reyes, 2000. Debe reiterarse que fue Moll quien señaló que desde octubre de 1590 el Consejo prescribía en el documento por el que concedía licencia y, en su caso, privilegio, que «la aprobación» también debía imprimirse en el pliego de preliminares (véase Moll, en Cervantes, 2004, II, p. 10. Así consta en el privilegio del primer *Quijote* («pueda imprimir el dicho principio y primer pliego, y sucesivamente ponga esta nuestra cédula y la aprobación, tasa y erratas») y, por lo tanto, es irregular que en la primera edición terminada en diciembre de 1604 falten esas aprobaciones, aunque naturalmente existieron: una de ellas ha sido localizada (véase *supra*), la firmada por Antonio de Herrera el 11 de septiembre de 1604. Es curioso que no se reclamaran a la hora de imprimir la segunda edición de Cuesta, que también carece de ellas.

[86] Bouza, 2012, 137-138. Lo recuerda de los Reyes, 2000, p. 235. En 1619 se estableció que también se enviase un ejemplar de todo libro impreso a la Biblioteca de El Escorial (García Ejarque, 1996, citado por Oliván Plazaola, 2012, p. 45; véase asimismo Ezquerra Revilla, 2014, p. 305

libros para su majestad y señores del Consejo»[87]. Según apuntes de Vázquez de Mármol, también el corrector se beneficiaba con otro[88], y a mediados del XVII, el jesuita p. Dávila aclaraba que el número era aún mayor: «supuesto que todos los que imprimen tienen obligación de dar veinticuatro o veinticinco cuerpos a los señores del Consejo Real...»[89]. Por esa razón, expone que no sería carga mayor que diera otro al Consejo de la Inquisición. Parece que no se hizo caso.

En suma, imprimir un libro en la España del Siglo de Oro era tarea ardua y complicada. Había que seguir protocolos bastante claros, pero que podían tener incidencias, como que el corrector pierda el original, según le sucedió a Murcia de la Llana en una ocasión con un libro de Tamayo de Vargas[90], o que se emita la aprobación pedida por el Consejo y se extravíe, como le ocurrió a Espinel con la que hizo para *El Fénix de España Lope de Vega Carpio... Sexta Parte de sus comedias* (Madrid, 1615): «y por haberse perdido la dicha censura que di del dicho libro, vuelvo a dar esta de nuevo» (fol. 2, sin numerar), libro que tanto disgustó al propio Lope[91]. El original tenía que someterse a revisiones, cumplir requisitos cambiantes con el tiempo, debían gastarse sumas no pequeñas, sin seguridad de recuperar lo invertido. Y sin mencionar que estos trámites legales suponían el pago de ciertas cantidades, que no conocemos en detalle. ¿Se cobraba lo mismo si se pedía licencia para una vez que si se solicitaba privilegio por diez años? ¿Se pagaba al solicitar o cuando se concedía? ¿Se pagaba de nuevo al pedir la Tasa? ¿Se pagaba al corrector?[92].

Quedan no pocos aspectos, aparte de estos, todavía sin precisar, pero hoy tenemos una idea del proceso que debía seguirse mucho más detallada que hace pocas décadas. La revisión de los datos hasta ahora conocidos, a los que se ha dedicado este trabajo, se debe sobre todo al examen que otros han llevado a cabo de los protocolos de los escribanos

---

87 Debo esta noticia a Fernando Bouza: AHN *Consejos suprimidos*, legajo 45077.

88 Pérez Pastor, III, 1907, p. 499a.

89 Peña Díaz, 2015, p. 60.

90 De los Reyes, 1998, p. 50, y de los Reyes, 2000, p. 291.

91 Véase Lope de Vega, 2005, I, p. 56.

92 García Martín, 2003, p. 28, menciona que la administración cobraba tasas por las licencias de impresión. ¿Cuánto y desde cuándo? Véase Iglesias Feijoo, 2018. La Novísima Recopilación IV, 21, 13 (Martínez Alcubilla, 1885, p. 1076), recoge la orden de 1556 por la que los escribanos «en el llevar sus derechos guarden el arancel».

de cámara, a la localización de originales de imprenta y a la revisión directa de los propios libros. Es de esperar que un análisis detallado de nuevos documentos permita perfilar aún mejor todo este apasionante mundo del libro impreso en nuestra época clásica.

LUIS IGLESIAS FEIJOO
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951-1953, 3 vols.

ANDRÉS ESCAPA, Pablo, Elena Delgado Pascual, Arantxa Domingo Malvadi y José Luis Rodríguez Montederramo, «El original de imprenta», en Francisco Rico, ed., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 29-64.

ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 7 vols., 1948-1958.

BALLESTER RODRÍGUEZ, Mateo, *La identidad española en la Edad Moderna (1556-1665)*, Madrid, Tecnos, 2010.

BARRIOS, Feliciano, *Los Reales Consejos. El gobierno central de la Monarquía en los escritores sobre Madrid del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

_____, *La gobernación de la Monarquía de España. Consejos, Juntas y Secretarios de la administración de Corte (1556-1700)*, Madrid, Boletín Oficial del Estado-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.

BOUZA, Fernando, «Dar Galicia y el gallego a la imprenta. *As galegadas* y *A História de Galicia* de Lobariñas Feijoo, la *Verdadera descripción* de Ojea y algunas iniciativas historiográficas de la primera mitad del siglo XVII», *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 18, 2009, 9-44.

_____, «Política del libro del Consejo Real en el tiempo de Olivares», en Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrence, eds., *Poder y saber. Biblioteca y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 339-362.

_____, *«Dásele licencia y privilegio». Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012.

BOUZA, Fernando, y Francisco Rico, «"Digo que yo he compuesto un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la mancha*"», *Cervantes*, 29, 1, 2009, 13-30.

CÁTEDRA, Pedro M., *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*, Salamanca, SEMYR, 2001.

CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Droz, 1996.

CAYUELA, Anne, ed., *Edición y literatura en España (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

CENDÁN PAZOS, Fernando, *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 2 vols.

_____, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia

Española, 2013.

CRUICKSHANK, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

DADSON, Trevor J., «El mercado del libro en Madrid durante el primer tercio del siglo XVII: algunos apuntes y un inventario», en Cayuela, ed., 2012, 239-268.

DIOS, Salustiano de, *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*, Salamanca, Diputación, 1986.

EGUIZÁBAL, José Eugenio de, *Apuntes para la historia de la legislación española sobre imprenta desde el año de 1480 al presente*, Madrid, 1879.

ELLIOTT, John H., *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 3ª ed., 1970.

_____, *España, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Madrid, Taurus, 2010.

EZQUERRA REVILLA, Ignacio, «El Consejo real de Castilla y la autorización administrativa de impresión de libros en el siglo XVI», *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 23, 2014, 295-324

FAYARD, Janine, *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

FRIEDE, Juan, «La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América», *Revista de Historia de América*, 47, 1959, 45-94.

GARCÍA EJARQUE, Luis, *Historia y legislación del depósito legal en España*, 1996. Inédito.

GARCÍA MARTÍN, Javier, *El juzgado de imprentas y la utilidad pública. Cuerpo y alma de una Monarquía vicarial*, Bilbao, Editorial de la Universidad del País Vasco, 2003.

GARCÍA ORO, José, y Mª José Portela Silva, *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1999.

GARZA, Sonia, «Imprenta manual y pruebas de imprenta», en Cayuela, ed., 2012, 111-136.

GAYANGOS, Pascual de, *Cinco cartas político-literarias de D. Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar, Embajador a la Corte de Inglaterra*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1869.

GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.

GÓMEZ-REINO Y CARNOTA, Enrique, *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, 1977.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La iglesia y la censura de libros en el Siglo de Oro», en Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana

Andreia Sâmbrian, eds., *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, New York, IDEA/IGAS, 2016, 63-77.

_____, «El mercader de libros», Christoph Strosetzki, ed., *El poder de la economía. La imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt a. M., Vervuert, 2018, 123-148.

KAMEN, Henry, *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997.

_____, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

LARIO, Dámaso de, *Sobre los orígenes del burócrata moderno. El Colegio de San Clemente de Bolonia durante la impermeabilización habsburguesa (1568-1659)*, Bolonia, Real Colegio de España, 1980.

_____, *Al hilo del tiempo. Controles y poderes de una España imperial*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.

LUIS DE LEÓN, *Obras completas castellanas*, ed. P. Félix García, Madrid, BAC, 4ª ed., 1967.

MADURELL MARIMÓN, José María, «Licencias reales para la impresión y venta de libros (1519-1705)», *RABM*, LXXII, 1-2, 1964-1965, 111-248.

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

MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *Códigos antiguos de España*, Madrid, vol. II, 1885.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, «Aportaciones a la formación del estado moderno y a la política española a través de la censura inquisitorial durante el periodo 1480-1559», en Joaquín Pérez Villanueva, ed., *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI, 1980, 537-578.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Solo Madrid es Corte, y el Cortesano en Madrid*, Madrid, 3ª ed., 1675; ed. facsímil, Valencia, 1996.

OLIVÁN PLAZAOLA, Montserrat, «Regalías y depósito legal», en Darío Villanueva, ed., *Tricentenario. Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2012, 44-50.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José, *El libro español del Renacimiento*, Madrid, Arco, 2008.

_____, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003.

PELORSON, Jean-Marc, *Los* letrados *juristas castellanos bajo Felipe III*, Valladolid, Juanta de Castilla y León, 2008.

PEÑA [DÍAZ], Manuel, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)*, Lleida, Milenio, 1996.

_____, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015.

_____, ed., *Dossier. La censura en la Edad Moderna*, *Cultura Escrita y Sociedad*, nº 7, 2008, 7-156.

PÉREZ GARCÍA, Rafael M., «La censura y la espiritualidad española del Renacimiento. Razones doctrinales y elementos históricos para el conflicto», en Peña Díaz, ed., 2008, 13-36.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña*, Madrid, 3 vols. 1891-1907.

PINTO CRESPO, Virgilio, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.

REYES GÓMEZ, Fermín de los, «La tasa en el libro español antiguo», *Pliegos de Bibliofilia*, n' 4, 1998, 35-52.

_____, *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco, 2000, 2 vols. de paginación continuada.

_____, «El valor de los paratextos», en Manuel José Pedraza Gracia, ed., *Precio y valor del libro antiguo (Textos y materiales)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 133-168.

_____, «La censura del libro: legislación y consecuencias. La impresión del *Quijote*», en José Manuel Lucía Mejías, ed., *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006, 159-180.

RICO, Francisco, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005 [2006].

RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, M. Aguilar, 1940.

SIERRA CORELLA, Antonio, *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1947.

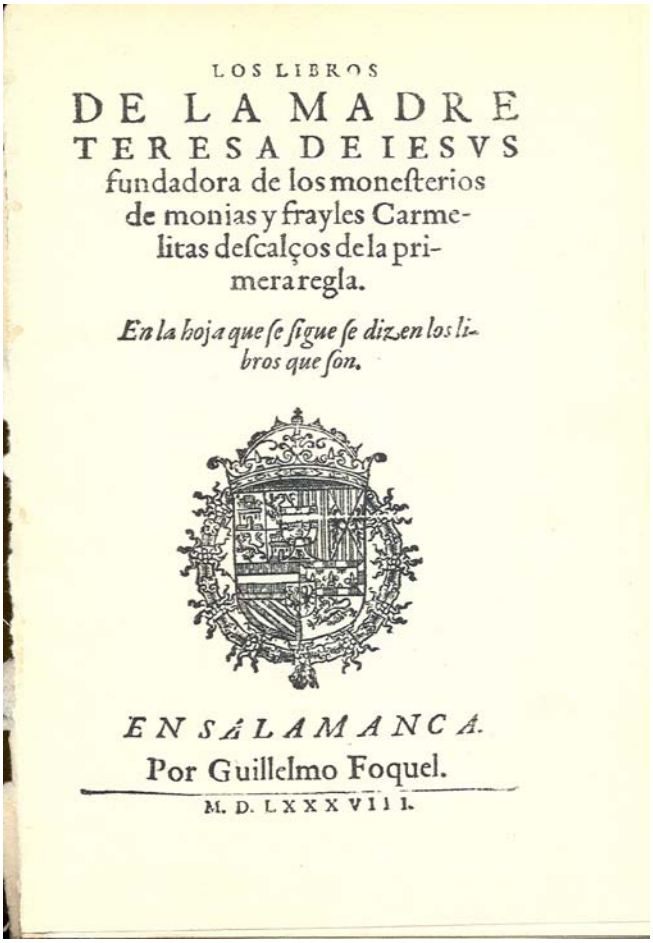
SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.

TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, ed. Jorge García López, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015.

VEGA, Lope de, *Comedias. Parte II*, [ed. Prolope], coord. Silvia Iriso, Lleida, Milenio, 1998, 3 vols.

_____, *Comedias. Parte VI*, [ed. Prolope], coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lleida, Milenio, 2005, 3 vols.

ZAMORA LUCAS, Florentino, *Lope de Vega censor de libros*, Larache, 1941.

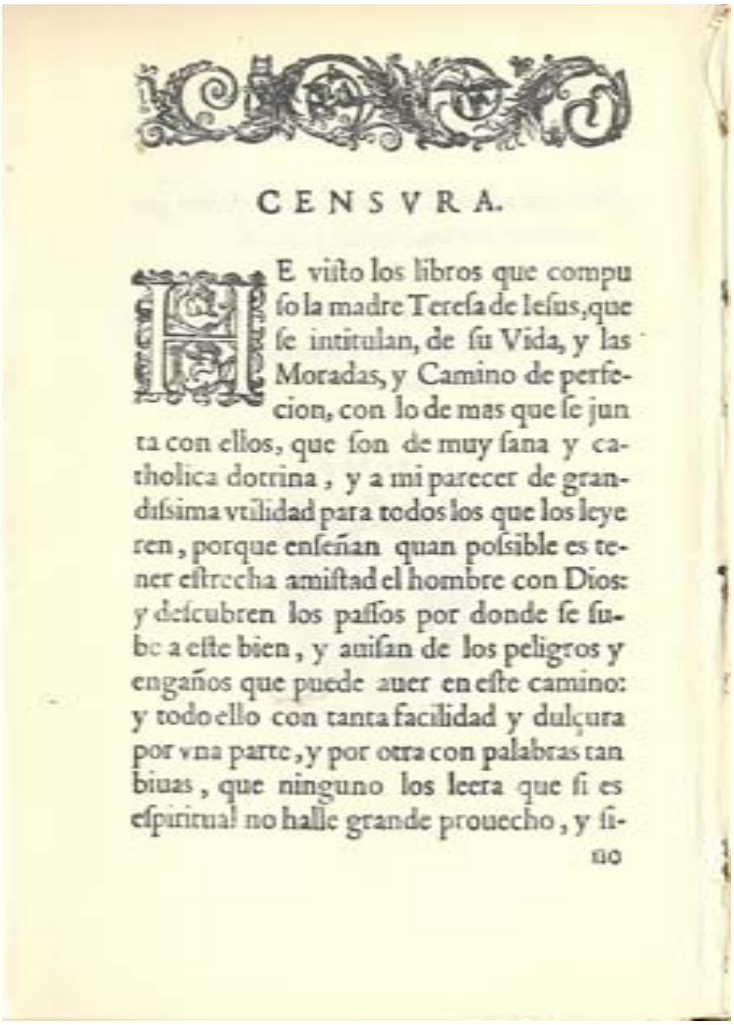


LOS LIBROS
DE LA MADRE
TERESA DE IESVS
fundadora de los monesterios
de monias y frayles Carme-
litas descalços de la pri-
mera regla.

*En la hoja que se sigue se dizen los li-
bros que son.*

EN SALAMANCA.
Por Guillelmo Foquel.
M. D. LXXXVIII.

Imagen 1



CENSVRA.

HE visto los libros que compuso la madre Teresa de Iesus, que se intitulan, de su Vida, y las Moradas, y Camino de perfecion, con lo de mas que se junta con ellos, que son de muy sana y catholica dotrina, y a mi parecer de grandissima vtilidad para todos los que los leyeren, porque enseñan quan possible es tener estrecha amistad el hombre con Dios: y descubren los passos por donde se sube a este bien, y auisan de los peligros y engaños que puede auer en este camino: y todo ello con tanta facilidad y dulçura por vna parte, y por otra con palabras tan biuas, que ninguno los leera que si es espiritual no halle grande prouecho, y si-

no

Imagen 2A

no lo es no deſſeẽ ſerlo, y ſe anime para ello, o alomenos no admire la piedad de Dios con los hombres que le buſcan, y quan preſto le hallan, y el trato dulce que con ellos tiene, y anſi para el loor de Dios, y para el prouecho comun conuiene que eſtos libros ſe impriman y publiquen. En ſan Phelippe de Madrid a ocho de Septiembre de 1587.

Fray Luys de Leon.

¶ 3

Imagen 2B

Suma del priuilegio.

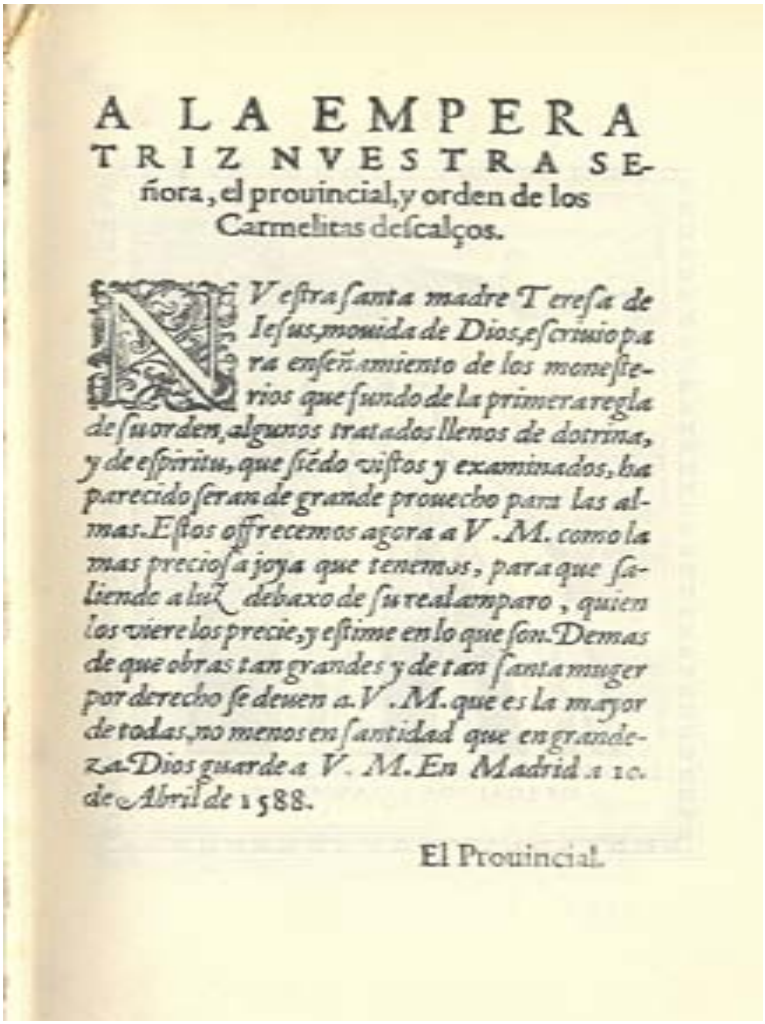
SV Mageſtad concede por ſu priuilegio al prouincial, y orden de los Carmelitas deſcalços que por eſpacio de diez años que ſe cuentan deſde el dia de la fecha, nadie pueda ſin ſu licencia imprimir los libros de la madre Tereſa de Ieſus, que ſe intitulã, *de ſu Vida, y Camino de perfecion, y las Moradas*, ni traerlos a eſtos reynos de otra parte impreſſos, ſo las penas en el contenidas. Dado en el boſque de Segouia a 24. de Octubre de 1587.

TASSA.

YO Pedro ꝓpora del Marmol eſcriuano de camara del Rey nueſtro ſeñor, doy fe que los ſeñores del Conſejo de pedimento y ſupplicacion de Fray Nicolas de Ieſus Maria, Prouincial de la orden de los Carmelitas Deſcalços, taſſaron vn libro intitulado, *la Vida de la Madre Tereſa de IESVS, y Camino de perfecion, y las Moradas*, que con licencia de ſu Mageſtad ſe imprimio a tres marauedis y medio cada pliego en papel, y al dicho precio y no mas mandaron que ſe venda, y que primero que ſe venda ninguno libro, ſe imprima eſta taſſa en la primera hoja de cada volumen, y para que deſto conſte de pedimento del dicho Prouincial, y mandamiento de los ſeñores del Conſejo di la preſente firmada de mi nombre, que es fecha en la Villa de Madrid, a veynte y ocho dias del mes de Abril, de mil y quinientos y ochenta y ocho años.

Pedro ꝓpora del Marmol

Imagen 3A

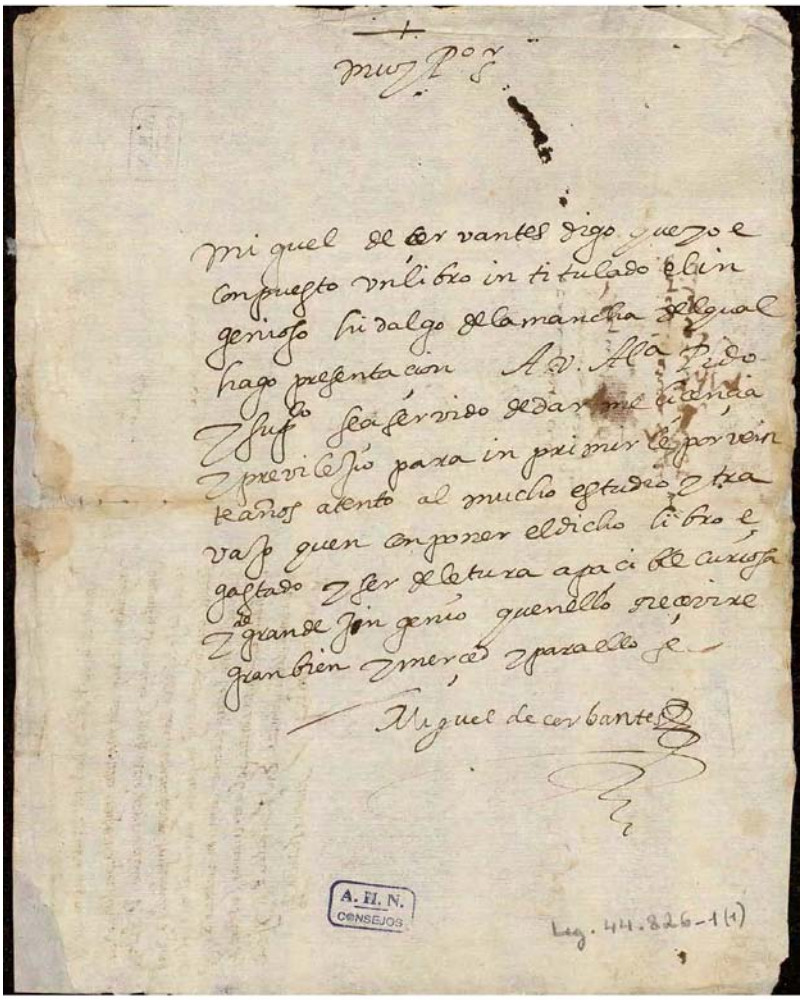


A LA EMPERA
TRIZ NVESTRA SE-
ñora, el prouincial, y orden de los
Carmelitas descalços.

NVestra santa madre Teresa de Iesus, mouida de Dios, escriuio para enseñamiento de los monesterios que fundo de la primera regla de su orden, algunos tratados llenos de dotrina, y de espiritu, que siẽdo vistos y examinados, ha parecido seran de grande prouecho para las almas. Estos offrecemos agora a V. M. como la mas preciosa joya que tenemos, para que saliendo a luz debaxo de su real amparo, quien los viere los precie, y estime en lo que son. Demas de que obras tan grandes y de tan santa muger por derecho se deuen a V. M. que es la mayor de todas, no menos en santidad que en grandeza. Dios guarde a V. M. En Madrid a 10. de Abril de 1588.

El Prouincial.

Imagen 3B



Mi quel de cervantes digo que yo e
compuesto vn libro intitulado el in
genioso hidalgo de la mancha del qual
hago presenta con A V. A lo pido
y suplico se sea servido de dar me licencia
y previlegio para in primirle por veinte
años atento al mucho estudio y tra
vajo quen ponner el dicho libro e
gastado y ser de letura apacible curiosa
y grande yn genio quendello recevire
gran bien y merced y para ello e

Miguel de cervantes

A. H. N.
CONSEJOS
Leg. 44.826-1(1)

Imagen 4

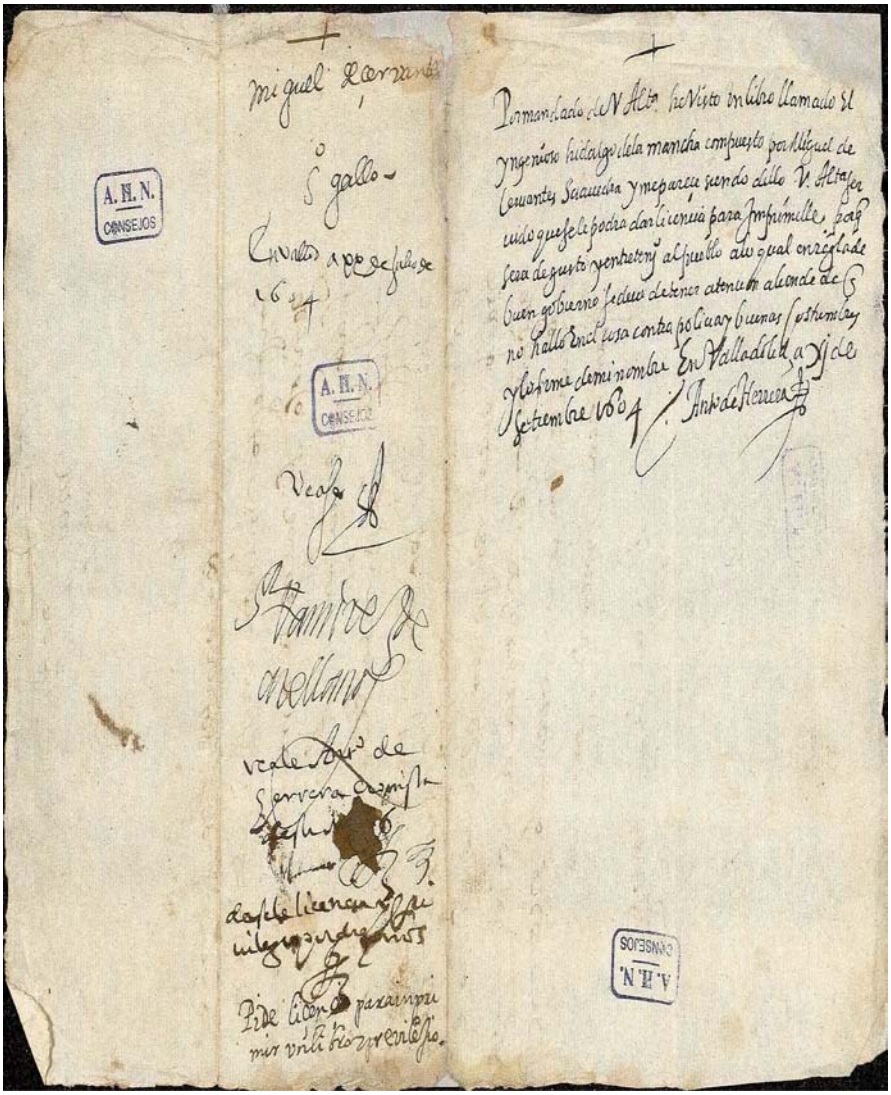
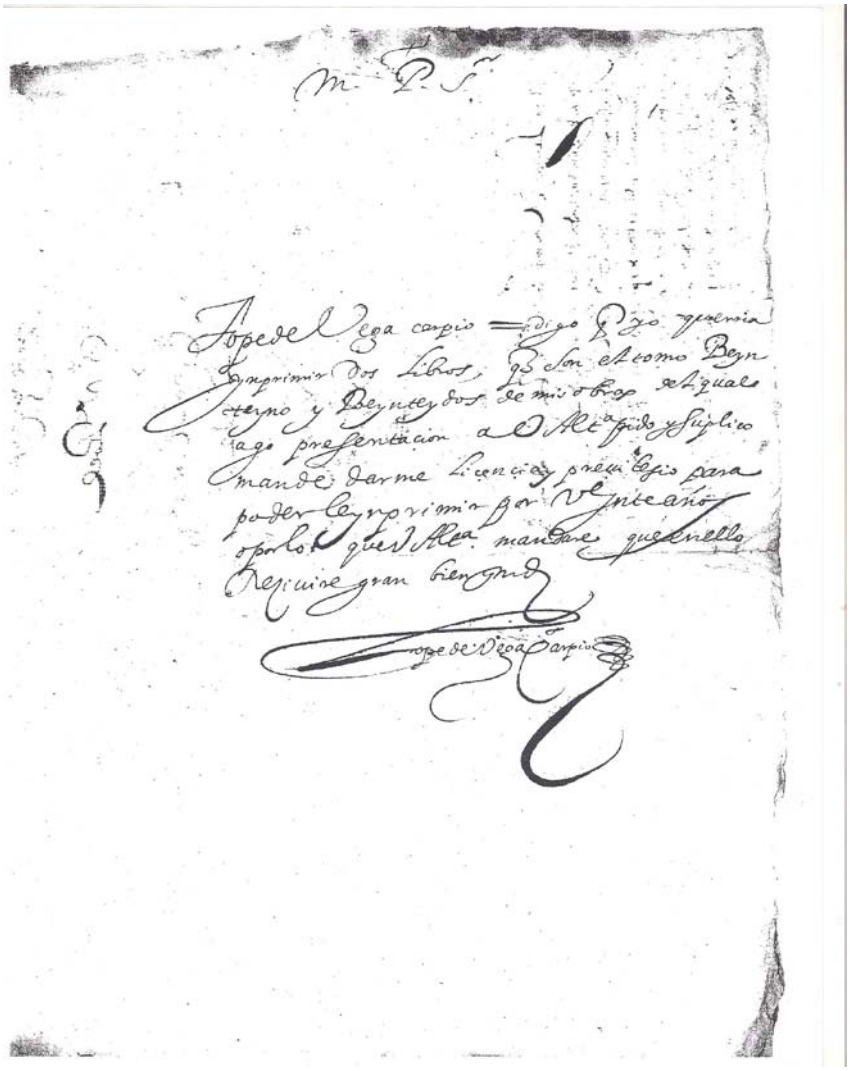


Imagen 5



M. P. S.

Fope de Vega carpio = digo q. yo queria
imprimir dos Libros, q. son el como Beyn
te y Beynte y dos de mis obras se igual
ago presentacion a V. Alt.a pido y suplico
mande darme licencia y previlegio para
poder lo imprimir por veynte años
o por los que V. Alt.a mandare que en ello
Reciuire gran bien y merd

Fope de Vega carpio

Imagen 6

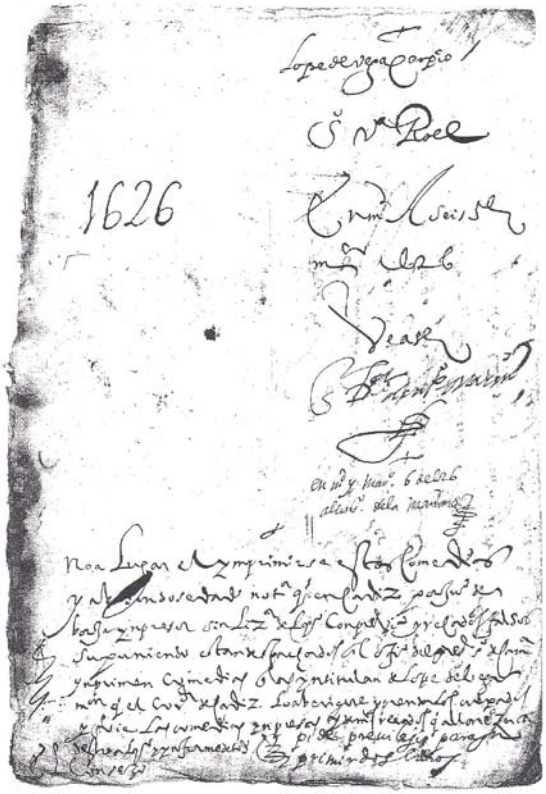
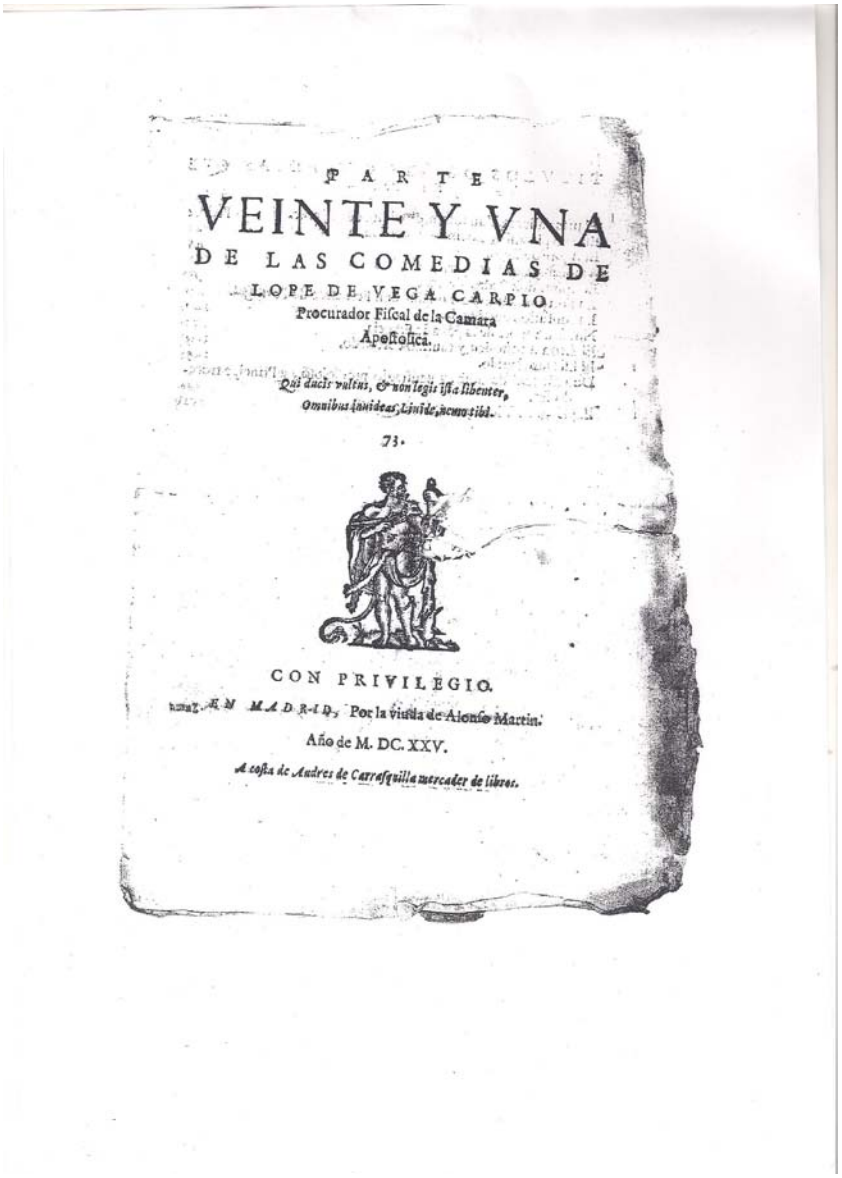


Imagen 7



PARTE
VEINTE Y VNA
DE LAS COMEDIAS DE
LOPE DE VEGA CARPIO.
Procurador Fiscal de la Camara
Apostolica.

Qui ducis vultus, & non legis ista libenter,
Omnibus invideas, Invide, nemo tibi.

73.

CON PRIVILEGIO.
EN MADRID, Por la viuda de Alonso Martin.
Año de M. DC. XXV.
A costa de Andres de Carrasquilla mercader de libros.

Imagen 8

PRIMERA

PARTE DE COMEDIAS DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

RECOGIDAS POR DON IOSEPH CALDERON de la Barca su hermano.

AL EXCELENTISSIMO SENOR DON Bernardino Fernandez de Velasco y Tobar, Condestable de Castilla, Duque de la ciudad de Frias, Conde de Haro, Marques de Verlanga, Señor de la Casa de los siete Infantes de Lara, Camarero, Copero, y Montero mayor, y Gentilhombre de la Camara del Rey nuestro señor.

75.

Ano 1636.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, Por Maria de Quiñones.

A costa de Pedro Coello, y de Manuel Lopez, Mercaderes de Libros.

Imagen 9

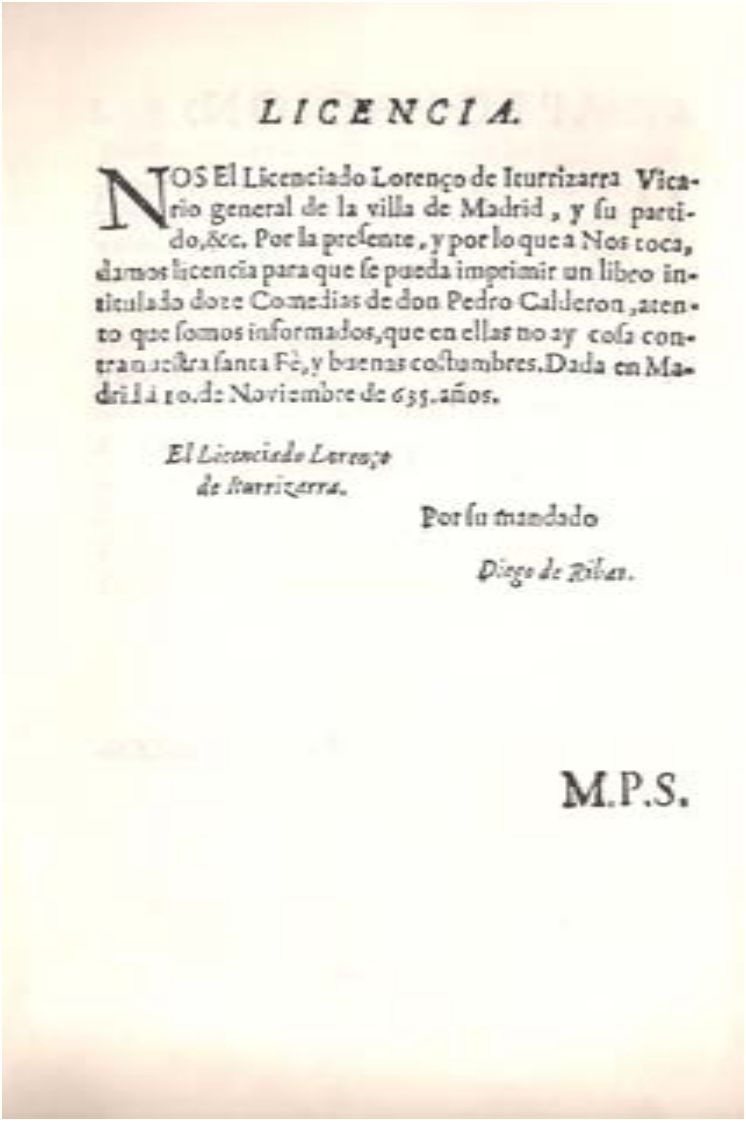
APROVACION.

POR Comiſsion de V.m. he viſto las doze Comedias, que don Pedro Calderon quiere imprimir, juzgolas dignas dello, por lo mucho que merece ſu Autor, y no tener coſa contra nueſtra ſanta Fè, ni buenas coſtumbres, antes por el contrario mueſtras de mucha vrbanidad y virtud, porque puede V.m. mandar darle la licencia que pide, y aſsi lo ſiento. En Madrid à 6. de Noviembre de 1635. años.

Iuan Bautiſta de Soſſa.

¶ 2 LICEN-

Imagen 10



LICENCIA.

NOS El Licenciado Lorenço de Iturrizarra Vicario general de la villa de Madrid, y su partido, &c. Por la presente, y por lo que a Nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir un libro intitulado doze Comedias de don Pedro Calderon, atento que somos informados, que en ellas no ay cosa contra nuestra santa Fè, y buenas costumbres. Dada en Madrid à 10. de Noviembre de 635. años.

El Licenciado Lorenço de Iturrizarra.

Por su mandado

Diego de Ribas.

M.P.S.

Imagen 11A

M. P. S.

EN Estas Comedias que me mandò ver V.A. y que escrivio don Pedro Calderon de la Barca, cuyo ingenio es de los de la primera clase, en la novedad de las traças, en lo ingenioso de los conceptos, en lo culto de las vozes, y en lo sazonado de los chistes, sin que aya ninguna que no encierre mucha doctrina moral para la reformacion, muchos avisos para los riesgos, muchos escarmientos para la juventud, muchos desengaños para los incautos, y muchas sales para los señores, y basta su nõbre para su mayor aprovacion, pues en los Teatros se las ha merecido de justicia. Por todo lo qual, y no hallar cosa dissonante a la verdad Catolica de nuestra sagrada Religiõ, ni peligrosa a las costumbres, merece la licencia que suplica à V.A. Este es mi parecer, Salvo, &c. En Madrid en 23. de Noviembre 1635.

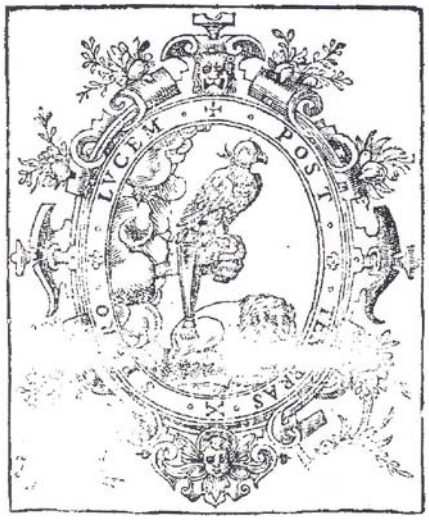
El Maestro Ioseph de Valdivielso.

Suma

Imagen 11B

NOVELAS
EXEMPLARES
DE MIGVEL DE
Ceruantes Saauedra.

DIRIGIDO A DON PEDRO FERNANdez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Virrey, Gouernador, y Capitan General del Reyno de Napoles, Comendador de la Encomienda de la Zarça de la Orden de Alcantara.



Año 1613.

Cõ priuilegio de Castilla, y de los Reynos de la Corona de Aragõ.
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Frãcisco de Robles, librero del Rey nro Señor.

© Biblioteca Nacional de España

Imagen 12

VEa este libro el Padre Presentado Fr. Iuan Bautista de la Orden de la santissima Trinidad, y digame, si tiene cosa cõtra la Fè, ò buenas costumbres, y si serà justo imprimirse. Fecho en Madrid à 2. de Iulio de 1612.

El Doctor Cetina.

APROVACION.

POR Comissiõ del señor Doctor Gutierre de Cetina Vicario General por el Illustrissimo Cardenal D. Bernardo de Sãdoual, y Rojas, en Corte, he visto, y leydo las doze nouelas exemplares, cõpuestas por Miguel de Ceruãtes Saauedra: y supuesto, q̃ es sentẽcia llana del Angelico Doctor santo Thomas, q̃ la Eutropelia es virtud, la q̃ consiste en vn entretenimiẽto honesto, juzgo, q̃ la verdadera Eutropelia està en estas nouelas, porq̃ entretienẽ con su nouedad, enseñan con sus exẽplos â huyr vicios, y seguir virtudes, y el Autor cũple con su intẽto, con q̃ da hõra â nuestra lẽgua Castellana, y auisa â las Republicas de los daños, q̃ de algunos vicios se siguen, con otras muchas comodidades: y assi me parece se le puede, y deue dar la licencia que pide, saluo, &c. En este Cõuento de la santissima Trinidad, calle de Atocha, en 9. de Iulio de 1612.

El Padre Presentado
Fr. Iuan Bautista.

APROVACION.

POR Comission, y mandado de los señores del Consejo de su Magestad he hecho ver este libro de nouelas exemplares, y no contiene cosa contra la Fè, ni buenas costumbres, antes con semejantes argumentos nos pretende enseñar su Autor cosas de importancia, y el como nos hemos de auer en ellas: y este fin tienen los que

¶ 3 escri-

© Biblioteca Nacional de España

Imagen 13

escriuen nouelas, y fabulas: y assi me parece se puede dar licencia para imprimir. En Madrid à nueue de Iulio de mil y seyscientos y doze.

El Doctor Cetina.

Aprouacion.

POR Comission de vuestra Alteza he visto el libro intitulado: Nouelas exemplares de Miguel de Ceruantes Saauedra, y no hallo en el cosa contra la Fè, y buenas costumbres, por donde no se pueda imprimir, antes hallo en el cosas de mucho entretenimiento para los curiosos lectores, y auisos, y sentencias de mucho prouecho, y que proceden de la fecundidad del ingenio de su Autor, que no lo muestra en este menos que en los demas que ha sacado a luz. En este Monasterio de la santissima Trinidad en ocho de Agosto de mil y seyscientos y doze.

Fray Diego de Hortigosa.

Apro-

© Biblioteca Nacional de España

Imagen 14

SEGVNDA

PARTE DE

LAS COMEDIAS DE DON PEDRO CALDERON

de la Barca, Cauallero del Abito de Santiago.

RECOGIDAS

Por don Ioſeph Calderon de la Barca ſu hermano.

DIRIGIDAS

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON Rodrigo de Mendoça, Rojas, y Sandoual de la Vega y Luna, ſeñor de las Caſas de Mendoça, y Vega, Duque del Infantado, Marques del Cenete, Marques de Santillana, Marques de Argueſo, y Campoò, Conde de Saldaña, Conde del Real de Mançanares, y del Cid, ſeñor de la Prouincia de Liebana, ſeñor de las Hermandades en Alaba, ſeñor de las villas de Ita y Buitrago, y ſu tierra, ſeñor de las villas de Tordehumos, Sanmartin, el Prado, Metrida, Arenas, y ſu tierra, ſeñor de las villas del Seſmo, de Duron, y de Iadraque, y ſu tierra, ſeñor de la villa de Ayora, y de las Baronias de Alberique en el Reino de Valencia, Comendador de Zalamea Orden de Alcantara, &c.

72. y medio.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, *Por Maria de Quiñones,* Año M. DC. XXXVII.

A coſta de Pedro Coello Mercader de Libros.

Imagen 15

NOs el Licenciado Lorenço de Iturrizarra Vicario general de la Villa de Madrid y ſu partido, &c. Por la preſente cometemos a Iuan Bautiſta de Soſa, vezino deſta Villa, el Libro intitulado, *Doze Comedias*, compueſtas por don Pedro Calderon de la Barca, para que las vea, y con ſu cenſura nos lo remita para prouer juſticia. Dada en Madrid en doze de Febrero de ſeiſcientos y treinta y ſiete años.

Licenciado Lorenço de Iturrizarra.

Aprobacion de Iuan Bautiſta de Soſa.

POR orden y comiſsion del ſeñor Licenciado don Lorenço de Iturrizarra, Vicario general de la Villa de Madrid y ſu partido, he viſto vn libro intitulado: Segunda parte de las Comedias de don Pedro Calderon de la Barca, y fuera de no tener coſa alguna que contradiga à lo que enſeña nueſtra Catolica Fè, y pide la honeſtidad de las Chriſtianas coſtumbres, tiene muchas que pueden ſeruir para la honeſta recreacion, y otras muy exemplares. Por lo qual juzgo debe darſe la licencia que el Autor pide. Eſte es mi parecer, ſaluo, &c. Madrid y Febrero 20. de 1637.

Iuan Bautiſta de Soſa.

Li-

Imagen 16

Licencia del Ordinario.

NOs el Licenciado Lorenço de Iturrizarra Vicario general de la Villa de Madrid y ſu partido,&c. Por la preſente y por lo que a nos toca, damos licencia para que ſe pueda imprimir el libro intitulado, *Doze Comedias*, compueſtas por don Pedro Calderon de la Barca, atento que ſomos informados, que en ellas no ay coſa contra nueſtra ſanta Fè y buenas coſtumbres. Dada en Madrid en dos de Março de ſeiſcientos y treinta y ſiete anos.

Licenciado Lorenço de Iturrizarra.

Aprobacion del Maeſtro Ioſeph de Valdiuielſo, Capellan de honor de ſu Altezа.

POR mandado y Comiſsion del ſeñor don Antonio Valdes, del Conſejo Real de ſu Mageſtad, he viſto eſte Libro de doze Comedias, eſcritas por don Pedro Calderon, y repreſentadas en los mayores Teatros de Eſpaña, con aplauſos repetidos, en numeroſos concurſos; y no hallo en ellas coſa diſonante à la verdad Catolica de nueſtra ſagrada Religion, ni peligroſa à las coſtumbres. El ingenio del Autor es tan conocido, que ſeria deſacuerdo intentar ſus alabanças, por ſer ſuperior à las mayores, y todas ſe dizen, en diziendo que es de don Pedro Calderon: merece la licencia que ſuplica à V.A. Eſte es mi parecer, ſaluo,&c. En Madrid en 22. de Abril de 1637.

El Maeſtro Ioſeph de Valdiuielſo.

AL

Imagen 17

SEGVNDA PARTE
DEL INGENIOSO
CAVALLERO DON
QVIXOTE DE LA
MANCHA.

Por Miguel de Ceruantes Saauedra, autor de su primera parte

Dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Comendador de la Encomienda de Peñafiel, y la Zarça de la Orden de Alcantara, Virrey, Gouernador, y Capitan General del Reyno de Napoles, y Presidente del supremo Consejo de Italia.

Año 1615

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, *Por Iuan de la Cuesta.*

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey N.S.

Imagen 18

Aprouacion.

POR comiſsion y mandado de los Señores del Conſejo, he hecho ver el libro contenido en eſte memorial, no contiene coſa contra la Fè ni buenas coſtumbres, antes es libro de mucho entretenimiento licito, mezclado de mucha Filoſofia moral, puede ſe le dar licencia para imprimirle. En Madrid, a cinco de Nouiembre, de mil ſeyſcientos y quinze.

Doctor Gutierre de Cetina.

Aprouacion.

POR comiſsion y mandado de los ſeñores del Conſejo he viſto la ſegunda parte de don Quixote de la Mancha, por Miguel de Ceruantes Saauedra, no contiene coſa contra nueſtra ſanta Fè Catolica, ni buenas

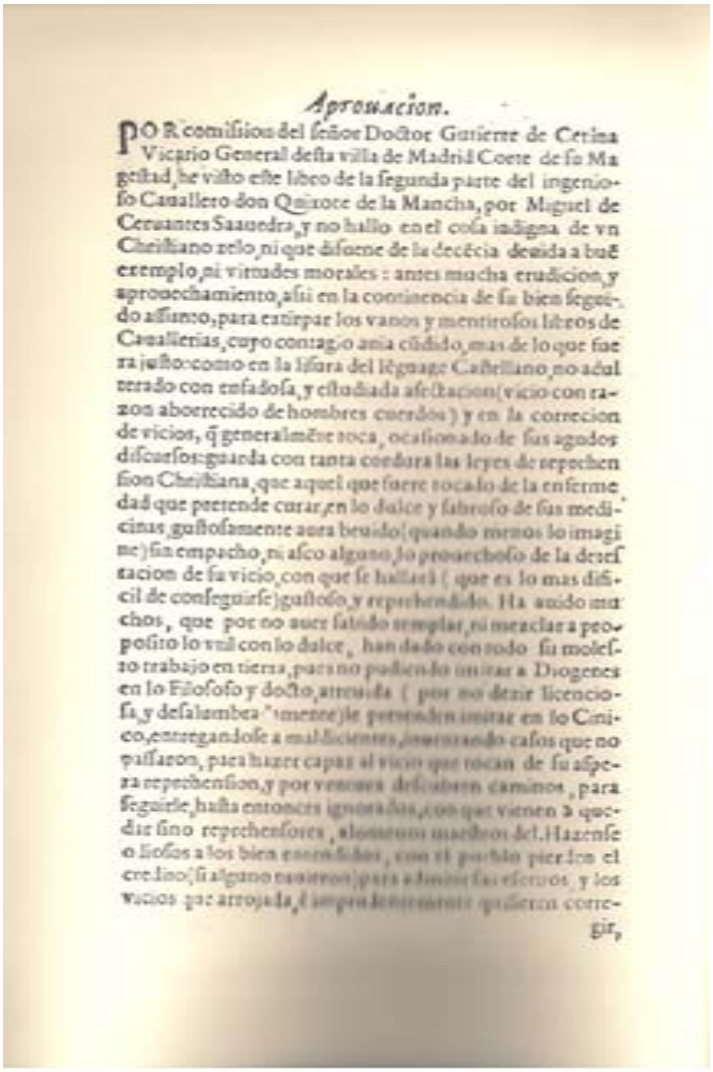
Imagen 19A

mas cõsideraõbres: antes muchas de honesta re-
creacion, y apazible diuertimiento, que los
antiguos juzgaron conuenientes a sus Repu-
blicas: pues aũ la seuera de los Lacedemonios
leuantaron estatua a la risa, y los de Tesalia
la dedicaron fiestas, como lo dize Pausanias
referido de Bosio, lib. 2. de signis Eccles. cap. 10.
alentando animos marchitos, y espiritus me
lancolicos, de que se acordo Tulio en el prime
ro de legibus, y el Poeta, dizãdo: Interpone
tuis interdum gaudia curis, lo qual haze
el autor mezclando las veras a las burlas, lo
dulce a lo prouechoso, y lo moral à lo faceto,
dissimulando en el cebo del donayre, el
anzuelo de la reprehension, y cumpliendo con
el acertado assunto, en que pretẽde la expul-
sion de los libros de Cauallerias, pues con su
buena diligencia mañosamente, alimpiando
de su contagiosa dol. ncia a estos Reynos, es
obra muy digna de su grande ingenio, honra
y lustre de nuestra nacion, admiracion, y in
uidia de las estrañas. Este es mi parecer sal-
uo, &c. En Madrid, a 17. de Março de 1615.

El M. Ioseph de Valdiuielso.

¶ 3 Aprouacion

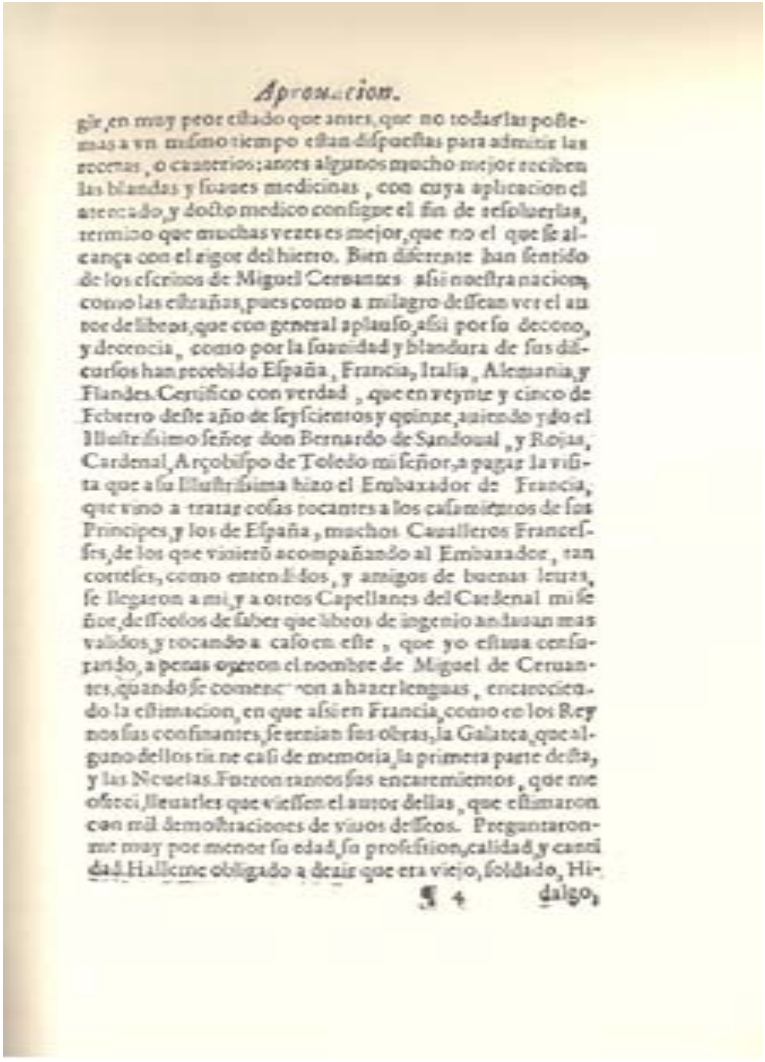
Imagen 19B



Aprouacion.

POR comission del señor Doctor Gutierre de Cetina Vicario General desta villa de Madrid Corte de su Magestad, he visto este libro de la segunda parte del ingenioso Caualero don Quixote de la Mancha, por Miguel de Ceruantes Saauedra, y no hallo en el cosa indigna de vn Christiano zelo, ni que disone de la decēcia deuida a buē exemplo, ni virtudes morales: antes mucha erudicion, y aprouechamiento, assi en la continencia de su bien seguido assunto, para extirpar los vanos y mentirosos libros de Caualerias, cuyo contagio auia cūdido, mas de lo que fuera justo: como en la lisura del lēguage Castellano, no adulterado con enfadosa, y estudiada afectacion (vicio con razon aborrecido de hombres cuerdos) y en la correccion de vicios, q̄ generalmēte toca, ocasionado de sus agudos discursos: guarda con tanta cordura las leyes de reprehension Christiana, que aquel que fuere tocado de la enfermedad que pretende curar, en lo dulce y sabroso de sus medicinas, gustosamente aura beuido (quando menos lo imagine) sin empacho, ni asco alguno, lo prouechoso de la detestacion de su vicio, con que se hallarà (que es lo mas dificil de conseguirse) gustoso, y reprehendido. Ha auido muchos, que por no auer sabido templar, ni mezclar a propósito lo vil con lo dulce, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues no pudiendo imitar a Diogenes en lo Filosofo y docto, atreuida (por no decir licenciosa, y desalumbradamente) se pretenden imitar en lo Cinico, entregandose a maldicientes, inuentando casos que no passaron, para hazer capaz al vicio que tocan de su aspera reprehension, y por vencer descubren caminos, para seguirle, hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar sino reprehensores, alomenos marchos del. Hazense oliosos a los bien encaminados, con el pretexto piadoso el credito (si alguno tuuieren) para admitir sus escritos, y los vicios que arrojada, y impudentemente quieren corregir,

Imagen 20A



Aprouacion.

gir, en muy peor estado que antes, que no todas las posemas a vn mismo tiempo estan dispuestas para admitir las recetas, o cauterios; antes algunos mucho mejor reciben las blandas y suaues medicinas, con cuya aplicacion el atenciado, y docto medico consigue el fin de resoluerlas, termino que muchas vezes es mejor, que no el que se alcança con el rigor del hierro. Bien diferente han sentido de los escritos de Miguel Cervantes assi nuestra nacion, como las estrañas, pues como a milagro desean ver el autor de libros, que con general aplauso, assi por su decoro, y decencia, como por la suauidad y blandura de sus discursos han procebido España, Francia, Italia, Alemania, y Flandes. Certifico con verdad, que en veynte y cinco de Febrero deste año de seyscientos y quinze, auiendo ydo el Illustrissimo señor don Bernardo de Sandoual, y Rojas, Cardenal, Arçobispo de Toledo mi señor, a pagar la visita que a su Illustrissima hizo el Embaxador de Francia, que vino a tratar cosas pocantes a los casamientos de sus Principes, y los de España, muchos Caualleros Francesses, de los que vinieron acompañando al Embaxador, tan cortesses, como entendidos, y amigos de buenas letras, se llegaron a mi, y a otros Capellanes del Cardenal mi señor, deseosos de saber que libros de ingenio andauan mas validos, y tocando a caso en este, que yo estaua confirmando, a penas oyeron el nombre de Miguel de Ceruantes, quando se comenzaron a hazer lenguas, encareciendo la estimacion, en que assi en Francia, como en los Reynos sus confinantes, se tenian sus obras, la Galatea, que algunos dellos tienen casi de memoria, la primera parte desta, y las Nouelas. Fueron tantos sus encarecimientos, que me ofrecí, llenarles que viessen el autor dellas, que estimaron con mil demostraciones de vinos deseos. Preguntaronme muy por menor su edad, su profession, calidad, y cantidad. Hallome obligado a decir que era viejo, soldado, Hi-

¶ 4 dalgo,

Imagen 20B

Aprōuacion.

da'go, y pobre, a que vno respondio estas formales palabras: Pues a tal hombre no le tiene España muy rico, y sustentado del erario publico. Acudio otro de aquellos Caualleros, cō este pēsamiento, y cō mucha agudeza, y dixo: Si necessidad le ha de obligar a escriuir, plega a Dios q̄ nūca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo el pobre, haga rico a todo el mundo. Bien creo que està para cēsura vn poco larga, alguno dira, que toca los limites de lisongero elogio: mas la verdad, de lo que cortamente digo, deshaze en el Critico la sospecha, y en mi el cuydado: a demas que el dia de oy no se lisongea a quien no tiene con que cebar el pico del adulador, que aunque afectuosa y sabamente dize de burlas, pretende ser remunerado de veras. En Madrid, a veynte y siete de Febrero de mil y seyscientos y quinze.

El Licenciado Manquez Torres.

Priuilegio

Imagen 21

LOS TRABAIOS
DE PERSILES, Y
SIGISMVNDA, HISTO-
ria Setentrional.

POR MIGVEL DE CERVANTES
Saauedra.

DIRIGIDO A DON PEDRO FERNANDEZ DE Castro Conde de Lemos, de Andrade, de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Presidente del Consejo supremo de Italia, Comendador de la Encomienda de la Zarça, de la Orden de Alcantara.

Año 1617

Con priuilegio. *En Madrid.* Por Iuan de la Cuesta.

A costa de Iuan de Villarroel mercader de libros en la Plateria.

Imagen 22

Aprouacion.

POR mandado de Vuessa Alteza he visto el libro de los trabajos de Persiles de Miguel de Ceruantes Saauedra illustre hijo de nuestra nacion, y padre illustre de tantos buenos hijos, con que dichosamente la enoblezio: y no hallo en el cosa cõtra nuestra santa Fè Catolica, y buenas costumbres, antes muchas de honesta, y apazible recreacion, y por el se podria dezir, lo que san Geronimo de Origenes por el comentario sobre los Cantares: Cùm in omnibus omnes, in hoc seipsum superauit Origenes: pues de quantos nos dexò escritos, ninguno es mas ingenioso, mas culto, ni mas enentretenido, en fin cisne de su buena vegez: casi entre los aprietos de la muerte cantò este parto de su venerando ingenio. Este es mi parecer. Saluo, &c. En Madrid à nueue de Setiembre de mil y seyscientos y diez, y seys años.

El Maestro Iosef de Valdiuiesso.

D B

Imagen 23

OCHO
COMEDIAS, Y OCHO
ENTREMESES NVEVOS,
Nunca repreſentados.

COMPVESTAS POR MIGVEL de Ceruantes Saauedra.

DIRIGIDAS A DON PEDRO FERnandez de Caſtro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de ſu Mageſtad, Comendador de la Encomienda de Peñafiel, y la Zarça, de la Orden de Alcantara, Virrey, Gouernador, y Capitan general del Reyno de Napoles, y Preſidente del ſupremo Conſejo de Italia.

LOS TITVLOS DESTAS OCHO COMEDIAS Y ſus entremeſes van en la quarta hoja.

Año 1615.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID, *Por la viuda de Alonſo Martin.*
A coſta de Iuan de Villarroel, mercader de libros, vendenſe en ſu caſa a la plaçuela del Angel.

Imagen 24

Aprouacion.

POR mandado y comission del señor Doctor Cerina, Vicario General en esta Corte, he visto el librode Comedias, y Entremeses de Miguel de Cervantes no representadas, y no hallo en el cosa contra nuestra Santa Fè Catolica, y buenas costumbres, antes muchas entretenidas, y de gusto: este es mi parecer, saluo, &c. En Madrid 3. de Iulio 1615.

El Maestro Ioseph
de Valdiuielso.

Prologo al Lector.

NO puedo dexar (Lector carissimo) de suplicarte me perdones, si vieres que en este Prologo salgo algun tanto de mi acostumbrada modestia: los dias passados me hallè en vna conuersacion de amigos, donde se tratò de Comedias, y de las cosas a ellas concernientes y de tal manera las subtilizaron, y atildaron, que a mi parecer vinieron a quedar en pũto de toda perfeccion: tratose tambien de quien fue el primero que en España las sacò de mantillas, y las puso en toldo, y vistio de gala, y apariencia, yo como el mas viejo que alli estaua, dixe, que me acordaua de auer visto representar al gran Lope de Rueda varon insigne en la representacion, y en el entendimiento, fue natural de Seuilla, y de oficio batihoja, que quiere dezir, de los que hazen panes de oro, fue admirable en la poesia pastoril, y en este modo, ni entõces, ni despues acà ninguno le ha lleuado ventaja, y aunque por ser muchacho yo entonces, no podia hazer juyzio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria. Vistos agora en la edad madura que tengo hallo ser verdad lo que he dicho, y si no fuera por no salir del proposito de Prologo pusiera aqui algunos que acreditaran esta verdad en el tiempo deste celebre Español todos los aparatos de vn autor de Comedias se encerrauan en vn costal, y se cifrauan en quatro pellicos blãcos guarnecidos de guadameci dorado, y en quatro barbas, y cabelleras, y quatro cayados poco mas, o menos, Las Comedias eran vnos coloquios como Eglogas entre dos, o tres pastores, y alguna pastora, adereçauanlas, y dilatauanlas con dos, o tres Entremeses, ya de negra, ya de rufian, ya de bobo, y ya de Vizcaino, que todas estas quatro figuras, y otras muchas hazia el tal Lope con la mayor excelencia, y propiedad que pudiera imaginarse no auia en aquel tiempo tramoyas, ni desaños

de

Imagen 25

Isabel Hernando Morata
El Memorial de Paravicino contra Calderón
y el Parecer del Cardenal de Trejo: edición y comentario
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV. 2017-2018. 93-130

EL MEMORIAL DE PARAVICINO CONTRA CALDERÓN Y EL PARECER DEL CARDENAL DE TREJO: EDICIÓN Y COMENTARIO

Los espectadores que asistieron al estreno de *El príncipe constante* en 1629 pudieron oír los versos ofensivos pronunciados por el gracioso Brito contra el estilo de fray Hortensio Félix Paravicino[1]. Así se vengó Calderón de la crítica que le había dirigido el predicador real en un sermón pronunciado ante el Rey por el escándalo del asalto al convento de las Trinitarias. La alusión fue suprimida después de las primeras representaciones, pero el fraile la copió del original de la comedia en un indignado Memorial que entregó personalmente al Rey. El manuscrito fue a parar al Presidente del Consejo de Castilla, el cardenal don Gabriel de Trejo y Paniagua, quien respondió con un Parecer en el que restaba importancia al asunto y no ocultaba que el trinitario había reaccionado con cierto dramatismo[2].

Tanto el autógrafo del Memorial como el del Parecer se conservan en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 18697 / 75, fols.

[1] La autora de este trabajo es beneficiaria de una ayuda para la formación postdoctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 (Plan I2C), 2014, modalidad A, gracias a la cual realiza una estancia de investigación en la Università degli Studi Roma Tre. Pertenece al Grupo de Investigación Calderón (GIC) de la Universidad de Santiago de Compostela, dirigido por Santiago Fernández Mosquera, que cuenta con el proyecto del Plan Gallego IDT, 2016 GPC GI-1377, Grupos con Potencial de Crecimiento, ED431B 2016/014, 2017-2018.

[2] Para un desarrollo detallado de los hechos, ver Cotarelo y Mori (1924: 131-143), Astrana Marín (1958: 532-539), Cerdan (1983), Cruickshank (2009: 97-101) y Hernando Morata (2016), donde se apuntan algunas ideas que son desarrolladas con detalle en el presente trabajo.

52r-60v). En 1870 Hartzenbusch dio noticia de su existencia en una Memoria de la Biblioteca Nacional: ambos documentos habían sido descubiertos por Jenaro Alenda y Mira entre «los papeles sueltos» que examinaba «para continuar formando la sección llamada de impresos *Varios*» (1870: 5). Hartzenbusch los transcribió, pero con algunas omisiones y descuidos[3]. En su reproducción se basó Cotarelo y Mori (1924: 134-139), que repitió los mismos despistes y elipsis, y añadió otros de su propia cosecha[4]. Este texto, a su vez, fue seguido por Sliwa (2008:

[3] Hartzenbusch (1870: 6-12) omite desde «como ni culpar» hasta «de traidores» (fol. 52r); desde «sin hablar» hasta «convento» (fols. 52v-53r); desde «que, dicha» hasta «agradecer» (fol. 53r); desde «y después» hasta «palabra de Dios» (fol. 53r); desde «el señor» hasta «augustos nombres» (fol. 53r); omite luego gran parte del texto, desde el comienzo del fol. 53v hasta «sus esposas» (fol. 55v), aunque reproduce los versos de la ofensa, ubicados al principio del fol. 53v; suprime desde «y aprobó Pedro» hasta «gente» (fol. 55v); desde «en los rincones» hasta «entremeses» (fol. 55v); desde «Bárbara e impia» hasta «desde hoy» (fol. 55v); desde «Industria» hasta «conseguir» (fol. 56r); desde «pues un tío» hasta «en el mío» (fol. 56v); desde «hechos tan gracia» hasta «servido. Yo» (fol. 56v); desde «Dios» hasta el final, «felicidades» (fol. 56v). También omite parte del Parecer: desde «diciendo» hasta «cielo» (fol. 58v); desde «de este exceso» hasta «rayadas» (fol. 58v); desde «que, dicha» hasta «a agradecer» (fol. 53r); desde «Cosa» hasta «continuación» (fol. 59r); desde «Y así» hasta «monesterios» (fol. 59v); desde «Y por él» hasta «estraordinarios» (fols. 59v-60r); desde «ni de los que predicó» hasta «poetas» (fol. 60r); desde «Sea verdad» hasta «el texto» (fol. 60v); y el final, desde «Vuestra Majestad» hasta la fecha. También comete Hartzenbusch varios errores: omite «el Serenísimo Cardenal Infante» (fol 52r); reproduce erróneamente «del pueblo» por «el pueblo» (fol. 52v); «se debían» por «se debía» (fol. 52v); «de que» por «y de que» (fol. 52v); «hase querido vengar de mí, si no de Dios» por «se ha querido vengar de mí, si ya no de Dios» (fol. 52v); «honra sola» por «honra solo» (fol. 52v); omite «como acostumbran» (fol. 53r); reproduce «primero» por «primer» (fol. 55v); omite «de los ministros» (fol. 55v); escribe «repitieran» por «repitiesen» (fol. 56r); omite «suyo» en «predicador suyo» (fol. 56r) y suprime «piadoso a mis sentimientos» (fol. 56r); escribe «con tinta» en lugar de «de tinta» (fol. 56r); «la podían» por «lo podían» (fol. 56v). En cuanto a los despistes del Parecer, Hartzenbusch escribe «que se le nombra» por «de nombra» (fol. 58r); omite «etcétera» (fol. 58v) y copia «de hace» por «hace» (fol. 60r). También aclara algunas referencias: entre paréntesis, «a la iglesia» (fol. 53r); «el gracioso» (fol. 60r), y «al Padre» (fol. 60r). Asimismo, oculta la orden religiosa del convento asaltado por Calderón: «iglesia de las Religiosas… (omitimos cuál)» (fol. 52r).

[4] Cotarelo y Mori (1924: 133) reproduce los versos de la ofensa. Parafrasea el comienzo del Memorial (1924: 134), cuya transcripción no inicia hasta «Don Pedro Calderón, pues, hermano del herido»; suprime desde «los quiero referir» hasta «me haya», pero parafrasea el texto omitido, y retoma la transcripción en «Miserable desdicha» (1924: 135). Presenta errores propios, como «el Príncipe» (1924: 134) en lugar del correcto «del Príncipe» (fol. 53r), y «la hazaña» (1924: 136) por «hazaña» (fol. 56r). Añade entre

67-69) de manera que presenta los errores de Cotarelo y Mori e incluye otros[5]. Solo Wilson (1961) ofreció íntegramente el Memorial y el Parecer. Su versión es paleográfica, con lecturas como «honrra» para «honra», «Vrjel» para «Urgel» o «hen» para la preposición «en», que no aportan ninguna información y entorpecen la lectura (1961: 250, 252 y 256 respectivamente)[6]. La sintaxis de Paravicino resulta en ocasiones enrevesada, y la puntuación de Wilson no siempre la esclarece[7]. Además, cometió errores e interpretaciones fallidas –casi inevitables en todo proceso de copia–, como «Iulio» en lugar de «Tulio» (257) en la oración «añade él que lo diría por Hortensio, un orador que hubo en Roma, émulo de Tulio» (fol. 56v); no hay duda de que Paravicino se refiere aquí a Marco Tulio Cicerón[8]. Otro error se localiza en «pudiera sentirme de que haya en tiempo que yo sirva a Vuestra Majestad» (fol. 59v), pues en la versión de Wilson se lee «tiempos yo» (262): sin duda consideró que la «q» de la conjunción «que» era una «s» al final de «tiempo»[9]. Por otra parte, Wilson transcribe así la alabanza que, según Paravicino, pronunció fray Antonio Pérez en su examen para el grado de maestro de Teología: «O, Marte virtute adolesçens Stupor mundi» (252). La traducción de esta cita realizada por el propio fray Hortensio no hace referencia alguna a Marte: «Oh, generoso mozo, en la virtud asombro del mundo» (fol. 53v). En realidad, la oración latina no alude al dios romano: «Marte» es una

---

paréntesis «se conoce» entre «mis glorias» y «sino porque» (fol. 56v). También transcribe el Parecer (1924: 136-139): omite la palabra «fray» (fol. 58r) en «como el padre fray Hortensio»; reproduce «un» por «su» (fol. 58v); «los jueces» por «jueces» (fol. 58v); «y sacarle» por «y a sacarle» (fol. 59r); «pueda» en vez de «puede» (fol. 59r), y «efusivo» en lugar de «efectivo» (fol. 60v).

[5] Sliwa (2008: 67-69): escribe «ella» en lugar de «ellas» (fol. 59r); «Prosiga» en vez de «prosigue» (fol. 60r); «generosidad» en vez de «graciosidad» (fol. 60r); también omite «fray» (fol. 60v). Al final, añade «El Cardenal don Gabriel de Trejo y Paniagua, presidente de Castilla» (fol. 60v).

[6] La pertinencia de ofrecer una ortografía modernizada de los textos fue justificada por Iglesias Feijoo (1990).

[7] Por ejemplo, resulta mejorable la puntuación «Grande fue el concepto, sutil gustosísima la dicacidad» (Wilson: 1961: 252), pues es necesaria una coma para separar «sutil» y «gustosísima», ambos adjetivos de «dicacidad», y otra coma de elisión verbal. También parece prescindible el paréntesis en el que encierra el largo período «que a estos teatros […] escándalo de todos» (253).

[8] Debo agradecer al profesor Héctor Urzáiz Tortajada que me indicase este error y la referencia del nombre citado por Paravicino.

[9] Esta palabra se sitúa al final de la línea y el folio parece ligeramente rasgado en el margen, por lo que de la conjunción solo se lee la primera letra.

lectio facilior de «macte», y «macte virtute» es una locución de adulación y enhorabuena por algo que se acaba de realizar. Es probable que fray Antonio Pérez tuviera en la memoria la *Eneida*, de Virgilio, y adaptase para la ocasión la cita «Macte nova virtute, puer, sic itur ad astra, dis genite et geniture deos» (9, 641-642)[10].

A pesar de que al estudioso inglés se le debe el mérito de reproducir a partir del original la queja de Paravicino y el dictamen de Trejo, resulta necesario ofrecer una nueva transcripción que intente corregir sus imperfecciones. En la versión que aquí se presenta, las abreviaturas son desarrolladas y, la grafía, modernizada, siempre que se respeten las variantes fonéticas: se transcribe «Provincial» y no «Probincial», pero se mantienen vacilaciones como «añedido» y «monesterios». También se resuelven las uniones de preposición y artículo «de el» en la contracción «del», cuando el artículo es átono, y se conservan las contracciones como «deste»[11]. A pesar de que no se corresponden con la pronunciación de la época, se mantienen las formas gráficas cultas como «Redempción». Los incisos señalados con guiones se introducen aquí para facilitar la lectura, mientras que los indicados con paréntesis figuran en el autógrafo. Por último, conviene señalar que se respeta la separación original de los párrafos y se destacan con cursiva las palabras de Paravicino que subrayó Trejo para demostrar que el fraile había sido algo desmesurado[12].

---

[10] Morwood (1998: 109), traduce *macte virtute* así: «go on in your valour / virtue […] This is the Latin equivalent of English «good luck», «bravo!», «well done»«. En *Oxford Latin Dictionary* (1976: 1058) se señala: «(addressed to men) […] Be blessed for your courage, well done». También es una locución latina «stupor mundi»: «the marvel of the world: an object of admiring bewilderment and wonder […] The phrase was originally used by the thirteenth-century historian Matthew Paris to describe Emperor Frederick II of Germany» (Morwood: 1998: 171). Además de estos errores, Wilson (1961: 250-264) omitió la palabra «mismo» en «Vuestra Majestad mismo es testigo» (fol. 52v); transcribió la conjunción «o» como «u» en «despreciando o antes haciendo honra» (fol. 55r); «la» en vez de «lo» en «Cuanto a lo demás de la queja» (fol. 59v), aunque en este caso tal vez sea una errata; «al» en lugar de «el» en «llama oración fúnebre el decir mal del agua» (fol. 60r), y «eficaz y efectivo» por «eficaz, efectivo» (fol. 60v).

[11] Salvo en el caso del final del fol. 58v y principio del 59r, donde se mantiene la separación de la preposición «de» y «el» para dar cuenta del lugar preciso del cambio de folio.

[12] «Y de aquí se alarga mucho en decir por escrito a Vuestra Majestad muchas exageraciones de este exceso, teniéndole por principio de perderse en estos reinos la religión, como se verá por las palabras que van rayadas» (fol. 58v).

El Memorial ocupa los fols. 52r-57r y, el Parecer, los fols. 58r-60v[13]. El fol. 57, último del Memorial, parece que fue doblado y sirvió de cubierta de este documento, pues se aprecia la marca de la doblez y, además, en el fol. 57v, en la mitad derecha resultante de la doblez, aparecen algunas palabras escritas: en la parte superior, hacia la izquierda, «Padre maestro Hortensio» y, hacia la derecha, «Señor»; en la parte inferior, a la derecha, «Fray Hortensio Félix Paravicino», todo ello en la letra del predicador. En el margen superior izquierdo del fol. 52r –el primero del Memorial– se encuentra este membrete: «Memorial del padre maestro fray Hortensio Félix Paravesino [sic], que dio a Su Majestad sobre habele nombrado en cierta comedia, y Su Majestad por su mano misma le entregó al cardenal de Trejo, Presidente de Castilla, mi señor, para que sobre él le dijese su parecer». En la misma mano está escrito el membrete del fol. 58r, es decir, el primero de la respuesta de Trejo: «Papel que el cardenal de Trejo, mi señor, escribió a Su Majestad de su misma letra sobre el Memorial del padre maestro fray Hortensio, que está antes deste». Puede suponerse que fueron escritos por un criado o secretario de don Gabriel de Trejo, pues se refiere a él como «mi señor»[14].

La última hoja de los pliegos manuscritos, numerada como fol. 61, está doblada para servir de cubierta al Parecer y tiene esta nota: «Sobre las coplas de la comedia, que quisieron interpretar que hablaba del padre Hortensio Palabicino»[15]. Esta caligrafía, que parece del siglo XVII, es diferente de las otras tres[16]. De otro lado, Wilson cree que las correcciones que se advierten en el Memorial no proceden de Paravicino[17]; algunas parecen evidentemente salidas de la pluma de otra

[13] Ya Hartzenbusch (1870: 6) describió el Memorial y el Parecer.

[14] No hay duda de que se trata de la misma mano en los dos membretes, pues tanto la caligrafía como la manera de abreviar «Cardenal de Trejo» y «mi señor» son idénticas.

[15] Hartzenbusch (1870: 6) llamó la atención «sobre el apellido del Padre Hortensio, figurado ya de tres maneras en este papel: *Palabicino*, *Paravesino* y *Paravicino*». Sobre las variantes del apellido Paravicino, ver Arellano Ayuso (2011: 432).

[16] Wilson (1961: 248) sostiene que es la misma que la de los dos membretes.

[17] «The text of the *memorial* then follows in Paravicino's hand, but with a few corrections in another (perhaps that of Cardinal Trejo)» (Wilson: 1961: 248). Según el estudioso inglés (1961: 259) en el Parecer, Trejo «left blank the left-hand side of each page in order that the King might annotate them; Philip, however, had no observations to make». Pero la carta que dirigió a Campanella –Ms. 2161 de la BNE, traducida por López de Toro (1962)– también presenta un amplio margen lateral, por lo que puede deducirse que era característico de su escritura.

persona, aunque no pueda identificarse ni con Trejo, ni con el autor de ninguno de los membretes[18], mientras que otras pueden adjudicarse al predicador real[19]. Tanto el manuscrito del Memorial como el del Parecer se guardan dentro de un doble folio en cuya primera página está escrito con letra del siglo XIX: «Paravicino (Padre fray Hortensio Félix) (Memoria autógrafa del… a Su Majestad contra don Pedro Calderón de la Barca, y Parecer autógrafo del cardenal de Trejo sobre el mismo papel). A. 1629»[20].

El Memorial y el Parecer resultan interesantes por varios motivos. En primer lugar, permiten deducir el día del estreno de *El príncipe constante*. El Parecer está fechado el 19 de mayo de 1629 (fol. 60v), y, como Paravicino indica que Calderón se vengó «después de una Cuaresma de amenazas y palabras indignas», «el viernes pasado» (fol. 53r), la primera representación debió de tener lugar el primer viernes después de la Semana Santa, cuando volvían a abrirse los corrales tras el parón litúrgico, es decir, el 20 de abril[21]. El Memorial revela además algunas circunstancias de las primeras puestas en escena de *El príncipe constante*. Indica Paravicino: «me han sacado a sus tablados don Pedro Calderón, poeta de comedias, Bartolomé Romero, autor dellas, y Tomás, representante gracioso» (fol. 55r). Estas referencias fueron suficientes para que Baczyńska y González Martínez (2011: 29-32) indagaran en la base de datos DICAT con el objetivo de conocer cuáles eran los miembros de ese grupo teatral. Según ellas, hay tres listas de la compañía de Bartolomé Romero: una de 1626, con la asignación entre los actores de los papeles de *El favor en la sentencia*, de Jacinto Cordeiro, y dos de 1631, la última de las cuales con los nombres y apellidos de quienes iban a representar ese año en el Corpus de Sevilla y el tipo de papeles que cada uno de ellos solía desempeñar. Las autoras comparan el documento

[18] Por ejemplo, la abreviatura de Vuestra Majestad de la corrección realizada en el margen del fol. 54r (V. Mg^{d}.) difiere de las empleadas por Paravicino (V. M. y V^{d}. M.), Trejo (V M.) y el autor de los encabezamientos del Memorial y el Parecer (su Mg^{d}). Tampoco se atribuye esta corrección al autor del membrete de la hoja de guarda porque la caligrafía es distinta.

[19] Como la del margen del fol. 55r, «Predicador de V. M.», que se corresponde con la caligrafía y la abreviatura empleadas por Paravicino.

[20] La fecha (A. 1629) ha sido anotada a lápiz.

[21] Hartzenbusch (1870: 13) ya situó la fecha del estreno en «la primavera de 1629». Wilson (1961: 264), precisó que tuvo lugar el 20 de abril de ese año. Ver también Cuñado Landa en la introducción de su edición (Calderón de la Barca: 2014: 3-8), y Hernando Morata, en la suya (Calderón de la Barca: 2015: 13-15).

de 1626 con el último de 1631, de manera que, según la clase de personaje que en ellos se atribuye a cada comediante, pueden atribuir ciertos papeles de *El príncipe constante* a algunos actores de la compañía. Sin embargo, de 1631 no hay dos listados de actores sino tres[22]; más importante aún, unos cuantos integrantes de la compañía cambian entre los registros de este año, y más diferencias se detectan incluso con la lista de 1626. Por esto cabe suponer que tal vez algunos de los representantes que pusieron en escena la comedia de Calderón en 1629 no consten en las listas conservadas. Por ejemplo, las autoras (2011: 31) señalan que Muley fue encarnado por Luis de Estrada porque solía hacer segundos galanes, pero, como este solo figura en el inventario de 1626 y en el último de 1631, resulta arriesgado afirmar que en 1629 estuviera con Romero. Los actores podían abandonar o volver a unirse a la compañía cuando les conviniera[23]: solo se sabe con certeza que a Tomás Enríquez, apodado «el Romo», le correspondió el papel de Brito, pues lo indica fray Hortensio en su Memorial. Acaso puede admitirse que la princesa Fénix fue interpretada por la mujer del autor de comedias, Antonia Manuela Catalán, quien solía hacer primeras damas. Bartolomé Romero era además actor, especializado en terceros galanes, de manera que tal vez encarnase a uno de los nobles que acompañan a don Fernando en *El príncipe constante*[24].

---

[22] El primero está fechado el 8 de abril en Sevilla, se vincula a la entrada en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena y solo contiene los nombres de los actores; otro data del 26 de abril –al que se refieren Baczyńska y González Martínez–, también relacionado con esta Cofradía, y que, al igual que el anterior, señala sin más a los comediantes; el tercer listado –también aludido por las autoras– recoge el reparto de los papeles entre los actores de la compañía para representar en el Corpus de Sevilla de ese año.

[23] Según DICAT, *Bartolomé Romero, actor, autor*, epígrafe *1630*, en este año su compañía contaba con seis personas, frente a las ocho del de 1626, las dieciséis del primer listado de 1631, las veintitrés del segundo de este año y las dieciséis del último. Esto prueba que los integrantes del grupo dirigido por Romero variaban con frecuencia.

[24] Ver *Bartolomé Romero*, *actor*, *autor*, en DICAT, epígrafes *Introducción* y *1631*. Solo se mantienen invariables en los cuatro listados los actores Bartolomé Romero, Antonia Manuela Catalán, Dorotea (de) Sierra, Alonso de Osuna y Tomás Enríquez. Como Alonso de Osuna aparece en todas las listas y estaba especializado en primeros galanes, puede pensarse que interpretó a Fernando; pero en el epígrafe *1631* se lee: «en el Registro de deliberaciones del Corpus de Sevilla de este año consta que […] se incorporó el cantante de bajos [Pascual] Onofre, que llegó a Sevilla desde Madrid, y el primer galán [Alonso] de Osuna, que llegó desde Zaragoza». Si el representante

Paravicino señala que un sacerdote y dramaturgo le indicó que la consabida burla «hacía valer algo a la comedia; con que pagó Romero a don Pedro Calderón ochocientos reales» (fol. 56v). Puede entenderse de estas palabras que, gracias a la polémica, las primeras representaciones fueron un éxito [25]. Efectivamente, por esta época los autores desembolsaban una cantidad menor por las comedias, alrededor de quinientos reales, o tal vez un poco más[26]. Informa asimismo Paravicino de que «los rótulos que habían puesto de tinta negra hoy los pongan de colorada» (fol. 56r), pero los carteles de otras comedias fueron realizados también con rojo, sin que se deba en apariencia a su mayor o menor popularidad [27]. Sin duda, Paravicino estaba siendo algo desmedido: «mañana lo pretenderán [poner los carteles] de mi sangre misma» (fol. 56r) [28]. El Memorial también permite saber quién fue el censor de la comedia, pues Paravicino denuncia que la famosa pulla fue aprobada por «Pedro de Vargas» (fol. 55v); se refiere, como ya había deducido Wilson (1961: 256, nota 29), a Pedro de Vargas Machuca, censor y poeta de comedias al que alude Montalbán en su *Para todos* y elogia Lope de Vega en *Laurel de Apolo*[29].

---

abandonó temporalmente la compañía de Romero en 1631, nada descarta que lo hiciera también antes y, en conclusión, no participara en el estreno de *El príncipe constante*.

[25] Iglesias Feijoo (2008: 255) considera que, tal como se expresa en el Memorial, esta suma «parece exceder lo normal en la época».

[26] «El precio que las compañías pagaron por las comedias fluctuó con los años y podía variar en cada venta: en la época de entresiglos se situó en torno a los 400-500 reales por comedia […] llegando a pagarse 700 reales por comedia en 1633 y 1000 reales en 1659» (García Reidy: 2013: 93); ver también Díez Borque (1978: 99-105). Pérez de Montalbán, en la *Fama póstuma* a la muerte de Lope de Vega (2001: 30), asegura que al dramaturgo le pagaban quinientos reales por cada una de estas piezas teatrales. Arellano Ayuso (1995: 61-62) recuerda que en *Nadie fíe su secreto*, de Calderón, un personaje afirma que una comedia vale ochocientos reales.

[27] Es el caso del rótulo que anuncia la representación en el corral de Doña Elvira en Sevilla por las compañías de Diego Vallejo y Juan Acacio en el año 1619, recogido en DICAT. Cotarelo y Mori (1924: 136 nota 1) opina que este color, en los carteles a los que alude el fraile, «sería por el gran éxito que obtendría el célebre drama».

[28] Paravicino vuelve a insistir en los carteles de la comedia: «hallo los rótulos colorados, que dije arriba, puestos en verso y con palabras que avisan desta locura a cuantos lo podían ignorar» (fol. 57r).

[29] Sobre Pedro de Vargas Machuca, ver la nota a los vv. 509-524 de la edición preparada por Carreño de *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega (2007: 414-415); Urzáiz Tortajada (2002: 648), y la entrada correspondiente en CLEMIT, base de datos que dirige también este estudioso.

Paravicino no solo deslizó en el Memorial datos interesantes sobre *El príncipe constante*, que, de otra manera, hoy no se conocerían, sino que también ofreció detalles sobre sí mismo. A pesar de que al principio se refiere al dramaturgo como «un don Pedro Calderón, que escribe comedias» (fol. 52r), la posteridad ha encumbrado al autor de *La vida es sueño* mientras que el predicador real ocupa hoy un modesto lugar en el canon literario. Hortensio Félix Paravicino y Arteaga nació en Madrid en 1580, hijo de Ana de Arteaga y del italiano Mucio Paravicino, e hizo carrera universitaria y religiosa: en 1599 entró en la orden trinitaria, más adelante se ordenó sacerdote y en 1606 fue enviado al convento madrileño de la Santísima Trinidad, donde viviría hasta su muerte. Desempeñó cargos importantes, como ministro del convento de Madrid, y su fama de orador le llevó a conseguir en 1617 el prestigioso título de predicador real. Murió en 1633, cuando estaba a punto de obtener la sede episcopal de Lérida[30]. En el Memorial, Paravicino alardea de haber sido nombrado predicador real por Felipe III[31], ministro del convento de los trinitarios de Madrid y visitador general de Andalucía, entre otros puestos notables (fol. 54r). Además, Fray Hortensio no ahorra detalles al contar cómo consiguió

> [el] grado de maestro en Teulugía [sic] por la Universidad de Salamanca en veinte años de mi edad y tres de estudios para él, rompiendo aquella grande escuela sus estatutos por la suficiencia que se dio a entender por las esperanzas que concibió de mí en aquella, a la verdad, niñez sola de estudios, y en cuyo examen, entre las voces de los maestros y aclamación, se oyó en la capilla de santa Bárbara aquel encarecimiento del maestro fray Antonio Pérez, obispo que es hoy de Urgel (fol. 53v)[32].

---

[30] Sobre la vida de Paravicino, ver Cerdan (1978) (1981) (1989) y (2006). También puede consultarse Sedeño Rodríguez y Serrano de la Torre, en su introducción (Paravicino: 2002: 5-32) y Herrero Salgado (2006: 66-72). Alfonso Reyes (1927a) da cuenta de algunas circunstancias de su muerte.

[31] Paravicino afirma que es predicador real desde hace trece años (fol. 54r), lo que lleva a suponer que fue elegido en 1616, cuando esto sucedió en realidad el año siguiente: Cerdan (1981: 65-66), publica la carta, fechada el 19 de noviembre de 1617, en la que el cardenal patriarca le da el primer aviso del nombramiento.

[32] «Tres eran los grados a los que podía optar el estudiante en la universidad salmantina tradicional […] bachiller, licenciado y doctor o maestro, en las cinco facultades reconocidas (Cánones, Leyes, Teología, Medicina y Artes o Filosofía). Las distinciones entre el doctorado y el magisterio eran nominales, ya que los títulos eran equivalentes en valor: la costumbre era que los juristas, tanto legistas como canonistas, y los médicos,

Esta información se correlaciona con la del códice del Archivo Histórico Nacional que ofrece una breve biografía de Paravicino escrita en el XVII en el convento de la Santísima Trinidad; al margen, se describe la admiración que expresaron los profesores cuando fray Hortensio se examinó para obtener el grado de maestro[33]:

> Comenzó a hacer sus actos, maravillaba a todos contra […] maestros gravísimos. El Padre Maestro Fray Antonio Pérez y el Padre Manuel y así […] el examen teniendo que les […
>] argüir. Respondió tan eruditamente que, convencidos, le juzgaron por habilísimo y que merecía de justicia el grado de Maestro[34].

Con más detalle narra la obtención del doctorado fray Domingo de la Asunción en *El libro de doctoramientos, magisterios y licenciamientos* (*1595* a *1604*, fols. 211-217)[35]: el 18 de diciembre de 1602 Paravicino fue encerrado en la capilla de Santa Bárbara de la Universidad de Salamanca; el día siguiente fue examinado, y el 20 se publicó la obtención del grado de licenciado en Teología. El 23 del mismo mes consiguió el grado de maestro y el 1 de enero de 1603 se celebró el acto satírico-festivo conocido como el vejamen; el 2 de enero tuvo lugar otra celebración del mismo tipo, los gallos[36]. En este documento se insiste en los obstáculos

---

se graduasen de doctor, y los teólogos y artistas, de maestro» (Polo Rodríguez y Hernández de Castro: 2004: 8). Efectivamente, fray Antonio Pérez desempeñaba en 1629 el cargo de obispo de Urgel, concedido en 1626 (Gascón de Torquemada: *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*: 257). Sobre este personaje, ver *El gran diccionario histórico o Miscellanea [sic] curiosa de la historia sagrada y profana*, (1753: 209-210), y *Bibliotheca hispana nova* de Nicolás Antonio (1783: 150), donde se indica que murió en 1637 a los 78 años de edad. Puede consultarse también Pérez de Urbel (1966-1967: 182-189) y Rodríguez Martínez (1981: 174).

[33] El manuscrito (códice 295B de la sección Clero) fue reproducido por Cerdan (1978: 63-71).

[34] Cerdan (1978: 63-64). Los paréntesis son del propio Cerdan y se corresponden con fragmentos ilegibles. En este comentario al margen se puntualiza que Paravicino obtuvo el grado con veintiún años y cinco meses (1978: 64).

[35] Reproducido en parte en Cerdan (1989: 118-119). Ya Alarcos García (1937a: 171 nota 3) indicó las fechas en las que Paravicino obtuvo el grado de maestro.

[36] Los gallos y vejámenes eran ceremonias satíricas y jocosas en las que se hacía mofa de los defectos del nuevo doctor (Madroñal: 2005: 25-46). Fray Antonio Pérez es aludido en el «Vejamen dado al maestro Estrella», que se doctoró en Salamanca en 1603 (García Bermejo-Giner: 1999: 44) y fue uno de los gallos de la obtención del grado de

que hubo de superar Paravicino: cuando estaba en capilla preparando las lecciones para la licenciarse, cinco catedráticos dirigieron al cancelario sus dudas sobre la capacidad del examinando, que fueron desoídas; es probable que tal objeción se debiera a la juventud de Paravicino, a la cual alude en su Memorial.

Otra anécdota recogida en la queja contra Calderón descubre el orgullo que sentía fray Hortensio de sí mismo: «De la elección que hizo de mí, con solo término de veinte y cuatro horas, la Universidad, para dar al señor rey don Felipe Tercero las gracias de irla a honrar con su presencia en un grado, con la oración gratulatoria que ella acostumbra en ellos» (fols. 53v-54r)[37]. Como ya advirtió Alarcos García (1937a: 170), fray Alonso Cano explicó este suceso en los preliminares de *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos y morales* (fols. 5v-6r):

> Apenas había cumplido [Paravicino] la edad precisa para iniciarse del carácter del sacerdocio, cuando una casualidad le ministró la ocasión de manifestar su preferencia decidida en el talento de la oratoria. Pasando el rey Felipe III por Salamanca el año de 1605, quiso demostrar su aprecio de los estudios con el honor de visitar las Escuelas de la Universidad, y, sabiéndolo el claustro con anticipación, encargó a uno de sus maestros más ancianos y autorizados la oración gratulatoria para arengar al Monarca. Cayó enfermo el orador casi al mismo tiempo de llegar el Rey, en cuyo conflicto, confiada la Universidad de la extraordinaria agilidad de espíritu del joven Hortensio, le subrogó el encargo […] Sorprendió gozosamente al religioso Príncipe la valentía y gracia del joven orador y, significando a la corte su satisfacción, se le insinuó que siguiese a Valladolid[38].

---

maestro de fray Pedro Cornejo de Pedrosa, celebrado en esa ciudad el 30 de junio de 1600 (García Bermejo-Giner: 1999: 59) y (Alonso Ajenjo y Madroñal, en el prólogo de su edición de Lucas de Hidalgo: 2010: 18-19). Sobre las ceremonias del grado de doctor y maestro en la Universidad de Salamanca entre los siglos XVI y XVIII, ver Polo Rodríguez y Hernández de Castro (2004: 23-33); sobre el vejamen (2004: 30), y sobre la ceremonia de gallos –según estos autores, específica de las graduaciones en maestro en Teología– (2004: 33 y 36, nota). Los gallos dejarían de practicarse en el siglo XVIII.

[37] Según Polo Rodríguez y Hernández de Castro (2004: 24), las ceremonias del grado de maestro o doctor eran «de tal vistosidad y lustre que, cuando había en la ciudad o se celebraba en ella algún acontecimiento de importancia, uno de los festejos que se procuraba organizar era un doctoramiento, o se hacía coincidir con este motivo».

[38] Este suceso se recoge también en el manuscrito del Archivo Histórico Nacional transcrito por Cerdan (1978: 63-71); según opina este investigador (1978: 62), tal vez se

Alarcos considera que la anécdota es falsa, porque fue en 1600 y no en 1605 cuando Felipe III visitó Salamanca y, en ese año, Paravicino «acaba de profesar en la Trinidad y se entregaba por completo a sus estudios» (1937a: 171).

Pero no solo da cuenta el Memorial de una breve autobiografía, sino que también permite conocer el oscuro estilo de Paravicino, influido por Góngora, sin necesidad de asomarse a alguno de sus sermonarios[39]. Además, este documento testimonia el aprecio que sentía fray Hortensio hacia su oratoria fúnebre: repite una y otra vez que Calderón ha hecho «mofa de mis sermones, en especial de dos oraciones fúnebres o panegíricos funerales que prediqué y dije una vez y otra a Vuestra Majestad mismo en honras de sus gloriosos padres, el señor don Felipe Tercero y la señora reina doña Margarita», y añade la razón por la cual se decidió a darlos a la estampa: «que el primero dio orden Vuestra Majestad expresa que se estampase en sus reales prensas [...] el segundo, con parecidas voces honró el Serenísimo Infante Cardenal, obligándome a consagrarlos ambos a tan augustos nombres» (fol. 53r). Paravicino se refiere a dos sermones que había pronunciado en ceremonias solemnes y luego cedido a las prensas: el «Panegírico funeral del Rey Felipe III», que predicó ante el rey Felipe IV en 1625 y dio a la estampa poco después[40],

basó en ella fray Alonso Cano para escribir el prólogo de su edición de los sermones de Paravicino.

[39] Alarcos García (1937a) estudia el estilo de Paravicino y señala como rasgos frecuentes en sus escritos, entre otros, la erudición, extrañeza, sutileza y ornamentación, paralelismos y antítesis e hipérbatos. También elabora una lista de las palabras empleadas por el fraile que no aparecen el léxico de Covarrubias (1937a: 313-314). Pellicer de Salas y Tovar en la *Vida mayor* de Góngora (1921: 300-301), considera a Paravicino precursor del poeta cordobés; también en *Lecciones solemnes* (columnas 61-62, por errata, 59-50), aunque, como observó Reyes (1927b: 200), «Pellicer se ha arrepentido de sus declaraciones en punto a la prioridad de Paravicino sobre Góngora, y la ha sustituido, en algunos ejemplares, por una descripción de Sicilia». Cerdan (1979b) analiza esta hipótesis y observa que en algunos de sus poemas el fraile se presenta a sí mismo como seguidor de Góngora, aunque es posible que entre 1609 y 1612 «hayan intercambiado sus ideas y sus inquietudes sobre la lengua y el estilo y se hayan comunicado mutuamente ejemplos de poemas y sermones» (1979b: 152). Ver también Alarcos García (1937b) y Gates (1938). Sobre la lengua y el estilo de Paravicino, Herrero Salgado (2006: 130-156).

[40] Cerdán, en la presentación del «Panegírico funeral del Rey Felipe III», en *Sermones cortesanos*, de Paravicino, (1994: 189). El sermón está reproducido en las pp. 192-217,

y el «Panegírico funeral a la reina doña Margarita de Austria», predicado y salido a la luz en 1628[41]. Estos sermones había dado fama al predicador, quien, en la dedicatoria del «Panegírico […] a doña Margarita de Austria» al Cardenal Infante, se refiere orgulloso a «la novedad de las oraciones o panegíricos, que en forma castellana perpetua he introducido» (Paravicino: 1994: 223)[42]. Precisamente esta «novedad» en la oratoria sagrada, así como las denominaciones empleadas, habían provocado la mofa de sus adversarios; de hecho, son en parte el objetivo de la censura anónima que circuló contra él en 1625, el Antihortensio[43].

---

precedido de la dedicatoria «Al Rey Nuestro Señor Don Felipe IV» (1994: 191). Sobre este sermón, ver Cerdan (2008).

[41] Desde la muerte de la reina en 1611, Felipe III organizaba cada aniversario de este día una ceremonia de honras fúnebres, costumbre que continuó Felipe IV, según indica Cerdan en la presentación del «Panegírico funeral a la reina doña Margarita de Austria», en *Sermones cortesanos* (Paravicino: 1994: 219). El sermón está reproducido en este libro (1994: 221-252). Paravicino también predicó una oración fúnebre a la muerte de fray Simón de Rojas. Bouza (2011: 356), da la noticia de que «en 1624, se denegó el permiso para imprimir su *Oración fúnebre [...] a la memoria perpetua del muy venerable Padre [...] Fray Simón de Roxas* y que pidió, con éxito, la revocación de la negativa, pudiendo proceder a la edición del sermón que había pronunciado en la iglesia de los trinitarios». Sobre la publicación de los sermones del trinitario, ver Cerdan (1979a) y Rodríguez Garrido (2002).

[42] La dedicatoria al Cardenal Infante del «Panegírico funeral a la reina doña Margarita de Austria» está reproducida en *Sermones cortesanos* (Paravicino: 1994: 221-224). Cerdan explica en nota en qué consiste esta innovación: «Tradicionalmente, las oraciones fúnebres eran verdaderos sermones que glosaban un tema o un lema sacado del Evangelio o de otro libro bíblico. Solo en la última parte del sermón se hacía el panegírico del difunto, proponiéndolo como modelo de los oyentes. Paravicino se atrevió a hacer oraciones fúnebres sin tema y sin las divisiones internas que tenían los sermones, haciendo desde el principio hasta el final el panegírico del difunto». En la dedicatoria a la reina Isabel de Borbón de la *Oración fúnebre a Fray Simón de Rojas* habla ya de su «temeridad nueva» (Paravicino: 1994: 109); ver también la explicación de Cerdan en nota, y Herrero Salgado (2006: 83 y 85). Blanco Morell (2012) establece un paralelismo entre la novedad que suponen en la oratoria los panegíricos u oraciones fúnebres del trinitario y la nueva poesía de Góngora.

[43] Una de las acusaciones del *Antihortensio* es el «Abuso en la denominación *Panegírico* para la oración fúnebre, o de *Epitafio* para el elogio» (Cerdan: 2010b: 97); sin embargo, esta palabra ya aparece en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Hasta hace poco solo se sabía de la existencia de esta censura gracias al opúsculo con el que Jáuregui salió en defensa del trinitario, *Apología por la verdad*. El manuscrito del *Antihortensio* fue descubierto por M.ª Teresa Cacho y editado por Cerdan (2010b). La crítica a la innovación estilística en la lengua de los predicadores ya se prodigaba unos años antes,

A pesar de la alta estima que tenía Paravicino de sí mismo y de su condición de predicador real[44], no hay duda de que cometió una imprudencia al entregarle personalmente la queja al Monarca. En la corte, hasta los sucesos más ordinarios seguían un rígido protocolo; de hecho, en el Memorial, fray Hortensio señala que al Rey le complació el sermón de la Septuagésima, pero fue su hermano, el Cardenal Infante –»a cuya jurisdición tocaba esta materia» (fol. 53r)– quien envió a don Gaspar de Bracamonte para agradecérselo[45]. Este personaje –a quien Paravicino llama «docto y cuerdo caballero»– llegó a ser Presidente del Consejo de Indias, Virrey de Nápoles y Plenipotenciario de Su Majestad para el Congreso de Westfalia en 1645, y para la Dieta del Imperio en 1657[46]. En 1629, don Gaspar de Bracamonte y Guzmán era, por tanto, un hombre de la cámara del Serenísimo Cardenal Infante, don Fernando de Austria, hermano del Rey.

El Memorial deja patente la enemistad de Paravicino con Calderón. Ambos debieron de conocerse en 1620, con ocasión del certamen celebrado por la beatificación de San Isidro, al que el dramaturgo se presentó con dos poemas, mientras que el fraile fue uno de los jueces (Cerdan: 1983: 1262). Paravicino se atreve a deslizar en el Memorial un rumor contra su enemigo: «no pudo tolerar don Pedro Calderón, o por su genio atrevido o porque las iglesias le duelen poco, pues en los Ángeles este mismo año dio un bofetón, dicen, a un honrado caballero» (fol. 53r). Los bofetones suponían una ofensa grave y eran detonante usual de disputas callejeras[47], pero ni siquiera un biógrafo tan

---

pues es una de las ideas centrales de *El perfecto predicador* (1612), de Bartolomé Jiménez Patón (Garau Mengual: 2011: 282).

[44] Sobre el cargo de predicador real en tiempos de Felipe III y Felipe IV, ver Negredo del Cerro (2006: 21-77).

[45] Paravicino debía haber entregado el Memorial al Presidente del Consejo de Castilla, como luego hizo el Monarca: «La comunicación con el soberano se cubría a través del Presidente de Castilla, persona de la mayor confianza de la Corona» (Heras Santos: 1991: 89).

[46] Ver Maura Gamazo (1990: 57-58) y la *Biografía de don Gaspar de Bracamonte y Guzmán* editada por Hernández Méndez.

[47] Ver Heras Santos (1991: 259-260), quien alude a una violenta reyerta ocurrida en el salón del reino que comenzó con un bofetón y conllevó el exilio e incluso el ajusticiamiento de varios nobles, como el marqués del Águila o el conde de Cantillana; el acontecimiento está recogido en una carta fechada en Madrid, el 15 de abril de 1636, reproducida en las *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús… Memorial histórico español* (1861: 396-398).

meticuloso como Cruickshank (2009: 100) ha encontrado una fuente fiable para este suceso[48]. El propio trinitario admite que conoce el suceso solo de oídas.

Si fray Hortensio no oculta su inquina contra Calderón, también exhibe en su Memorial su «estimación de un gran poeta, singular verdaderamente, de quien he entendido cuánto procura alejar sus obras de la indecencia de los teatros» (fol. 56v). Muy posiblemente este poeta sea Lope[49], quien por estos años se planteaba dejar de escribir para los corrales, como anunció al duque de Sessa en una carta sin fecha, probablemente escrita a mediados o fines de 1630[50]: «[Ahora] que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto». Además, de la amistad entre Lope y Paravicino se conservan numerosas muestras: el dramaturgo le dedicó su comedia *El Cardenal de Belén* y lo elogió en *El Laurel de Apolo* y la *Corona Trágica*, y, con motivo su muerte, escribió la égloga «Elisio»[51]. Tal vez fuera él uno de los «religiosos graves» (fol. 52v)

---

[48] Cruickshank (2009: 362 nota 27) refiere: «Presumably the Calle (or Costanilla) de los Ángeles, running up to the Plaza de Santo Domingo from the foot of the Calle de las Fuentes. The street was named after the convent of Santa María de los Ángeles, at the Santo Domingo end of the street, but Paravicino is less likely to have been referring to the convent church». Sin embargo, se trata de una iglesia, pues afirma Paravicino: «el que arrastra a don Pedro Calderón contra las iglesias de Dios verdadero, que obliga a profanar entre la sangre de su hermano la de las religiosas trinitarias, llega a violar con manos atrevidas la de los Ángeles» (fol. 54v). Se observa el zeugma de «iglesia» en «la de los Ángeles». Ya Wilson (1961: 265) no encuentra razón para creer esta historia con todos los detalles.

[49] Wilson (1961: 258 nota 35) se pregunta si Paravicino se refiere a «Lope de Vega?». Más seguro se muestra Cerdan (1983: 1265): «Sin duda habla aquí de su amigo Lope de Vega».

[50] Tal fecha supone Carreño, que edita la carta en su *Epistolario* de Lope de Vega (2008: 562-563); la cita está en p. 563. Como recuerda Rozas (1990: 75 nota 4), Pérez de Montalbán en su *Fama póstuma* (2001: 30), declaró que Lope le había comunicado al duque de Sessa «que no quería escribir más comedias».

[51] Ver la síntesis de Cerdan en su edición de *Honras fúnebres y fama póstuma de Fray Hortensio Paravicino* (225-226); este libro contiene la *Fama póstuma o Sermón en las honras del R. P. F. Hortensio Felis Paravicino y Arteaga*, del Maestro Fr. Cristóbal de Torres O. P., la *Fama, Exclamación, Túmulo y Epitafio de […] Fray Hortensio Félix Paravicino*, de Pellicer de Tovar, la *Oración fúnebre, a la muerte del muy reverendo Padre Maestro Fray Hortensio Feliz Paravisino* [sic], del doctor Juan Rodríguez de León, y, finalmente, una antología de textos elogiosos de autores varios. Ver también Entrambasaguas (1967: 457-460). Paravicino es uno de los autores de los elogios a Lope en la *Expostulatio Spongiae* (Entrambasaguas: 1967: 417-580). También puede consultarse Arellano Ayuso (2011)

que informaron a Paravicino de lo ocurrido en las Trinitarias[52], pues su hija Marcela vivía en el convento; de hecho, el sermón de su ingreso lo había predicado el mismo Paravicino[53].

Aplaude el trinitario que este dramaturgo pretenda alejarse de los vergonzosos corrales. Fray Hortensio llama a las comedias «corrupción de todas buenas costumbres, perpetua ofensa de Dios y de los hombres» (fol. 53r), habla de «la infamia de los teatros» (fol. 53v); asegura que los versos contra Dios nunca «se atrevieron a recitarlos en los teatros» (fol. 54v), y que este es «espectáculo entretenido a los hombres, ofensivo a Dios grandemente» (fol. 55r)[54]. Al final, de manera contradictoria, afirma: «Jamás he hablado contra las comedias» (fol. 56v), lo cual, si se indaga en sus sermones, puede desmentirse en cierto modo: en una oración evangélica pronunciada en la capilla real en 1618, dijo así:

> No quiero yo decir que no puedan ver los Príncipes y los que gobiernan una comedia, si bien que diesen orden de que se hiciese con toda decencia, y sin ensebar el despeñadero, pues él está tan resbaladizo. No digo, pues, que no puedan ver una comedia: que no es propio y particular entretenimiento suyo, sí digo; porque una comedia también la puede ver un oficial, como deben de verla cada día. El vulgo y la nobleza y todo el mundo las ve, y se hacen en todas partes. Ahora bien está. Luego no es propio entretenimiento de los mayores[55].

La crítica parece relajarse al final del Memorial: concluye el fraile que las comedias no se han de quitar, «que sería dura cosa a las delicias

---

que analiza el poema 167 de las *Rimas de Burguillos*. Sobre los amigos y enemigos del fraile, Balcells Domenech (1983-1984) y Herrero Salgado (2006: 76-84).

[52] Así lo suponen Wilson (1961: 250 nota 14): «Is there a possible reference to Lope de Vega here?», y Cruickshank (2009: 99): «one of them his friend Lope de Vega, an interested party?».

[53] Como recuerda el editor de *La Gridonia*, Manuel Calderón, en su introducción (Paravicino: 2009: 14). Entrambasaguas (1967: 457) fecha el ingreso de Marcela en el convento el 12 de febrero de 1622.

[54] También expone Paravicino ejemplos de ofensas graves que tuvieron lugar en los teatros, como la crítica de Aristófanes a Sócrates (fols. 54v-55r). La enumeración de ejemplos era frecuente en el predicador (Herrero Salgado: 2006: 145).

[55] «Oración evangélica del sábado primero *post Cinerem*, en la capilla real, marzo tres de mil seiscientos diez y ocho», en *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos y morales* (Paravicino: 1766: 150).

de España», pero necesitan «una reformación grande» (fol. 57r)[56]. El propio Paravicino había escrito una comedia, *La Gridonia* o *Cielo de amor vengado*, inspirada en el libro de caballerías *Primaleón*, cuya fecha se desconoce y que se imprimió a continuación de las poesías en *Obras póstumas, divinas y humanas*, de 1641. Ahora bien, su destino era la lectura o el salón de palacio, como parece deducirse de la dedicatoria al rey Felipe IV: «No la lea solo, sírvase la curiosidad de atenderla […] Estimarala el salón cuando la desdeñe el teatro y verase el amor tan servido en el palacio como ofendido en la corte» (Paravicino: 2009: 37)[57]. Quizá *La Gridonia* sea un ejemplo de comedia escrita «con toda decencia», como deseaba su autor que fueran las obras teatrales[58]. El Memorial, en suma, permite conocer algunos aspectos de la posición de Paravicino en el mundo literario de su tiempo: su enemistad con Calderón, su admiración por Lope de Vega, su convencimiento de que las comedias necesitan una reformación, y el valor que se otorgaba a sí mismo como predicador real y a sus innovaciones en un tipo de oratoria sagrada, los panegíricos y las oraciones fúnebres[59].

---

[56] No aparecen las opiniones de Paravicino sobre las comedias en Cotarelo (1904), que aborda las controversias sobre la licitud del teatro en España. Paravicino también cargó las tintas contra los libros de caballerías en el «Panegírico funeral a doña Margarita de Austria»: «Un día que te querían leer, por divertirte (y cómo que divierten) un libro fabuloso y desbaratado de esos que llaman de caballerías […] ¡Ni en mi aposento ha de quedar tal libro! ¡Qué libros se imprimen! ¡Qué venenos se extienden o cunden en el papel! ¡Qué pestes se aseguran en las prensas de vanidades, de fealdad, de mentiras, de agravios! […] ¿Es posible, cristiandad española, que con subscripción soberana y licencia, aunque sea mentida, se estampen y corran ilesos por nuestras manos, para perpetua mengua de la nación (si temporal ofensa de los particulares) estos vergonzosos monumentos, como cada día en legas o eclesiásticas temas escandalosamente revierten las imprentas?» (Paravicino: 1994: 240).

[57] Calderón (2009: 23) considera que fue «escrita para ser representada en la corte o en el salón». Sedeño Rodríguez y Serrano de la Torre, en su introducción (Paravicino: 2002: 34), afirman que se escribió para ser leída; también opinan (2002: 33): «Tal vez, esta mínima inclusión en las tablas se justifique desde el interés suyo y de los círculos literarios que frecuentaba por un acercamiento globalizado a los géneros más diversos, como lo demuestra la práctica escénica de otros amigos suyos –Góngora y Quevedo; no así el caso de Lope de Vega–».

[58] También escribió Paravicino una *Loa que echó una dama de palacio*, impresa en *Obras póstumas, divinas y humanas* (Cerdan: 1979: 124) y (Urzáiz Tortajada: 2002: 510).

[59] Paravicino también cultivó la poesía, aunque nunca dio sus poemas a la imprenta. Solo ocho años después de su muerte se publicaron sus *Obras póstumas Humanas y Divinas* (Cerdan: 2010a: 40). Asimismo, redactó tratados de historia y filosofía (La Barrera: 1860: 296, y Cerdan: 2010a). Además, Iglesias Feijoo (1983) reveló que

El rey Felipe IV, a quien no incumbía examinar la queja de su predicador, le dio este encargo al Presidente del Consejo de Castilla, quien respondió el 19 de mayo con su Parecer sobre el asunto. Don Gabriel de Trejo y Paniagua había nacido en 1562[60]. Se doctoró en derecho civil y canónico en la Universidad de Salamanca, donde fue profesor durante varios años y rector entre 1606 y 1607[61]. Fue nombrado cardenal por el Papa Paulo V en 1615 y obispo de Málaga en 1627, aunque, según Gams (1957: 49 y 909) ocupó la sede de Palermo[62]. El conde-duque de Olivares lo eligió Presidente del Consejo de Castilla el 23 de marzo de 1627, a pesar de que a Trejo «se le consideraba en general hechura de don Rodrigo Calderón» (Eliott: 1990: 310)[63]. El cardenal era el primero de la lista de candidatos que había sido sometida a escrutinio, curiosamente, por el predicador real fray Hortensio Félix Paravicino, a pesar de lo cual, como observa Eliott (1990: 310), resulta difícil entender por qué lo eligió Olivares[64]. Trejo se mostró renuente a ejecutar las reformas propuestas por el valido y este decidió deshacerse de él enviándolo a la diócesis de Málaga: el 24 de noviembre de 1629 fue depuesto de la Presidencia del Consejo (Eliott: 1990: 393). Parece que llegó a la diócesis malagueña en enero del año siguiente y murió poco

---

Paravicino es el autor de la *Vida menor* de Góngora. Sobre los seudónimos utilizados por Paravicino, en especial el de fray Juan Centeno, ver Hernando Morata (2017).

[60] Si bien Wilson (1961: 258) refiere que su lugar de nacimiento fue Plasencia, en otras fuentes, como *The Cardinals of the Holy Roman Church (Biographical Dictionary)*, donde se ofrecen breves biografías de los cardenales que intervinieron en el consistorio del Papa Paulo V, el 2 de diciembre de 1615, en el epígrafe *(35).5 Trejo y Paniagua, Gabriel*, se indica que nació en Casas de Millán (Cáceres). Además de la nota biográfica de Wilson (1961: 258-259) también dedica unas líneas a su vida López de Toro (1962: 162), aunque por error señala en la nota 3 que falleció en 1627.

61 The Cardinals of the Holy Roman Church, epígrafe *(35).5 Trejo y Paniagua, Gabriel.*

[62] Aparece listado como uno de los cardenales de Paulo V en el volumen LV de la *Historia ecclesiastica*, de Claudius Fleurus (1777: 494): «Gabriel Tressius natione Hispanus Cardinalis primum tit. S. Bartholomaei in Insula, postea S. Pancratii».

[63] Ver también Eliott (1990: 196).

[64] Cerdan (1978: 61) refiere tres copias del documento del Parecer de Paravicino sobre la elección del Presidente del Consejo de Castilla, «insistiendo en la persona del cardenal de Trejo»; una de ellas se encuentra en el Archivo Histórico Nacional (sección Consejos, signatura Libros 1477), otra en la Biblioteca Santa Cruz de la Universidad de Valladolid (ms. 478, fol. 190-191v) y, la última, en la Biblioteca Nacional de España (ms. 18.238).

después, el 11 de febrero (Gams: 1957: 49)[65]. Según los *Anales de Madrid*, de León Pinelo (1971: 281), el pueblo creyó «que murió de pesadumbre de habérsele quitado la Presidencia».

Retrato del Cardenal de Trejo[66]

[65] Sin embargo, Eliott (1990: 393) afirma que falleció «de camino a Málaga». Parece no haber un acuerdo con respecto al día de su muerte: Garma y Durán (1751: 90) señala: «Murió en 12 de febrero de 1630» (otro apunte biográfico en p. 262). En *The Cardinals of the Holy Roman Church*, en el epígrafe dedicado a Trejo, se indica que murió el 2 de febrero; sobre la duda respecto al día de su muerte, ver nota 2. Al final de este epígrafe puede encontrarse una breve bibliografía sobre el cardenal. La misma fecha de defunción refiere la web *Araldica vaticana*. Se conserva el *Sermón que predicó el P. Fr. Francisco Ferriz*... a la muerte de Trejo, el 9 de marzo de 1630, dirigido a su hermano, fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena (BNE, signatura R 26131), que no resulta más que un hilvanado de tópicos sobre las virtudes del difunto.

[66] El retrato es de un anónimo italiano y se halla en la hoja XXII de Brogiotti (1628). A pesar de que a pie del grabado está escrito a mano: «El Cardenal Trezo-unico retrato que se conoce», en la entrada dedicada a Trejo de la página web *Araldica Vaticana*

Como anticipó Wilson (1961: 258), Trejo fue «an interesting statesman whose life deserves a fuller study than has yet been given to it». A juzgar por los textos salidos de su pluma, el cardenal también constituye un ejemplo sobresaliente de inteligencia y humanismo cristiano. Además del Parecer y de algún escrito oficial[67], se conserva la carta, fechada el 1 de enero de 1625, con la que respondió a Antonio Campanella, que ya sumaba entonces veintitrés años de prisión por herejía en el castillo de Nápoles. El filósofo italiano se había dirigido a Trejo en busca de protección, y este trató de reorientar sus opiniones más polémicas «no con ánimo de discutir, sino con las miras puestas en tu bien»[68]. La mayor parte de la carta no se propone, sin embargo, reconducir a Campanella, sino consolar su estancia en la cárcel, de cuya penosa duración debía de estar al tanto el cardenal: «si en verdad eres filósofo, siempre gozarás de libertad» (López de Toro: 1962: 174); «habiéndote confiado la divina providencia el encargo de escribir tantos libros, el que todo lo dispone y realiza de una manera suave te preparó un largo encierro a sabiendas de que sería más provechoso para ti y para los demás que si te encontraras en libertad, pero embebido en otras ocupaciones» (1962: 177). Como afirma López de Toro (1962: 164): «Este solo documento es suficiente para la catalogación de Trejo entre los humanistas de raigambre clásica»[69].

La respuesta que dio a Paravicino revela rasgos similares de su personalidad. Trejo pidió que le enviaran el autógrafo de *El príncipe constante*, que devolvió al Rey con su Parecer y el Memorial, y advirtió que Calderón introdujo la ofensa una vez que la comedia había pasado la censura:

---

aparece otro grabado de su efigie, además de un cuadro que lo presenta, al parecer, en su lecho de muerte, y otro grabado de su escudo. Todas las imágenes de esta página web carecen de referencia y no ha sido posible conseguir información sobre ellas.

[67] Como la *Carta del cardenal Trejo a la ciudad de León sobre la cobranza del servicio de los dieciocho millones*, firmada en Madrid, a 4 de octubre de 1628 (Ms. 20215/13 de la BNE).

[68] La carta de Trejo ocupa los fols. 219r-220v del Ms. 2161 de la BNE. Está escrita en latín, y fue traducida por López de Toro (1962: 168-17), quien reprodujo en parte la misiva de Campanella, también en latín. La cita está en la p. 172.

[69] Si bien apostilla: «aunque su estilo no pase de correcto ni tenga las pretensiones y brillantez de los humanistas profesionales» (López de Toro: 1962: 164).

> es cierto que el verso en que le nombra [a Paravicino] está enmendado y añedido [sic], de suerte que es muy verisímil que, cuando la comedia se aprobó por el que las ve y por el comisario del Consejo que lo tiene a su cargo, no estaba allí el nombre del padre Hortensio y lo añidieron [sic] después; y parece lo añedido letra del mismo autor de la comedia, siendo suya la del borrador (fol. 58r)[70].

Nada más comenzar el Parecer, don Gabriel manifiesta su deseo de tranquilizar al Monarca: «porque no es justo que quede el ánimo de Vuestra Majestad persuadido a que hubo vasallo tan malintencionado que pusiese lengua en sermones predicados a las honras de los gloriosos padres de Vuestra Majestad, me ha parecido decir lo que siento de la queja y del delicto» (fol. 58r). Trejo le quitó hierro tanto al incidente de las Trinitarias como a la burla de *El príncipe constante*: recordó que el Consejo ya había examinado el asunto, por lo que Paravicino ya no tenía motivo para seguir protestando por los hechos del convento. Notó asimismo don Gabriel que el predicador no sabía «el hecho con verdad» (fol. 58v) y que no debía haberse pronunciado sobre la actuación de los jueces que irrumpieron en el lugar en busca del delincuente.

Trejo comentó los oscuros versos pronunciados por el gracioso de *El príncipe constante* y concluyó: «Toda la copla es violenta y impropria, pero no sé de dónde se colige que lo que llama oración fúnebre y sermón de Berbería se entienda por los sermones de honras del padre fray Hortensio» (fol. 60r). Es evidente que pretendía restarle importancia al asunto: «Yo creyera que si dijera «sermón de bobería» era lo cierto de toda esta copla, porque ni tiene sentido, ni graciosidad, ni propriedad» (fol. 60r). Incluso defendió que Calderón no nombraba a Paravicino «ignominiosamente ni con deshonor, antes parece que con honor de alabar su lenguaje por eficaz, efectivo y encarecido» (fols. 60r-60v). En suma, además de aplacar los exaltados ánimos del fraile, que había puesto el grito en el cielo por tan poca cosa, Trejo dejó con su respuesta otro testimonio de su sensatez y buen juicio.

Gracias a la queja del trinitario conocemos, por tanto, la fecha y algunos datos relacionados con el estreno de *El príncipe constante*, así como los versos ofensivos que escribió Calderón y que de otra manera no se habrían transmitido. Este texto permite también aproximarse a la

[70] Cuenta también Trejo que los comediantes, que «de ordinario no entienden lo que hacen», se ofrecieron a suprimir «aquella copla» (fol. 58v) en cuanto se les advirtió de en qué consistía.

figura de fray Hortensio y su posición en el mundo literario de su tiempo, y desliza algunos detalles sobre personajes más o menos conocidos como Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca, don Gaspar de Bracamonte y fray Antonio Pérez. El Parecer que el predicador obtuvo en respuesta ofrece una semblanza del sabio don Gabriel de Trejo y da cuenta de cómo actuaron Felipe IV y el Consejo de Castilla ante el escándalo. Ambos documentos, en suma, resultan tan interesantes y valiosos como para merecer una nueva transcripción.

> Señor[71],
> Fray Hortensio Félix Paravicino, predicador de Vuestra Majestad, provincial de la Orden de la Santísima Trinidad y Redempción de Captivos, arrojado a los pies de Vuestra Majestad, le suplica[72] mande hacer ver, con la ponderación que se debe, el caso más nuevo que en la Iglesia de Dios ha sucedido en materia de religión y en que las honras de Dios, de Vuestra Majestad y sus gloriosos padres se hallan escandalosamente ofendidas.
> Un representante que llaman Pedro de Villegas dio una herida mortal, dicen que alevosamente, a un hermano de un don Pedro Calderón, que escribe comedias, se entiende vive en[73] este ejercicio. Huyó el agresor de este delito a la iglesia de las Religiosas Trinitarias Descalzas. Siguiole la justicia, el hermano, parientes y otra muchedumbre grande, y él, buscando su natural defensa, halló medio como ocultarse, *dicen que*[74] dentro de la clausura. Si fue sencillez piadosa de las monjas o cuidado prevenido de otros, no me toca examinarlo, como ni culpar el cuidado de la justicia en inquerir al[75] que juzgara aleve, que bien sé que en derechos divinos y humanos permite Dios esta diligencia y no quiere que sus templos sagrados sean amparo de traidores. Dejo la verdad al hecho, que no vi, y, el examen, a la justicia que se informaría de él: *las demasías que intervinieron de los ministros seglares a los eclesiásticos; la irrisión que hicieron en obras y palabras del vicario de la villa, el Serenísimo Cardenal Infante,* [52v] *y sus censuras, apostando penas de azotes a excomuniones; la iglesia profanada, la clausura de las religiosas ofendida con violencia a puertas derribadas, el número grande de hombres, no ministros solos de justicia, sino deudos del herido, criados de señores*

[71] Esta palabra se sitúa en el centro del margen superior del folio, debajo de una rúbrica. El Memorial comienza en el fol. 52r.
[72] Las palabras «le suplica» se sitúan sobre la línea.
[73] Está tachado «de» y escrito encima de la línea «en».
[74] El texto aquí destacado en cursiva está subrayado en el manuscrito por el cardenal de Trejo, como él mismo indica en su Parecer, fol. 58v.
[75] La palabra «al» se sitúa sobre la línea.

vecinos de la calle, que entraron en el convento, rota la clausura, las religiosas despojadas de los velos y reconocidas injuriosa, si no torpemente[76]. Informado de religiosos graves, me conmovió, celoso de la honra de Dios, verdaderamente; con que el domingo de la Septuagésima, predicando a Vuestra Majestad en su Real Capilla, me lastimé *del poco respeto que se tenía a Dios en sus templos, de la ofensa que padecía la religión, mal ejemplo el pueblo*, sin nombrar los ministros, ni el convento, y con las palabras decentes que se debía a la presencia de Vuestra Majestad, y de que Vuestra Majestad mismo es testigo, que es la última calificación de mi templanza. Don Pedro Calderón, pues, hermano del herido, no a sangre que llaman caliente del dolor de su hermano, sino después de muchos días, se ha querido vengar de mí –si no ya de Dios, cuya honra sola deseé y pretendí– sin hablar en la ocasión, *sino en el escándalo y demasía, pues leyes divinas y humanas no pueden dar licencia a profanidades escandalosas, bien que permitan inquisiciones jurídicas y de decoro. Ni siente bien de la religión ni de la determinación de cánones ni concilios, el ministro que juzgare poderse platicar estas fracciones con ímpetus desbaratados y violentos, sin guardarle a Dios en su casa el respecto que aun a cualquier gran señor se debe en la suya; que con reverencia nos gobierna Dios, siendo Dios, bien pueden los hombres gobernar con ella, y más con él. Así lo dije a Vuestra Majestad*, acordándole a su soberano ascendiente cuando se apeó del caballo y se le llevó de rienda al sacerdote, ¿permitiera este Príncipe que *sus ministros con manos violentas, si no con pies sacrílegos, hollaran los altares, derribaran las puertas de las monjas, a ellas mismas fea y libremente las reconocieran*, hallándose al lado el vicario de la villa, superior de aquellas religiosas y su juez legítimo, en cuya compañía[77] y de ministros forzosos con templanza cristiana y religiosa atención y decoro visitaran [53r] el convento?[78]. Esta doctrina –que, dicha *aún con más tiento que a vista de tal estruendo permitía la libertad evangélica de aquel lugar sagrado*, y que Vuestra Majestad recibió con oídos piadosos y estimadores, y el Serenísimo *Cardenal Infante, a cuya jurisdición tocaba esta materia, me envió con uno de su cámara, don Gaspar de Bracamonte, docto y cuerdo caballero, a agradecer*– no pudo tolerar don Pedro Calderón, o por su genio atrevido o porque las iglesias le duelen poco, pues en los Ángeles este mismo año dio un bofetón, dicen, a un honrado caballero, que con paciencia evangélica la debió de respetar más. Y, después de una Cuaresma de amenazas y palabras indignas, fruto más temprano de la palabra de Dios, tomó la

[76] Esta palabra tiene una segunda línea debajo y otra encima.

[77] Sobre la palabra «compañía» hay un signo parecido a una «s».

[78] Los signos de interrogación faltan en el Memorial, pero ya fueron introducidos por Wilson (1961: 250). Son necesarios para el sentido, pues sin ellos parece que Paravicino afirma que ese Príncipe tan circunspecto había permitido el asalto al convento.

venganza el viernes pasado en una comedia que llaman del Príncipe Constante con sacarme al teatro de las comedias por mi mismo nombre, introduciendo, como acostumbran en esta corrupción de todas buenas costumbres, perpetua ofensa de Dios y de los hombres, un lacayo bufón, o gracioso que ellos llaman, haciendo *mofa de mis sermones, en especial de dos oraciones fúnebres o panegíricos funerales que prediqué y dije una vez y otra a Vuestra Majestad mismo en honras de sus gloriosos padres, el señor don Felipe Tercero y la señora reina doña Margarita; que el primero dio orden Vuestra Majestad expresa que* se estampase en sus reales prensas, y con palabras magnánimas reconoció a la mesa el deseo que oyó en mí de la veneración debida a tan santo padre; el segundo, con parecidas voces honró el Serenísimo Infante Cardenal, obligándome a consagrarlos ambos a tan augustos nombres.

Las palabras y versos infames –este nombre les dan las leyes– son estos que aquí pondré a Vuestra Majestad, habiéndolos copiado de la comedia escrita y firmada de don Pedro Calderón en casa del autor de ellas. Yo mismo los quiero referir a Vuestra Majestad y enseñarlos aún más espaciosamente al mundo, dando gracias a Dios que me haya hecho digno de padecer por su honra esta afrenta, bastante premio a un apóstol. [53v]

Versos de la comedia

P ¿Qué es eso?
R Una oración se fragua
fúnebre, que es sermón de Berbería:
panegírico es que digo al agua,
y en emponomio horténsico me quejo,
porque este enojo, desde que se fragua
con ella el vino, me quedó, y ya es viejo[79].

Grande fue el concepto y sutil, gustosísima, la dicacidad, forzoso el lance que le obligó a don Pedro Calderón no al furor poético que ellos llaman, sino a una furia que tanto sonido muestra de herética como de traidora, blasfemando la palabra de Dios y escarneciendo las honras de los padres de Vuestra Majestad con apodos de Alcorán y sermón de Berbería en la infamia de los teatros.

Si mi honra fuera aquí considerable, llorar pudiera a los ojos de Vuestra Majestad el fruto que llego a coger, el premio que vengo a conseguir, el discurso de mi vida, estudios, oficios y opinión: del grado de maestro en

[79] «P» se refiere a «Pregunta» y, «R», a «Respuesta», como observó Wilson (1961: 252).

Teulugía [sic] por la Universidad de Salamanca en veinte años de mi edad y tres de estudios para él, rompiendo aquella grande escuela sus estatutos por la suficiencia que se dio a entender por las esperanzas que concibió de mí en aquella, a la verdad, niñez sola de estudios, y en cuyo examen, entre las voces de los maestros y aclamación, se oyó en la capilla de santa Bárbara aquel encarecimiento del maestro fray Antonio Pérez, obispo que es hoy de Urgel:

¡Oh, macte virtute adolescens stupor mundi!
¡Oh, generoso mozo, en la virtud asombro del mundo!

Caso y accidentes no vistos en algún siglo y que han parado en el monstruo deste. De la elección que hizo de mí, [54r] con solo término de veinte y cuatro horas, la Universidad, para dar al señor rey don Felipe Tercero las gracias de irla a honrar con su presencia en un grado, con la oración gratulatoria que ella acostumbra en ellos, y en teatro que en una nave de la iglesia mayor forma, cuando se ofrece para este efecto, que a estos teatros ilustres, doctos y santos, con favor de los reyes, por elección de la príncipe de las sciencias, en diez y siete años de mi edad y en tres de estudios liberales y teólogos, comenzaron a salir mis oraciones. En años mayores se han continuado en el de la capilla real de Vuestra Majestad y, hoy, entre las canas de tantos desvelos evangélicos, las saca don Pedro Calderón a los de las comedias, con gracejo de los representantes, ofensa de Dios y de Vuestra Majestad, irrisión mía y escándalo de todos; de cátedras regentadas por mis maestros el primero mes de mi profesión; de una oposición a un [sic] cátedra de Santo Tomás, en que entre nueve opositores quedé segundo, dejando en inferiores lugares los cuatro colegios mayores, seminarios de la nobleza y letras del mundo, si bien la estrechez de mi casa, no habiéndome dejado arribar a más, me obligó a venir a esta corte; de veinte y dos años de púlpito en ella; de trece de predicador de Vuestra Majestad y el señor rey don Felipe Tercero; de dos veces ministro deste convento de Madrid; de dos comisario apostólico y visitador general del Andalucía; de dos provincial desta provincia de Castilla, León y Navarra; de ser el decano después de un maestro solo, no solo de la facultad de Teulugía, sino de la Universidad toda y de la capilla de Vuestra Majestad[80]. Mas no se trata de mi honra aquí, que esta grande me la ha dado Dios por mano de don Pedro Calderón y estos representantes, que ya sabe Su Majestad de los pecados insolentes de sus enemigos labrarle a su hijo corona. Crédito fue particular de la ley de Jesucristo haber sido Nerón el primero que movió

[80] Las palabras «y de la capilla de Vuestra Majestad» se sitúan al margen.

contra ella [54v] persecuciones, y era emperador del mundo. Que un representante y un poeta de sus comedias me saquen al teatro la honra, como al anfiteatro la vida de los mártires, crédito es mío. Locos impulsos perturbaron a Eróstrato para abrasar el templo de una diosa mentida: qué demonio y espíritu de blasfemia (que a envidia aquí ni hubo lugar, ni materia, ni capacidad)[81] no será el que arrastra a don Pedro Calderón contra las iglesias de Dios verdadero, *que obliga a profanar entre la sangre de su hermano la de las religiosas trinitarias*, llega a violar con manos atrevidas la de los Ángeles, la capilla real, con lengua arrojada sacando a los teatros con escarnios mímicos y calificaciones o blasfemias la palabra de Dios y sus ministros. No se trata pues aquí, señor, causa mía: la de Dios se trata, y la de Vuestra Majestad después de ella. *Llantos pide sangrientos, a miedos empeña grandes de que Dios nos quiere dejar del todo, que sea este el primer ejemplar que en la iglesia católica leemos contra la religión. Aun en las partes septentrionales, tan infestas de la herejía, adonde la dieron principio los versos y sátiras de los poetas amigos de Lutero contra los predicadores de la bulla* [sic] *del Pontífice*: nunca, *empero, se atrevieron a recitarlos en los teatros, como ahora hemos visto*. En la edad de los griegos, ofendido Anito de las severidades de Sócrates –hombre juzgado por el más sabio del mundo, aun de sus oráculos– sobornó a Aristófanes, poeta cómico, que [sic] introdujese en una comedia algunos versos contra el filósofo, con sumo escándalo de la república de los atenienses. En tiempo de Diocleciano se atrevió un representante, o mimo destos, a hacer mofa de la ley y doctrina de Jesucristo, representando irrisoriamente un baptismo y otras palabras y obras del Evangelio, y se [55r] mostró correr tanto Dios de que a la infamia de aquel lugar saliesen infamados su palabra y sacramentos, que inspiró en Ginés eficazmente su verdad, con que fue verdadero baptismo la irrisión blasfema, y pagó con la vida la burla el representante, bien que feliz y dichosamente trasladado de aquella hez de sus compañías a la bienaventurada de Dios. Así le imite, como le pinta, esta gente.

En era de príncipes católicos, yo soy el primer predicador que, notados con expresas palabras e injuriosas *sus sermones*, me han sacado a sus tablados don Pedro Calderón, poeta de comedias, Bartolomé Romero, autor dellas, y Tomás, representante gracioso, introduciendo mis sermones, mi doctrina, mi nombre por espectáculo entretenido a los hombres, ofensivo a Dios grandemente.

Nombro tan descubiertamente, Señor, estas personas, porque si Sócrates, cuando le sacó el otro representante a la comedia, para que le acabasen de conocer todos, saltó al tablado, despreciando o antes haciendo honra

[81] Los guiones anteriores se han introducido para facilitar la lectura; este paréntesis, en cambio, figura en el Memorial.

de las ofensas, yo[82], para mortificarme religiosamente, escribiré mi nombre entre los desta gente, y diré a Vuestra Majestad con palabras quietas y sumisas, por no hacer estruendos a su real presencia aunque ahogue entre los labios los sentimientos, mas al mundo en gozosos gritos, que yo soy fray Hortensio Félix Paravicino[83], maestro en Salamanca, provincial de mi religión, hijo de padres cuya nobleza los empeñó, como a sus hijos, por la mayor calidad en servicios de Vuestra Majestad. Ni doy más señas de mí, hallándome tan conocido, como por favores del cielo por odios de la tierra, sin haber movido jamás lengua, mano o pluma contra algún hombre. Y este tal soy, el que han sacado al teatro para común irrisión poetas y representantes.

[55v] La ocasión que les he dado, Vuestra Majestad la ha oído y la vio, el mundo la sabe: *que fue volver por la honra de Dios, por la de sus templos, por la de sus esposas. Miserable desdicha de [sic] siglo, que tantos miedos debe dar de que viene toda abajo la religión*. Los sermones de que con expresos términos se burla don Pedro Calderón y aprobó Pedro de Vargas y, no lo pudiendo ignorar, representó aquella gente, *son las honras de los padres de Vuestra Majestad*: *delito condenado en las leyes por de lesa majestad* en los rincones más escondidos, qué fuera en el teatro de las comedias. El ejemplar que este poeta y representantes han dado, es que no pudiéndose notar por su nombre ni el más vil de la república, ya saldrán cada día los predicadores a servir a los entremeses. Gran desdicha mía ser yo el primer hombre en quien se han ensayado por mi poco *valor las blasfemias públicas del Evangelio en aquel lugar. Gran nota de corte católica, que se le pueda representar por público y festivo espectáculo, como el lidiar de un toro, la honra de los ministros de la palabra de Dios, desangrada por las tablas. Bárbara e impía introducción que los sermones, la doctrina de Jesucristo, sea en la parte ridícula y fea destas representaciones. Y que*, habiéndose quitado en Roma las comedias por esta licencia inhumana de señalar en ellas los nombres proprios, ahora entre cristianos fieles se burla de los matrimonios, se acusan todos estados, hasta los reyes y sus ministros, representando[84] los últimos sacramentos de los aposentos reales atrevidamente en los mismos abuelos de Vuestra Majestad. Y, ya desde hoy, de la *doctrina de Jesucristo y obligación de sus predicadores* [56r] fragua don Pedro Calderón las gracias de un bufón vinoso, llegando a tanto su desacuerdo que, habiendo ofrecido quitarlas el primer día, instó en que se repitiesen por otros cuatro, y, lo que visto aún no se atreve a creer nadie, se arrojó él a que se representase a Vuestra Majestad el domingo en la noche. Estraño enajenamiento de hombre atreverse a que

[82] Este «yo» está escrito en un tamaño destacado.
[83] Añadido al margen izquierdo «Predicador de V.M.».
[84] La palabra «hasta» aparece tachada a continuación de «representando».

a Vuestra Majestad mismo, en sus ojos, se hiciese burla *de la doctrina de un predicador suyo con su propio nombre*. Y si Vuestra Majestad, piadoso a mis sentimientos, se ha divertido con mi dolor, sírvase de reparar que en las oraciones que quiso infamar con ministros bien para ello don Pedro Calderón *son las honras de los padres de Vuestra Majestad, y las califica por sermones de Berbería, por mentira bárbara y Alcorán fabuloso e impío, así ellas como el enseñamiento cristiano, pues no*[85] *contienen otra cosa aquellas oraciones y panegíricos fúnebres*. Yo, antes de llegar a los pies de Vuestra Majestad y ofender sus reales y puras orejas con tan indignas relaciones, di cuenta a los protectores de las comedias y al Cardenal Presidente, y he entendido que la demostración que se ha hecho con el poeta es restarle en su casa con dos guardas, tratamiento de un gran señor en un hombre particular. Industria de Satanás parece, para que del castigo le resulte la honra, que, sin haber ofendido a Dios, a Vuestra Majestad y sus ministros, no pudiera conseguir; con que la pena[86] que merecía la temeridad se ha vuelto premio de hazana [sic]. Y lo que se ha hecho con los representantes es que los rótulos que habían puesto de tinta negra hoy los pongan de colorada, y mañana lo pretenderán de mi sangre misma, [56v] pues un tío del poeta se entró a mi celda ayer a decirme palabras muy pesadas y a desafiar deudos míos. *Léganle a escusar aun ministros de justicia, ya con que fue adicción de los representantes, feísima e imposible* escusa, sin ver castigado a nadie; y añade él que lo diría por Hortensio, un orador que hubo en Roma, émulo de Tulio; y previno Dios la imposibilidad frívola desta escusa, con que del orador Hortensio no ha quedado oración ni monumento alguno, ni más letras que las de su nombre, con infeliz agüero en el mío. Señor, esto en este estado, yo no tendré ánimo para subir más al púlpito, no por miedo destas irrisiones, que son mis glorias, sino por que no se continúen en mi persona los agravios de Dios y de Vuestra Majestad, hechos tanta gracia en las comedias que le dijo un sacerdote que las hace que aquello hacía valer algo a la comedia; con que pagó Romero a don Pedro Calderón ochocientos reales, *por el agravio de la palabra de Dios, de la grandeza de Vuestra Majestad y sus padres y el crédito de un* predicador suyo*, herencia de la sangre de Jesucristo, acostumbrada ya a ser vendida*. Jamás he hablado contra las comedias; acaso me castiga Dios de propósito este silencio, ocasionado de la estimación de un gran poeta, singular verdaderamente, de quien he entendido cuánto procura alejar sus obras de la indecencia de los teatros, que, como hoy se ocupan de estas representaciones entre los más que las escriben y todos cuantos las representan, necesitan, no ha [sic] [57r] habiéndose de quitar, que sería

[85] La negación está tachada en el manuscrito, pero es necesaria para el sentido.
[86] A continuación de «pena» aparece la palabra «sola» tachada.

dura cosa a las delicias de España, como debido a su religión, de una reformación grande. Vuestra Majestad ordenará lo que fuere servido. Yo sola esta circunstancia tan grave he puesto a los ojos de Vuestra Majestad, de cuya mano espero el remedio, como desta gente nuevas ofensas, pues hoy, que se la beso, hallo los rótulos colorados, que dije arriba, puestos en verso y con palabras que avisan desta locura a cuantos lo podían ignorar, con que me veo obligado a esperar cada día últimos y estruendosos agravios. Dios tenga de su mano la religión en los reinos de Vuestra Majestad y guarde su real persona largos años con todas felicidades.

[58r]

Señor[87],
He visto el Memorial que Vuestra Majestad se sirvió de darme del padre fray Hortensio Félix Palavisino [sic] en razón de la queja que tiene de don Pedro Calderón, y porque no es justo que quede el ánimo de Vuestra Majestad persuadido a que hubo vasallo tan malintencionado que pusiese lengua en sermones predicados a las honras de los gloriosos padres de Vuestra Majestad, me ha parecido decir lo que siento de la queja y del delicto.
Cuanto al delicto, le tengo por digno de castigo, pues por ningún caso es justo que se diga en verso ni en prosa cosa que note a ninguna persona, cuanto más a un religioso tan benemérito como el padre fray Hortensio, y tan honrado con los premios de Vuestra Majestad y de su religión, que le hacen digno de veneración y respecto. Y, para que se añada calidad al delicto, es cierto que el verso en que le nombra está enmendado y añedido [sic], de suerte que es muy verisímil que, cuando la comedia se aprobó por el que las ve y por el comisario del Consejo que lo tiene a su cargo, no estaba allí el nombre del padre Hortensio y lo añidieron [sic] después; y parece lo añedido letra del mismo autor de la comedia, siendo suya la del borrador. Y de aquí se reconoce su malicia y se escusa la de los que ven las comedias para aprobarlas, y la de los comediantes, [58v] que se la dieron así y de ordinario no entienden lo que hacen, y, en advirtiéndoselo, ofrecieron quitar aquella copla.
En cuanto a la queja del padre fray Hortensio, como es tan gran predicador, la sube de punto, y parece que con la interpretación que da a

[87] Al igual que en el Memorial, esta palabra está escrita en la parte superior, en el centro del folio, y bajo una rúbrica.

los versos quiere hacer interesados en esta copla a la religión católica y a Vuestra Majestad, diciendo que se habla mal de los sermones y doctrina evangélica y de sermones predicados a honras de sus Majestades, que están en el cielo. Y pondera mucho que esto se hace en venganza de un sermón que él predicó, diciendo que había sido reprensible la acción de un alcalde que entró en un monesterio [sic] de monjas a buscar el delincuente que hirió a su hermano de don Pedro Calderón. Y de aquí se alarga mucho en decir por escrito a Vuestra Majestad muchas exageraciones de este exceso, teniéndole por principio de perderse en estos reinos la religión, como se verá por las palabras que van rayadas.

De esta queja, Señor, me parece que salta del estado de quejoso al de reprehensor de las acciones de los ministros de Vuestra Majestad, notándoles de personas que pierden con demasía el respecto a los templos y casas religiosas, y con escándalo dan ocasión a la raíz de las herejías, etcétera; materia en que pudiera el padre fray Hortensio escusar el hablar tan crudamente a Vuestra Majestad, debiendo considerar que ni él sabe el hecho con verdad, ni el derecho con la noticia que es menester para censurar tan gravemente lo que hacen jueces de Vuestra Majestad, letrados y justos; y que, habiendo esta materia por quejas de [59r] el vicario llegado al Consejo con decretos de Vuestra Majestad, el Consejo informó de la verdad de todo y de los casos en que se había hecho lo mismo, con que Vuestra Majestad quedó satisfecho. Y es fuerte cosa que un religioso que no está obligado a saber esto censure cosas juzgadas y que tenga por más decente que un hombre bajo, comediante y homicida, quiebre la clausura de un monesterio de monjas y esté con ellas tiempo largo, que el entrar un juez a buscarle y a sacarle. Cosa que, cuando no hubiera hecho delicto, solo el saber que un hombre se había entrado en un monesterio de monjas obligaba a cualquier juez cristiano a entrarle a sacar y castigar porque había entrado. Y, si no hubiera alcalde que lo hiciera, fuera yo a hacerlo, porque no fue el alcalde el que quebró la clausura, sino el delicuente, y, estando ya quebrada, usando mal de haberla quebrado, no había de reputarse entera para quien entraba a remediarlo. Y no es bien considerado acto de religión ni de respecto a la iglesia no prender en ella al que delinquió en ella; antes los sacros cánones mandan sacar de la iglesia al que delinque en ella; y, si Villegas el comediante en solo el acto de estar dentro de una clausura de monjas delinquía, y estaba siempre continuando el delicto, ¿cómo podía el alcalde dejarle de buscar y interrumpir la mala continuación? Y no hallará el padre Hortensio canon que diga que, por salvarse un delincuente, puede quebrar la clausura de las monjas. Y los sé yo que dicen que, al que hiere alevosamente y al que delinque en la iglesia, le saquen de ella.

[59v] Y así toda la reprehensión[88] que el padre Hortensio mezcla en su queja debiera escusarla, y mucho más el medio de indignar a Vuestra Majestad con decir que se perdió el respecto al Serenísimo Señor Cardenal Infante, cosa que no cabe en pensamiento humano. Y que creo yo que su Alteza, si se le hubiera consultado el caso como él es, hubiera mandado sacar del monesterio al delincuente y castigado severamente a quien le ayudó a quebrar la clausura y a las monjas si luego no le echaron de ella. Y es bien cierto que todos los ministros de Vuestra Majestad, no faltando a su señor ni a la defensa de su jurisdición, estamos a los pies del Señor Cardenal Infante, y yo más que nadie por mi estado, el cual me obliga tanto a mirar por la inmunidad de las iglesias y por la modestia y observancia de ellas y de la clausura de las monjas, que pudiera sentirme de que haya en tiempo que yo sirva a Vuestra Majestad habido necesidad de que el padre fray Hortensio sea el defensor de la religión y de la decencia de las iglesias y monesterios.

Cuanto a lo demás de la queja de la copla, aunque yo no soy poeta, y ella está tan violentada en el lenguaje que apenas se deja entender, no entiendo por dónde se aplica a los sermones de las honras de Sus Majestades, ni cómo ellas se llamen «sermón de Berbería»[89], ni otros ningunos sermones del padre fray Hortensio. Y, para entenderlo, he hecho traer el original de la comedia, y va con este a Vuestra Majestad. Y por él parece que se introduce un lacayo gracioso que, desembarcándose del mar, entra diciendo mal del agua, y, habiendo [60r] comenzado esto, pregunta el amo qué es lo que dice, y él responde que se fragua una oración fúnebre, que es sermón de Berbería (reparo en el lenguaje tan improprio que usan los españoles por hablar en modos estraordinarios). Y, si entiendo estos versos, llama oración fúnebre el decir mal del agua, que es lo que él dice que iba haciendo, o el despedirse de ella para no volver a ella; y el decir que es sermón de Berbería parece forzoso atribuirlo a que, como los moros tienen prohibición de beber vino y le desean, dicen mal del agua, o se quejan del que ella les hace. Prosigue con decir que hace al agua un panegírico, tomando este nombre, que es de alabanza, por lo que es vituperio: licencia poética, permitida en el arte, o a este que habla en burlas. Prosigue diciendo «y en emponomio horténsico me quejo», que es como si dijese «en lenguaje encarecido y exagerado», y luego acaba dando por razón de todo que está mal con el agua porque con ella se agua el vino. Toda la copla es violenta y impropria, pero no sé de dónde se colige que lo que llama oración

[88] En el manuscrito, esta palabra se había escrito inicialmente como «represensión» y ha sido corregida después.

[89] Estas comillas y las que siguen son propias, es decir, no figuran en el Parecer.

fúnebre y sermón de Berbería se entienda por los sermones de honras del padre fray Hortensio, ni de los que predicó en las de Sus Majestades ni en otras que habrá predicado, sino que aquel decir mal del agua y despedirse de ella, lo llama «oración fúnebre» o «sermón de Berbería», propria o impropriamente, júzguenlo los poetas. Yo creyera que si dijera «sermón de bobería» era lo cierto de toda esta copla, porque ni tiene sentido, ni graciosidad, ni propriedad; pero tampoco tiene aplicación a los sermones de honras de Sus Majestades. El nombrar el nombre del padre Hortensio fue muy mal hecho, y en eso considero delicto, y en haberlo supuesto después de censurada la comedia; pero no le nombra ignominiosamente ni con deshonor, antes parece que con honor de alabar su lenguaje por [60v] eficaz, efectivo y encarecido, y que con exageración dice lo que le toca, y no es mal testigo de ello este Memorial que ha dado. Pero, aunque sea con honor, se debió escusar nombrarle en la comedia. Sea verdad que el nombre de Hortensio le han tenido otros[90] y de él hubo un gran orador en Roma, como lo dice el Memorial, y de este explica sus palabras Calderón; pero si el pueblo lo entendió por el padre Hortensio, es muy justo se le dé satisfación. Pero no me lo parece que palabras tan generales como las precedentes se entiendan y apliquen a los sermones de honras de los reyes, ni la palabra «sermones de Berbería» dicha por un gracioso que dice mal del agua se aplique a los sermones de un predicador real y católico y docto, y juzgaría que le ha hecho más agravio la declaración que[91] el texto. Y así se castigará al poeta en la forma que Vuestra[92] Majestad lo mandó, o en la que agora fuere servido; pero me parece se debe advertir al padre fray Hortensio que, en la censura que da con tanto rigor al hecho de buscar en[93] el monesterio el delincuente, excede de lo justo, y que debe abstenerse de censurar hechos de jueces y consejos quien[94] siente tanto que se censuren sus palabras. Vuestra Majestad mandará lo que fuere más de su servicio. Madrid. 19 de mayo de 629[95].

ISABEL HERNANDO MORATA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

[90] El papel tiene un pequeño rasgado en el margen y no puede leerse más que el comienzo de esta palabra, «ot».
[91] Palabra cortada al final de la línea por rasgado del margen.
[92] Palabra cortada al final de la línea por rasgado del margen.
[93] Palabra cortada al final de la línea por rasgado del margen.
[94] Palabra cortada al final de la línea por rasgado del margen.
[95] En el margen derecho, hay una rúbrica debajo de esta línea.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCOS GARCÍA, Emilio. (1937a) «Los sermones de Paravicino». *Revista de Filología Española*. 24. 162-197 y 249-319.

ALARCOS GARCÍA, Emilio. (1937b) «Paravicino y Góngora». *Revista de Filología Española*. 24. 83-88.

ANTONIO, Nicolás. (1783) *Bibliotheca hispana nova*. Madrid. Joaquín de Ibarra. Tomo I. Segunda edición.

Araldica Vaticana. Biografía de Gabriel de Trejo y Paniagua (Tressio Paniacqua, fra Gabriele) http://www.araldicavaticana.com/cardT.htm Imágenes de Gabriel de Trejo y Paniagua http://www.araldicavaticana.com/tx030.htm

ARELLANO AYUSO, Ignacio. (1995) *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid. Cátedra.

ARELLANO AYUSO, Ignacio. (2011) «El poema 167 de Tomé de Burguillos. Paravicino, Gustavo Adolfo de Suecia, Felipe IV y otras notas». *Nueva Revista de Filología Hispánica* .59. 447-466.

ASTRANA MARÍN, Luis. (1958) *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid. Instituto Editorial Reus. Vol. 7.

BACZYŃSKA, Beata y Lola González Martínez (2011) «*El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca. Madrid a.d. 1629 y Wrocław a.d. 1965». *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. Decimoquinto Coloquio Anglogermano sobre Calderón*. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Beata Baczyńska (Eds.). Stuttgart. Franz Steiner. 23-46.

BALCELLS DOMENECH, Jorge. (1983-1984) «Paravicino: entre el loor y el vituperio». *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 42. 131-146.

Biografía de don Gaspar de Bracamonte y Guzmán (1999) Edición de Francisco Hernández Méndez. Peñaranda de Bracamonte. Ediciones Bracamonte.

BLANCO MOREL, Mercedes. (2012) « «Ut poesis, Oratio». La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino». *Lectura y signo. Revista de Literatura*. 7. 29-65.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. (2011) «Política del libro del Consejo Real en el tiempo de Olivares». *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance (Dirs.). Madrid. Centro de Estudios Europa Hispánica. 339-362.

BROGIOTTI, Andrea. (1628) *Sanctissimi D.N. Urbani PP. VIII. ac illustrissimorum, et reverindissimorum DD. S.R.E. cardinalium nun viventium effigies, insignia, nomina, et cognomina*. Roma. Typis Vaticanis.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2014) *El príncipe constante*. Edición de Joseba Cuñado Landa. Kassel. Reichenberger.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2015) *El príncipe constante*, Edición de Isabel Hernando Morata. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648. Memorial histórico español (1861). Madrid. Imprenta Nacional. Vol. 13.

CERDAN, Francis. (1978) «Elementos para la biografía de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga». *Criticón*. 4. 36-74.

CERDAN, Francis. (1979a) «Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino». *Criticón*. 8. 1-149.

CERDAN, Francis. (1979b) «Góngora y Paravicino». *Hommage des Hispanistes Français à Noel Salomon*. Barcelona. Laia. 145-153.

CERDAN, Francis. (1981) «En el IV centenario de Fray Hortensio Paravicino: documentos inéditos para su biografía». *Criticón*. 14. 55-92.

CERDAN, Francis. (1983) «Paravicino y Calderón: religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629». *Calderón. Actas del congreso sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*. Luciano García Lorenzo (Ed.). Madrid. CSIC. Vol. 3. 1259-1269.

CERDAN, Francis. (1989) «Nuevos elementos para la bio-bibliografía de fray Hortensio Paravicino». *Criticón*. 46. 109-124.

CERDAN, Francis. (2006) «Genio y figura de Fray Hortensio Paravicino». *Trinitarium. Revista de historia y espiritualidad trinitarias*. 15. 39-57.

CERDAN, Francis. (2008) «La transmisión de la exégesis en la oratoria sagrada del siglo XVII (El caso del «Panegírico funeral del rey Felipe III» por Fray Hortensio Paravicino)». *Criticón*. 102. 37-53.

CERDAN, Francis. (2010a) «Paravicino y Arteaga, Fray Hortensio». *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. Pablo Jauralde García (Dir.). Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique (Coords.). Madrid. Castalia. Vol. 2. 32-43.

CERDAN, Francis. (2010b) «Una violenta Censura contra Paravicino: el anónimo *Antihortensio* de 1625. Introducción, edición y notas». *Criticón*. 109. 95-144.

CLEMIT (*Base de datos de Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales*). Dirección de Héctor Urzáiz Tortajada http://www.clemit.es

COTARELO Y MORI, Emilio. (1904) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Ed. facsímil (1997) José Luis Suárez García (Ed.). Granada. Universidad de Granada.

COTARELO Y MORI, Emilio. (1924) *Ensayo sobre la vida y obra de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Ed. facsímil (2001). Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (Eds.) Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

COVARRUBIAS, Sebastián de (2006) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

CRUICKSHANK, Don W. (2009) *Don Pedro Calderón*. Cambridge. Cambridge University Press.

DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*) (2008). Ferrer Valls, Teresa (Dir.). Kassel. Reichenberger. [CD-Rom].

DÍEZ BORQUE, José M.ª (1978) *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona. Antoni Bosch.

El gran diccionario histórico o Miscellanea [sic] curiosa de la historia sagrada y profana (1753) Luis Moreri. Traducido al español por Joseph de Miravel y Casadevante. Paris / Lyon. Libreros privilegiados / Hermanos Detournes. Vol. 8. Tomo 7.

ELLIOT, John H. (1990) *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Traducción española de Teófilo de Lozoya. Barcelona. Crítica.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1967) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid. CSIC. Vol. 1.

FLEURUS, Claudius. (1777) *Historia ecclesiastica. Tomus LV*. Augusta Vindelicorum (Augsburgo). Joseph Wolff.

GAMS, Pius Bonifacius. (1957) *Series episcoporum ecclesiae catholicae*. Graz. Akademische Druck. (Primera edición 1873-1886).

GARAU MENGUAL, Jaume. (2011) «Editar a Bartolomé Jiménez Patón (A propósito de una edición reciente). Artículo-reseña». *Criticón*. 111-112. 273-285.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. (1999) *Ejercicios paródicos universitarios (siglos XV-XVII)*. Salamanca. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

GARCÍA REIDY, Alejandro. (2013) *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

GARMA Y DURÁN, Francisco Javier de (1751) *Theatro universal de España, descripción eclesiástica y secular de todos sus reinos y provincias, en general y en particular*. Barcelona. Mauro Martí.

GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo. (1991) *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*. Edición de Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila. Madrid. Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.

GATES, Eunice J. (1938) «Paravicino, the gongoristic poet». *Modern Language Notes*. 33. 540-546.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. (1870) *Memoria leída en la Biblioteca Nacional en la sesión pública del presente año, 1870*. Madrid. Rivadeneyra.

HERAS SANTOS, José Luis de las (1991) *La justicia penal de los Austrias en la Corona de Castilla*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

HERNANDO MORATA, Isabel. (2016) «Paravicino y las letras». *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI y XVII*. Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana Andrea Sâmbrian (Eds.). New York. IDEA. 51-62.

HERNANDO MORATA, Isabel. (2017) «Sobre un seudónimo de fray Hortensio Félix Paravicino». *Rilce*. 33 (2). 524-536.

HERRERO SALGADO, Félix. (2006) *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*. Madrid. Fundación Universitaria Española. Vol. 5.

Honras fúnebres y fama póstuma de Fray Hortensio Paravicino (1994) Edición de Francis Cerdan. Toulouse. Helios.

IGLESIAS FEIJOO, Luis. (1983) «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 59. 141-203.

IGLESIAS FEIJOO, Luis. (1990) «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos». *La edición de textos. Actas del I Congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*. Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera Guirao y Alfonso Rey Álvarez (Coords.). London. Tamesis Books. 237-244.

IGLESIAS FEIJOO, Luis. (2008) «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*». *Anuario Calderoniano*. 1. 245-268.

LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de (1860) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid. Rivadeneyra.

LEÓN PINELO, Antonio de (1971) *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Edición de Pedro Fernández Martín. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños.

LÓPEZ DE TORO, José. (1962) «Respuesta del cardenal Trejo a una carta de Tomás Campanella». *Revista de estudios políticos*. 122. 161-178.

LUCAS DE HIDALGO, Gaspar. (2010) *Diálogos de apacible entretenimiento*. Edición de Julio Alonso Ajenjo y Abraham Madroñal. Valencia. Universitat de València.

MADROÑAL, Abraham (2005) *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*. Madrid. CSIC (Anejos de Revista de Literatura, 66).

MAURA GAMAZO, Gabriel [Duque de Maura] (1990) *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid. Juan Bravo.

MORWOOD, James. (1998) *A Dictionary of Latin Words and Phrases*. Oxford / New York. Oxford University Press.

NEGREDO DEL CERRO, Fernando. (2006) *Los predicadores de Felipe IV: corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*. San Sebastián de los Reyes (Madrid). Actas.

Oxford Latin Dictionary (1976) Edición de P. G. W. Glare. Oxford. Oxford University Press. Fasc. V.

PARAVICINO, Fray Hortensio Félix. (1766) *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos y morales*. Edición de fray Alonso Cano. Madrid. Joaquín Ibarra. Vol. 1.

PARAVICINO, Fray Hortensio Félix. (1994) *Sermones cortesanos*. Edición de Francis Cerdan. Madrid. Castalia.

PARAVICINO, Fray Hortensio Félix [Félix de Arteaga] (2002) *[Poesías completas] Obras póstumas, divinas y humanas*. Edición de Francisco Sedeño Rodríguez y J. Miguel Serrano de la Torre. Málaga. Universidad de Málaga.

PARAVICINO, Fray Hortensio Félix. (2009) *La Gridonia*. Edición de Manuel Calderón. Madrid. CSIC.

PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José. (1921) «Vida de don Luis de Góngora (Vida mayor)». *Obras poéticas de don Luis de Góngora*. Edición de Raymond Foulché-Delbosc. New York. The Hispanic Society of America. Vol. 3. 296-308.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan. (2001) *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Edición de Enrico Di Pastena. Pisa. Ets.

PÉREZ DE URBEL, fray Justo. (1966-1967) «Varones insignes de la Congregación de Valladolid según un manuscrito del siglo XVIII». *Museo de Pontevedra*. 20-21. 5-370.

POLO RODRÍGUEZ, Juan Luis y Jerónimo Hernández de Castro (2004) *Ceremonias y grados en la Universidad de Salamanca. Una aproximación al protocolo académico*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

REYES, Alfonso. (1927a) «Las dolencias de Paravicino». *Cuestiones gongorinas*. Madrid. Espasa Calpe. 183-190.

REYES, Alfonso. (1927b) «Sobre el texto de las *Lecciones solemnes*, de Pellicer». *Cuestiones gongorinas*. Madrid. Espasa Calpe. 191-208.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. (2002) «Del púlpito a las prensas: la transmisión de los sermones de Fray Hortensio Paravicino». *Criticón*. 84-85. 165-185.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Luis. (1981) *Historia del monasterio de san Benito el Real de Valladolid*. Valladolid. Caja de Ahorros Popular de Valladolid / Ateneo de Valladolid.

ROZAS, Juan Manuel. (1990) «El «ciclo de senectute»: Lope y Felipe IV». *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición de Jesús Cañas Murillo. Madrid. Cátedra. 73-131.

SLIWA, Krysztof. (2008) *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*. Valencia. Publicacions de la Universitat de València.

The Cardinals of the Holy Roman Church. Biographical Dictionary. Pope Paul V (1605-1621). Consistory of December 2, 1615, celebrated in Rome. http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1615.htm

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. (2002) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid. Fundación Universitaria Española. Vol. 2.

VEGA Y CARPIO, Lope de (2007) *Laurel de Apolo*. Edición de Antonio Carreño. Madrid. Cátedra.

VEGA Y CARPIO, Lope de (2008) *Prosa III. Epistolario, I (1604-1633)*. Edición de Antonio Carreño. Madrid. Biblioteca Castro.

WILSON, Edward M. (1961) «Fray Hortensio Paravicino´s protest against *El príncipe constante*». *Ibérida*. 6. 245-266.

Salvador García Castañeda
El costumbrista montañés Domingo Cuevas (1830-1907)
y su relación con Pereda: cartas, textos y un prólogo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018, 131-175

EL COSTUMBRISTA MONTAÑÉS DOMINGO CUEVAS (1830-1907) Y SU RELACIÓN CON PEREDA: CARTAS, TEXTOS Y UN PRÓLOGO[1]

Aunque Domingo Cuevas es hoy apenas conocido, merece quedar incorporado a la literatura de Cantabria por sus relatos sobre las costumbres y los tipos de su Comillas natal; era primo carnal de Pereda por parte de madre, y quizá fue su amigo más entrañable[2]. Domingo de las Cuevas y Sánchez Porrúa, Mingo, para sus íntimos, apenas salió de Comillas y su relación epistolar con Pereda parece haber sido frecuentísima, íntima y cariñosa, a juzgar por el tono de las cartas que se conservan[3].

En «Cómo conocí a Pereda» evocaba Mingo el gran acontecimiento de un viaje familiar en carro desde Comillas al amanecer de un día de junio para visitar a sus parientes de Polanco. Allí, en el jardín de una casona,

> se destacaba la figura de un rapazuelo, que se afanaba en sacar el agua de un pozo para regar unos alelíes, cuyos tallos yacían desmayados a causa del ardor del sol en aquella tarde…

---

[1] Mi agradecimiento a Rosa Fernández Lera, de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, a Fernando Vierna y a Francisco Gutiérrez Díaz, del Centro de Estudios Montañeses, por haberme facilitado amablemente información y materiales para este artículo

[2] Domingo Cuevas nació en Comillas el 21 de abril de 1830, era hijo de Miguel de las Cuevas Martínez de Cossío y de Mariana Sánchez de Porrúa y Fernández de Castro, hermana de Da. Bárbara, la madre de Pereda. También estaba emparentado con los Cossío de la Casona de Tudanca por parte de su esposa, Da. Soledad de Cossío y Salinas (Cossío, III, 267, 269)

[3] Domingo Cuevas tan solo es mencionado breve y circunstancialmente en las obras dedicadas a Pereda y a las letras de Cantabria

> Embebido en su tarea de regar las flores no se apercibió, por de pronto, de mi presencia, que le sorprendió; y soltando súbitamente la regadera, que por el asa pendía de una de sus manos, dio en mirarme fijo con unos ojos muy negros, muy abiertos y algún tanto salientes.
>
> Parecióme advertir que más bien que mi personal llamaba su atención mi original indumentaria […] El muchacho no salía de su pasmo, y por último acabó por reírse de mí: túvele por maleante, a la manera que en aquella edad se puede formar juicio sobre personas y cosas. Tenía la cara redonda y llena, la cabeza bien puesta y poblada de un pelo negro ligeramente ensortijado.
>
> Mientras permanecí en su compañía, siempre se mostró reservado: observaba mucho, hablaba poco y reía menos… ¿Columbra el lector en este rapaz (que entonces apenas había llegado a la edad de la razón) al futuro autor de Sotileza?... (1903: 301-302).

Estos recuerdos de infancia muestran ya la admiración que Mingo sentiría por quien vio siempre como alguien superior. Tenía entonces doce años y José María, nacido en 1833, tres menos. Con el tiempo, el joven comillano iría a estudiar a los Escolapios de Villacarriedo[4] y después al Instituto Cántabro de Santander, interno, «bajo la suave férula de don Valentín Pintado, de buena memoria». También estudiaba allí su primo, a cuya casa iba a comer los domingos y donde, «al despedirme de mi tía -señora de suma bondad- siempre me puso en la mano una moneda blanca…».

No hay más noticias directas hasta 1851 cuando Pereda, que entonces contaba 18 años, escribe una carta a su primo desde Requejada (2 de agosto de 1851), y otra desde Santander (5 de noviembre de 1851), en tono humorístico, con comentarios y observaciones sobre asuntos de la vida diaria conocidos de ellos y la mayoría hoy crípticos para nosotros. Hay referencias a amigos, a romerías, a bailes y al teatro en Santander, a las «ausencias de Dulcineas» y, como es de rigor, a la lluvia y al mal tiempo. En estas cartas se advierten ya la predilección de su autor por el uso humorístico de palabras latinas y de términos propios del habla de los aldeanos («con las letras jechás pa tras»)[5].

---

[4] Cuevas estudió con «dos entonces temibles Escolapios de Villacarriedo, y el siempre espantoso don Bernabé, del Instituto Cántabro» (1903: XVI-XVII); éste también fue maestro de Pereda, quien le retrató en «Más reminiscencias» (*Esbozos y rasguños*) y en *Sotileza*.

[5] Son las tres cartas juveniles fechadas en Requejada y Agosto 2 de 1851, Santander y Noviembre 5 de 1851 y Madrid, 25 de O^{bre} de 1852 (Ms 1395 BMS).

Según Eduardo de Huidobro, en 1852, «cuando [Pereda] contaba diez y nueve años, pasó una agradabilísima temporada en Comillas, donde tenía muchos parientes, y donde en su juventud gozó con frecuencia en varias ocasiones horas de dulcísima alegría; sobre todo hasta el año 58, en que visitando otra vez aquel lindo y apacible retiro le halló enteramente transformado por el *espíritu moderno*.» (1906: 10-11).

En aquel mismo año (25 de octubre de 1852) a poco de haber llegado a Madrid José María, le confirma haber recibido la carta de su primo y le asegura humorísticamente que su salud «es guena a Dios gra^{s} p^{a} lo que gustes mandar, que lo haré con mucho gusto y fina voluntad». Las aventuras de su viaje a la Corte incluyeron un vuelco del carruaje «a medianoche en un páramo», y los auxilios que prestó a una «interesante» joven, quedándose en mangas de camisa para abrigarla. «No se cómo podré darte cuenta de lo que es un invierno en Madrid, - escribe - cuando no le veo más que de 8 en 8 días, por decirlo así, cuando mis paisanos, los domingos me tienden la mano y se pasman de no haberme visto en toda la semana un solo minuto, en una palabra, cuando siento la 1 y las 2 de la mañana, y todavía estoy con el libro en la mano». Y concluye animándole, entre otras cosas, a hacer un viaje a Madrid para ver buena ópera.

No parece que el joven aspirante a artillero continuara dedicando tanto tiempo al estudio bastantes meses después de su llegada a Madrid:

> Ay Mingo, preciso es que te confiese que aquí, cuando por fas cuando por nefas, siempre hay alicientes que arrastran a uno en pos de la corte, y que al fin y postre llega uno a mirarla con demasiado apego y llegará día en que se sienta trocar por la pluviosa e insípida Montaña; si bien para remedio de males y para compensación de la voluble humanidad que lo experimente, estará cuando menos la familia que le espera y atrae más que todos los placeres cortesanos (Domingo, 9 de diciembre de 1853).

De vuelta ya en Santander, Pereda comenzó su carrera periodística, y sus amistades y su vida social son de sobra conocidas. No así la de Mingo del que sabemos que hizo un accidentado viaje a Sevilla con unos amigos («Recuerdos de un viaje»), y poco más. Según José María Quintanilla, a fines de 1855, Pereda fue atacado por el cólera, al mismo tiempo que Mingo y ambos convalecieron en casa de este último,

en el mismo cuarto del piso en la Plazuela del Príncipe, asistidos por el doctor Agustín Pelayo, abuelo materno de don Marcelino. (1906: 4).

Algunas cartas mencionan sus visitas a Polanco y a Santander, Como es sabido, o Pereda no guardaba las muchas que recibía, o la gran mayoría de éstas se han perdido; en cambio Cuevas tenía, como escribía Eduardo de Huidobro, «una copiosa colección de cartas», «muchas, no se si todas las que guardaba de todas las que le había ido escribiendo don José María», que aquel prestó a Huidobro pocos días después de la muerte de Pereda. «Quedéme con copia íntegra de alguna de ellas y de uno o más fragmentos de casi todas las restantes. Ocupa este traslado cuarenta y dos cuartillas de finísima letra […] la colección, salvo una excepción curiosa de que luego hablaré, no abarca más que desde 1888 hasta 1905.» (1933:15). Pero las publicadas por Huidobro, bastantes de ellas reducidas a breves párrafos, no constituyen, ni mucho menos, una «copiosa colección»[5].

Cuevas conocía la historia de la villa, de sus gentes y de sus linajes, era gran conversador y muy popular entre sus amigos y, al decir de sus contemporáneos, tuvo el don de *remedar* a la perfección el modo de hablar y los gestos de la gente. Como escribía Pereda,

> es innegable que en el cultivo de ese *arte hablado* que mencioné, no he conocido hombre alguno que aventajara a mi pariente. Empezando por *remedar* tipos maquinalmente y uno a uno, la fuerza misma de sus facultades *imitativas* le fue ensanchando el terreno y arrastrando a mayores empresas. Al tipo suelto sucedieron los agrupados, al monólogo los diálogos, a lo cierto lo imaginado, y así, hasta llegar a la cumbre, al dominio absoluto del arte, porque un arte supo hacer, al fin, de este inofensivo y gracioso entretenimiento.

Tras la apertura de la carretera que sacó a Comillas de su aislamiento, veranear allí se puso de moda y quienes escucharon a Cuevas fueron «llevando la fama de los *remedados* más notables por esos mundos de Dios»; muchos se preguntaban cómo era posible que allí abundase tanto tipo raro pero no era así sino que «el comillano Cuevas sabía entresacarlos de la masa común, descolorida a los ojos del vulgo, donde nadie más que él sabía verlos por su lado original y *aprovechable*» (1903: XIII).

Pero Cuevas, cercano ya a los sesenta años, decidió confiar al papel aquellos *remedos* de viva voz que le habían hecho tan célebre. Su

primo no sabía nada de sus nuevas aficiones y cuando leyó el relato «El santuco de la mies» le escribió de inmediato felicitándole.

> Mientras yo en Polanco te suponía esperando a que escampara para hacernos la prometida visita en compañía de Pepe García, o a lo sumo *madurando* el catarro entre mantas, ha resultado que estabas dándole a la péñola para relatar con ella algo de lo mucho que tan a lo vivo nos has pintado de palabra. Y en verdad, en verdad te declaro, oh Mingo de los demonios, que me has dejado sorprendido con el ensayo. Es de oro *El santuco* ese que has pintado en *La Época* y el *Boletín* ha reproducido ayer. No parece la obra de un pintor que se estrena; porque está compuesta con gran arte y sobriamente escrita. (Santander, 27 de Octubre de 1889) (1933: 14).

Animado con tan caluroso elogio, al «Santuco» fueron siguiendo otras narraciones; y el 8 de septiembre de 1891 le escribía su primo,

> Mi enhorabuena por tu Ñobis que he leído en *El Atlántico*. Es un bocetito de muy buen arte, que no tiene otro defecto que el de saber *a poco*. Pon mayor lienzo en el bastidor para la primera, no te duelan los colores, y sobre todo no te encojas ni empereces, porque en Dios y en mi ánima te declaro que lo haces de perlas.

Cuando Pereda hizo edificar el panteón de familia, muchos pensaron que se retiraba de la vida activa, por lo que en sus cartas desmintió a sus amigos la pretendida retirada. Entre ellos, a Mingo: «De lo de mi sepulcro no hagas mayormente caso. Cierto que le he labrado en Polanco y que como buen creyente cargado de canas me miro en él con mayor tranquilidad de la que se usa en tales casos en otras edades más retozonas de la vida; pero en lo tocante a darme por muerto y al cilicio inclemente, pura *fantesía* de periódicos entremetidos. ¡Ojalá no lo fuera!» [Santander?, 11de diciembre de 1891]. (Huidobro, 1919:1).

En aquel mismo año, cuando Mingo estuvo en Madrid, confiaba Pereda a Sinforoso Quintanilla que «El pobre no limpia calentura, y va a dejar aquí el redaño, si no vira en redondo a tiempo, o no considera lo que debe, que no puede ya con el rabo» (Madrid, 7 de mayo de 1891). Y desde Barcelona, en ocasión de su nombramiento como *mantenedor* en los Juegos Florales de aquel año, escribía a José María Quintanilla: «Celebro que Mingo ande por ahí. Dale un abrazo de mi parte, y dile que cada día siento más que no se resolviera a acompañarme, que anoche hablamos

mucho de él en casa de don Claudio [el marqués de Comillas], y que puede estar seguro de que le quieren de veras todos los de la familia y adherentes». (Barcelona, 17 de Mayo 1892) (Fernández-Cordero, 1968: 241).

Y en carta desde Polanco (19 de agosto de 1893), refiriéndose a *Peñas arriba,* confía a su primo que

> Desde pocos días después, es decir, en cuanto me dejaron solo y con tranquilidad, me arrimé al trabajo de las cuartillas, y así continuo, amarrado a él como burro a la noria, tira que tira sin cesar, y siempre faltándome más camino que el que dejo andado. Estoy de peñas hasta la coronilla; y por si eran pocas las que me había tragado, vino el Sordo [don Ángel de los Ríos] por aquí, empeñóse en enseñarme el puerto de Sejos y el valle de Campóo, Proaño inclusive, y entre ir y volver, y verle a medias por causa de la niebla, aunque viendo otras cosas que no había visto y me han servido para rectificar muchos errores cometidos en el itinerario de mi personaje, se me fue cerca de una semana». (Huidobro, 1919:1 y 1933: 16).

Las cartas cruzadas entre Mingo y su primo muestran que la comunicación epistolar entre ambos era bastante frecuente; según Huidobro, «Cuevas pasaba a menudo una temporada en Polanco, o aquí en Santander, en casa de Pereda, cediendo a las insistentes instancias que éste le dirigía en sus cartas . Pero Mingo se *encuevaba* demasiado en su casa de Comillas, y cada vez costaba más sacarle de allí». (Huidobro, 1907).

Los años iban aumentando los achaques de aquel grupo de amigos. Pereda se había ofrecido a prologar *Recuerdos de antaño* (1893), el volumen que recogía los relatos de Cuevas, «Pero Dios dispuso las cosas de otro modo, de triste recordar para mí» (se refería a la trágica muerte de su hijo Juan Manuel el 3 de septiembre de aquel año) « y el libro tuvo que echarse a la calle sin la compañía que yo le había prometido» («Al lector»: 1903: V); después vinieron la catástrofe del *Machichaco*, la soledad de Mingo, viudo, con poca salud y poco dinero, y los achaques y sucesivas muertes de aquel grupo de amigos, y la pérdida de las Colonias, que tanto afectó a Pereda. Este confiaba a su primo los síntomas de su enfermedad, cada vez más graves. «El estrago de los vómitos y la dieta consiguiente, larga y extrema me dejaron en un estado de gran decaimiento que aun me dura, no obstante hacer ya unos días que como regularmente y salgo de casa. Goteras, Mingo, de edificio viejo que cada

vez abren mayor boquete» ([Santander?] 31 de diciembre de 1895). (Huidobro, 1919:1).

Un mes después, - escribía Huidobro-, aun no restablecido del todo, le confiaba Pereda, «Tampoco hoy voy a enquiciarme [*texto borroso*] completamente, por más que lo procuro pesando la alimentación y poniéndome a régimen en todo… menos en fumar, que es lo que más daño me hace pero el hombre es así: necio y desatinado de suyo ¿y qué le vamos a hacer?» (Enero 1836).

Y el 23 de agosto, [de 1896], desde Polanco, lamentaba que

> Entre tanto, aquí vivimos en perpetuo remojo y con musgo ya, como los cantos de las pozas. Desde que tengo uso de razón no he visto un mes de agosto semejante. Ni para comunicar con la familia de Requejada, según costumbre de otros años, hemos tenido más que dos o tres escampás desde que vinimos.
>
> No se me irán a mí fácilmente de la memoria las lluvias del verano y del otoño de 1896. ¡Qué horrible fue aquello, aun para los que por haber vivido aquí casi toda la vida estamos avezados a no ver el sol la mitad, poco más o menos, de los días del año! Allá por Santa Ana empezó la cosa. A principios de septiembre [de 1896] se nos dio un corto respiro; pero ¡ay después!… ¡Qué manera de diluviar, hasta no sé cuando, creo que hasta que se acabó el año! ([Santander?], fines de enero de 1897]. (Huidobro, 1919:1).

Como no es de extrañar, el empeoramiento del tiempo, un tema frecuente de conversación entre los montañeses, ocupa también a ambos y el 23 de noviembre del año 97, don José María trata de consolar a Cuevas:

> En lo que te pasa ahí con motivo de los interminables aguaceros y de lo cual te lamentas, bien acompañado vas. ¿Quién no tiene ya berzas en las pantorrillas o musgo sobre el estómago? Hoy hace un poco de sol, pero por lo avergonzado y ruboroso que anda sobre los tejados, me temo que se esconda pronto y vuelvan las celleriscas. Ve, pues, resignándote; y «a mal tiempo buena cara». No nos queda otro remedio. (Santander, 23 de noviembre 1897) (Huidobro, 1919:1).

Y en los primeros meses de 1898 escribía a Cuevas, quien no había podido venir a pasar con él la fiesta de San José:

> Por lo demás, casi haces bien en no aportar por aquí, donde no se ven más que desdichas de un tiempo acá. No recuerdo haber visto nunca desaparecer en tan breve plazo mayor número de amigos íntimos y de conocidos. El último de la lista fúnebre, como ya sabrás, ha sido el que yo hacía inmortal, el pobre Guantero, a cuya falta no puedo acostumbrarme. Más que un hombre, para nosotros era una institución. Dios le habrá dado el premio que merecían, humanamente juzgando, sus grandes y singulares virtudes. En rigor, de toda aquella apretada falange de otros tiempos, cuyo centro fue la Guantería, no quedamos ya más que Sinforoso y yo. ¡Y en qué estado moral! Porque has de saberte que aquel amigo, desde la muerte de su cuñado Mazarrasa, ha dado un tremendo bajón de espíritu. ([Santander?] 25 de marzo de 1898). (Huidobro, 1919: 1).

En otras ocasionas le manifiesta su frustración por la incapacidad de los políticos españoles y su tristeza ante los sucesos de Cuba. «Estos inauditos desastres de la guerra me tienen atolondrado, y aun no se a punto fijo si es preferible para mí, devorar en silencio en estas soledades las bilis que se le desbordan a uno en los adentros o desfogarse despotricando contra todo lo nacido entre las gentes». Agradece a Mingo la invitación a pasar la feria del Cristo en Comillas pero

> Otra vez será, si es que de estas nos queda voluntad, humor ni vergüenza para presentarnos a la luz del sol. Dicen que viene el yankee. ¡Ojalá sea verdad, si se logra con ello hacer más patentes las vilezas de estos políticos que a tales extremos nos han conducido, y se lo lleva todo el demonio de una vez para siempre! ([Polanco?], 13 de julio de 1898) (Huidobro, 1933: 17).

Y más adelante,

> Esto es cocerse uno vivo; y con ello, y lo de la patria, y el espectáculo de estos espectros que llegan a diario de Ultramar, yo no se qué es de mí ni de los demás: viví como una bestia, y no se por dónde voy ni adónde volver los ojos: todo esto que pasa es la muerte y además la ignominia. No es posible caer más abajo ni en charca más hedionda; porque hasta creo que no llegamos a tres docenas los españoles que nos avergonzamos de ello. ([Polanco?] 4 de septiembre de 1898).(Huidobro, (1933: 17).

La enfermedad de Pereda seguía su curso y en sus cartas a algún íntimo como Narciso Oller, el joven Quintanilla y Cuevas, solía describir sus achaques: «Querido Mingo: Tuve, en efecto, un cólico dolorosísimo, solo se calmaba con inyecciones de morfina. Me costó dos días de cama, dejóme descuajaringado, y por mor de la debilidad, no he podido salir de casa hasta hoy.» También lamentaba con ellos la enfermedad o la defunción de otros, como en este triste caso, la del pintor Fernando Pérez de Camino. ([Santander?] 17 de septiembre de 1900). (Huidobro, 1933: 18).

Cuevas había ido añadiendo nuevas escenas a las publicadas en 1893 y tenía ya lista para la imprenta una segunda edición con el nombre de *Antaño,* que publicó Fortanet en Madrid a fines de 1903. Esta vez llevaba el prólogo de Pereda, quien acabó de escribirle el 3 de noviembre de 1903, según su carta del 5 del mismo mes:

> Al fin terminé anteayer el trabajillo que te había prometido para tu libro, después de numerosas y largas interrupciones, como si el diablo se hubiera propuesto ocasionarme en pocos días todas las imaginables ordinariamente en todo el año. Y así ha salido ello, como si no fuera bastante motivo [*tres palabras ilegibles*] para salir mal esta ya incurable sequedad de meollo en que vivo años hace. En esta disposición te escribo para preguntarte qué hago de ello [*dos palabras ilegibles*] para gobierno tuyo y por mi cálculo, que no suele fallar, darán las cuartillas escritas 19 o 20 páginas impresas, si el tamaño del nuevo libro es igual al del anterior.
>
> Nada te digo de lo que acaba de pasar aquí, porque te supongo enterado de ello por los papeles. Todo está ya en paz y lo estará mientras el asunto corra de la cuenta de la autoridad militar pero en cuanto volvamos a la normalidad, tornaremos a las andadas con algún pretexto y en mayores proporciones. Porque eso se va observando; con la práctica van educándose las masas y cundiendo la carcoma. Dios nos tenga de su mano». [Se refiere a los motines callejeros tras el triunfo de los republicanos en las elecciones municipales]. (Huidobro, 1919: 1)

La última carta de Pereda a su primo, fechada en Polanco el 24 de septiembre de 1904, «de mano ajena», posiblemente la de su hijo Salvador, le decía que el 1 de octubre saldría para Santander y que no se hacía ilusiones acerca de su salud:

> Vuélvome en el mismo estado en que me viste la última vez que

> rápidamente me visitasteis. Dicenme que esto es haber ganado mucho en la temporada, y yo hago que lo creo, porque no es cosa de llevar la contraria a gentes de tan buenas intenciones; pero me es forzoso atenerme a lo que palpo, y es que tan inútil me veo cuando me marcho como me vi cuando vine, porque esto es la pura verdad [Polanco el 24 de septiembre de 1904]. (Huidobro, 1919:1).

En el mismo artículo cuenta Huidobro que como el médico ya no se esforzaba en darle falsas esperanzas de curación, Pereda se quejaba un día humorísticamente, «¡Este hombre no me dice nada!... ¡Si estoy dispuesto a dejarme engañar!» (Huidobro, 1919:1).

A fines del año siguiente Cuevas agradecía a Enrique Menéndez Pelayo el regalo de su «primoroso librito» *Cuentos y trazos* y le invitaba a visitarle en su casa de Comillas cuando llegara el buen tiempo. «Para entonces, Dios querrá que me den algún respiro los achaques que me atropellan. Más de dos meses ha que no salgo de casa, metido por los tizones. ¿Qué le diré para mi primo Pereda? Dios sabe cuándo le veré». Y se despedía con recuerdos para «Pedro Sánchez», Villatorre y otros amigos. (Comillas (Cantabria), 11 de Diciembre de 1905). (Fernández Lera, 2012: 98).

Apenas tres meses después, el 1 de marzo de 1906, falleció José María de Pereda en Santander; como es sabido, su muerte dio lugar a una gran manifestación de duelo y al inmediato propósito de levantarle un monumento, obra del escultor Coullaut Valera, que se inauguró el 23 de enero de 1911.

En carta a José María Quintanilla, Cuevas acogía aquella muerte como algo personal:

> Tiene V. razón, mi excelente amigo, roguemos a Dios por el gran Pereda. Fue buen creyente y pasó haciendo bien. Dios le habrá premiado. Yo, que vengo sufriendo hace tiempo, abrumado por los años y los achaques, ha venido esta desgracia a abatir mi espíritu, más y más. Vivo encerrado en mi casa por necesidad. Adjuntas las tres cartas a que hago referencia. Siento no poder dar a usted más noticias que las que le apunto.
>
> Mis recuerdos afectuosos a su tío Sinforoso y a los amigos.
>
> No dude usted en disponer como le plazca de este su reconocido y buen amigo que le quiere

Domingo Cuevas (Comillas, 11 de marzo de 1906) (Ms 1403 BMS).[6]

La última carta de Cuevas que conozco está fechada en Comillas el 4 de marzo de 1907, y va también dirigida a Enrique. Por ella sabemos que le envió 25 pesetas para la suscripción al monumento de «nuestro inolvidable Pereda (q. d. e. p.)»; y que hasta el 21 de abril del año anterior se habían vendido once ejemplares más de *Antaño*. Y le reitera su invitación a ir a Comillas «haría una obra de caridad visitando a este enfermo. Ahora que voy a empezar la estación alegre y reviven los espíritus abatidos, debe animarse a cambiar de escenario. Yo, mucho se lo agradeceré, y me vendrá muy bien para el alma y para el cuerpo». (Fernández Lera, 2012: 99).

Eusebio Güell[7] dedicó unas cariñosas páginas en sus «Recuerdos de Castilla» a Domingo Cuevas, con quien, a pesar de la diferencia de edad, le unió una gran amistad. Evoca en ellas un paseo por las cercanías de Comillas con «Don Domingo de las Cuevas y Sánchez Porrúa, uno de los señores del pueblo», cuando tenía diecisiete años y Cuevas, setenta y uno.

> Nos unía el culto al pasado. El gozaba contando y yo oyendo. Estuvimos muy unidos todos los años que nuestras vidas coincidieron en el mundo. Me acuerdo de él cuando yo tenía cuatro años, llevándome de la mano en el jardín de casa, para que yo, sin tropezar, subiera un escalón, y le recuerdo cuando yo ya era hombre y él muy anciano y yo le hacía apoyarse en mi brazo para subir las escaleras de su casa a la vuelta de nuestros paseos.» (1929:135-136). «Domingo Cuevas, que alcanzó en sus primeros años esa época [el reinado de Fernando VII], a veces refería

[6] Para la composición del número extra de *El Diario Montañés* en homenaje fúnebre a Pereda se pidieron datos a Cuevas: «Él nos proporcionó los que recordaba, y me envió además un abultado paquete de cartas de Pereda. No se le devolví después de utilizarle, sino después de haber sacado copia de lo que me pareció más sustancioso y agradable». (Huidobro, *Apuntes para la biografía de Pereda, El Diario Montañés, Santander, 1 de msyo de 1906, Año V, Número extrasordinario*»).

[7] Eusebio Güell y Bacigalupi (Barcelona, 15 de diciembre de 1846-Barcelona, 8 de Julio de 1918). Primer conde de Güell, nieto del primer marqués de Comillas y sobrino del segundo. Hijo de un próspero indiano catalán, fundó numerosas empresas industriales y ostentó altos cargos políticos. Fue amigo y mecenas de Gaudí y autor de obras sobre asuntos varios. En 1871 casó con la hija mayor del marqués de Comillas. Alfonso XIII le concedió el título de conde de Güell.

> anécdotas de aquel reinado. «No creas -decía- que hace falta viajar para conocer gentes y ver cosas; con vivir, aun estándose quieto, basta; las gentes y las cosas vienen a uno. No cabría en muchos libros la descripción de las cosas y las gentes que han desfilado por delante de mí durante setenta años, y eso que no me he movido de este pueblo. (1929: 137).

Don Domingo le recordaba a aquella «especie de señores de pueblo que se está acabando» y que él llegó a conocer en Comillas y en Santillana en el último tercio del siglo XIX:

> Los de Comillas eran las familias de los Pérez de la Riva, Fernández de Castro, Piélago, Bustamante, Torre de Trasierra, Sánchez de Cueto, Domingo Cuevas y mis bisabuelos López del Piélago y López de Lamadrid. Las familias de Santillana eran de más rango. Los de Comillas eran simple hidalgos. En los primeros años del siglo XIX, los ingresos de estas familias, aparte de los productos naturales de sus fincas que eran la base del régimen de vida, no eran en metálico más de sesenta a ochenta duros al mes. A pesar de ello vivían con una señoril modestia. Al llegar a los espíritus los hálitos de emancipaciones e innovaciones que sembró la revolución francesa, y sobre todo al empezarse a hacer la carretera que había de comunicar Comillas con el mundo, quisieron en su mayoría los muchachos de aquellas casas irse del pueblo, y no teniendo bastante fortuna para seguir las carreras del Estado, varios se embarcaron en los veleros que partían de Santander para Ultramar, y se fueron a aquellas lejanas tierras para establecer algún comercio en Cuba, en Méjico o en Filipinas. Los que se dedicaron al comercio en Indias, como ellos decían, casi siempre prosperaron. Aunque su profesión en las Antillas fuera humilde, al volver al pueblo no dejaban de acordarse de sus hidalguías. Entonces se sentaban juntos en dos bancos de la iglesia al asistir a la misa mayor, y usaban sombrero de copa alta. (1929:142-144).

En la escuela del pueblo, Mingo fue condiscípulo y amigo del futuro marqués de Comillas y recordaba cuando éste se fue a América a los 16 años, que le dijo entonces que iba dispuesto a hacerse rico. Pero Cuevas «era de joven enfermizo y débil de salud; por eso, cuando en la primera mitad del siglo XIX, por las razones que antes digo, sus compañeros se fueron a América, él fue el único que se quedó allí, dispuesto a vivir y a morir en la casa en que nació, en la plaza de su

pueblo. Por eso me hacía a mí el efecto del último de una especie: el señor de pueblo.»

Y Güell evoca la Santillana del primer tercio del siglo XIX y relata curiosas anécdotas de los indianos y de los hidalgos de entonces, y de cuando la gente se asomaba a las ventanas para ver pasar a las señoritas de Barreda, «dos solteronas, que eran las que imponían la moda en aquella villa», cuando iban a misa, cubiertas con el primer paraguas que hubo en la Montaña. Antes de que las comunicaciones cambiaran su modo de vivir era casi imposible salir de la villa y durante parte de la segunda mitad del siglo se tardaba en ir de Comillas a Valladolid «casi lo mismo que ahora se tarda de Europa a América». «Así se explica que esas señoritas de Barreda a que antes me refiero solo salieran de Santillana una vez para ir a Barreda, que dista unos siete kilómetros. Contaba un contemporáneo suyo que volvieron del viaje indispuestas, que las había sentado mal el cambio de aire» (1929: 146-147).

> Domingo Cuevas era ya muy hombre cuando se empezó a hacer la carretera que había de comunicar el pueblo con el mundo. Antes de morir vio un automóvil; creo que fue el tercero que llegó a España. En él vino Santo Mauro a Comillas. Estaba éste de visita en casa del duque de Almodóvar del Rio, y a mí se me ocurrió ir a buscar a Domingo Cuevas para que lo viera. El duque de Santo Mauro nos explicó el recorrido que había hecho y los progresos que se anunciaban. Al irnos por el jardín, Domingo me decía: -Me alegro de haber vivido para llegar a saber que puede uno ir a tomar el chocolate a Palencia y volverse. (1929: 147-149).

El mismo Cuevas recordaba los espectáculos que en tiempos de su niñez causaban sensación en Santander: «Macallister, en la escena con sus brujerías; Mme. Chagui, subiendo por la maroma al monte de San Bernardo y bajando entre truenos y relámpagos, y el Chiclanero, luciendo en la arena su garbo y su destreza. Media provincia se puso en movimiento con tal motivo». Y evocaba la gran novedad del viaje, cuando tenía doce años, y por primera vez salió una mañana de casa desde Comillas a Polanco, en un carro cubierto con una armazón de cañas y un toldo y tapizado con colchones. («Cómo conocí a Pereda», 1903: 295-303).

Del Domingo Cuevas anciano han dejado unas emotivas páginas el conde de Güell y Eduardo de Huidobro. Contaba Güell que Cuevas

> Tenía una renta escasísima; en su casa usaba siempre zapatillas, gorro y batín. Yo nunca le conocí más que dos trajes: uno pardo y un chaqué negro que se ponía por las tardes para hacer visitas. En la casa había muy pocos muebles y una estantería con cien libros. Así se pasó la vida, viviendo con la regularidad de un reloj las horas que señalaba el que regaló el coronel del Ejército de Napoleón a su madre; tomando el sol desde su solana, que no fue ni una vez restaurada durante su vida; leyendo los cien libros que heredó de sus padres y charlando. Al final de sus días escribió un libro de cuentos y tradiciones. Eran éstas las que había oído en su radio, no mayor de cinco kilómetros, de alrededor de la villa. (1929: 147-148).

Y Huidobro recordaba cuando don Domingo andaba ya cerca de los ochenta años y llevaba ya más de media docena defendiéndose como podía de la *consumición* y de las *celleriscas* del invierno, que los achaques y tristezas de la edad iban causando en su ya gastada naturaleza. Algo le reanimaban el calor del verano y la apacibilidad de los primeros días otoñales en Comillas,

> Entonces, poco a poco, muy encorvado el cuerpo, hundida la perilla en el pecho, deteniéndose y renqueando a cada paso y lanzando hondos suspiros, que acompañaba casi siempre de exclamaciones como éstas «¡Válgate Dios! ¿Cómo ha de ser?» se llegaba por la carretera de San Vicente hasta un huertecillo de su propiedad situado al pie de la colina en que se alza el suntuoso Seminario por la parte alta del pueblo se dirigía al cercano bosquecillo de pinos que rodea a la estatua de don Antonio López, el ilustre naviero comillano. Pero se encapotaba el cielo, comenzaba a rugir el vendaval inclemente, encrespábase el mar, y huía a todo correr, espantadas por las negruras invernales las melancólicas delicias del veranillo de San Martín; y el pobre Cuevas se encerraba en su casita de la plaza donde vivía solo hace tiempo; cerraba las dobles vidrieras de sus balcones, encendía la chimenea, acomodábase en una butaca lo más posible cerca de los tizones, y leyendo o charlando con algún amigo cariñoso que nunca le faltaba, ya apenas acertaba a salir de su abrigado retiro sino para cumplir con sus deberes religiosos o pagar, llevado de su exquisita cortesía alguna de las muchas atenciones (1907: 1).

Falleció un año después que Pereda, y sobre su lápida en el cementerio de Comillas, hay un sencillo epitafio:

Aquí yace
Don Domingo de las Cuevas y Sánchez de Porrúa.
Varón ilustre en las letras y ejemplo de caballeros por las claras virtudes que ejercitó en su cristiana vida.
Nació el 21 de abril de 1830 en la villa de Comillas y en ella entregó su alma al Señor con muerte muy ejemplar el 28 de agosto de 1907.
R.I.P[8]

*

Recuerdos de antaño se publicó en Madrid en 1893, en la Imprenta y encuadernación de la Revista de Navegación y Comercio, con dedicatoria impresa «Al Excmo. Sr. Marqués de Comillas. En testimonio de gratitud y cariño.»; en la edición que he manejado hay un sello de goma de la «Biblioteca de los Ferrocarriles del Norte de España» y en el centro dice «José Díaz de Quijano, Columela 17, Madrid». Díaz de Quijano[9] es muy posiblemente el autor de «Dos palabras de proemio» (Anejo III) que encabezaba los nueve relatos: «El santuco de la mies» (1-14); «Peñuca el lunático» (15-28); «La cocina de don Silvestre» (29-46); «Los curas se van» (47-62); «Ñobis (63-70); «Un poco de idilio» (71-108); «El higarón» (109-128); «La leñera de la casona» (129-142); y «Los natales de Jusepe Antón**»** (143-169). Según Pereda, desde entonces hasta la fecha «la obra se ha vendido guapamente hasta el punto de agotarse todos sus ejemplares» (1903: VI).

La segunda edición, también impresa en Madrid (Fortanet) en 1903 con el nombre de *Antaño*, llevaba la misma dedicatoria al marqués de Comillas que la edición de 1893. Estaba notablemente ampliada pues además del prólogo «Al lector» de José María de Pereda (V-XXIV) y los seis relatos publicados en 1893, recogía trece más; «Recuerdos de un viaje» (171-202); «¡A San Andrés!» (203-213); «Manu y Juaneta» (215-245); «El marquesito» (247-261); «El desván de la casona»(263-270); «El patrón Mancino» (271-286); «Día triste» (287-293); «Cómo conocí a

[8] Es posible que el propio Güell compusiera este epitafio, tan sobrio y tan digno.

[9] José Díaz de Quijano (¿ - 26 de marzo de 1903) estaba emparentado con el marqués de Comillas, y era carlista y amigo de Pereda. Autor de *Tonadas montañesas*, una colección de cuentos inspirados en canciones populares, *Caminos de la Montaña*, «novela en bocetos», escrita con gran sensibilidad y sentido del paisaje, la novela *Panojas,* sin año, y la zarzuela *Carmina la caseruca*, con el mismo asunto que *Panojas*. Dirigió en Madrid la *Revista de Navegacion y Comercio* (1891-1892).

Pereda»(295-303); «Una velada en el molino»(305-317); «Un hidalgo de la Liébana» (319-330); «Miguel de los Santos (sin Álvarez)» (331-341); «El Inquisidor» (343-352); y «La matanza»(353-364).

Como escribí anteriormente, Pereda quedó agradablemente sorprendido al conocer las aficiones literarias de Mingo, y gustó mucho de «El santuco de la mies» y de «Ñobis» aunque poco después advirtió que Cuevas comenzaba bien sus relatos pero que no acertaba a darles fin.

En carta del 11 de diciembre de 1891, recogida por Huidobro, le aconsejaba, «No te *engurruñes* a lo mejor del trabajo», y meses después le proponía: «Celebraré que cuando vengas me traigas tela en el telar todavía: a ver si consigo, cogiéndote a tiempo, que no metas a barato los cuadros, forzando la máquina para rematarlos antes de lo conveniente» (Junio de 1892), Es muy posible que en otras cartas que no han llegado hasta nosotros, continuara Pereda alentando a Mingo y tratando de corregir aquellos defectos pues refiriéndose en otra a «El higarón», escribía:

> En verdad te digo que si la cosa acabara como empieza, es decir, subordinándose todo el asunto a la zapata, el pulpo y el congrio del pozo tremebundo, el cuadro habría resultado estupendo. Así y todo, es notabilísimo por la frescura de su color y la gracia del dibujo, particularmente en la primera parte. La *visión* de Elerusque es magistral, y el *relate* de ella insuperable; tanto que el lector ha de llamarse a engaño, como me llamé yo, al ver que no reaparece en el cuento el simpático granuja y se echa en olvido el pozo con sus misterios, no obstante la caña del veterano pescador y la donosa excusión de Chisco a la playa, con otros muy pintorescos detalles que no dejan de abundar en la parte segunda de la *humorada*. A otra, Mingo, porque verdaderamente lo entiendes. (Junio de 1892). (Huidobro, 1907).

Quienes conozcan las cartas con que respondía Pereda a quienes le enviaban sus obras para conocer su opinión, reconocerán en el prólogo «Al lector» su manera cauta y cortés de alabar, incluso poniendo por las nubes, alguno de los aspectos secundarios de aquellos libros que no le gustaban para enjuiciar negativamente los principales. Algo semejante sucede en *Antaño*, algunos de cuyos relatos no acababan de convencerle pero a cuyo autor amaba fraternalmente; comienza destacando cariñosamente su vieja amistad y parentesco, alaba después el cultivo de «ese *arte hablado»* en el que nadie aventajó a su pariente y explica cómo le fue perfeccionando y cómo llegó a ser conocido y celebrado por un círculo de admiradores cada vez más amplio. Y cuando,

con los años, Cuevas «se vio solo y triste en la vasta casona en que había nacido y vivió siempre» y «en la obligada quietud de su casa vacía» comenzó a pintar por escrito aquellos mismos personajes a los que antes había dado vida de palabra. Para ello contaba con una sólida educación humanística, con su imaginación «duminosa y lozana» y una manera de hablar y escribir «abundante, fácil y castiza, como apenas se usa ya en España» (1903: XV-XVI).

Sin embargo «estuvo siempre más atento a regalarse el gusto distrayendo los ocios a su comodidad, que a lo que pudiera tacharle un lector indigesto, si lo que él escribía llegaba a verse en letras de molde. Dejaba correr su pluma como el agua por el cauce, y al menor obstáculo interpuesto, echaba por el atajo, donde bien pronto la tiranía de sus impaciencias le obligaba a hacer punto final»; estos cuadros de costumbres, «siempre donosamente comenzados y los más de ellos *muertos*, a lo mejor, de cuatro plumadas bruscas, de un *golletazo*, como si dijéramos, me parecen a mí lo que los apuntes de los estudios a la ligera de un pintor impresionable, de gran instinto, buen color y poca escuela; bellos testimonios de un arte no pasado por los tamices de la preceptiva, indocto si se prefiere, pero arte al fin, arte de pura ley, vamos, oro nativo». Cuevas pinta sus personajes «con un vigor de colorido y de dibujo que pasma» pero «hay tanta diferencia entre lo *vivo* y lo *pintado*, [es decir, entre la versión hablada y la escrita de un mismo relato], como entre la representación plástica y del teatro y la analítica del libro». Y Pereda concluye esta crítica que expone los mayores defectos del libro con una alabanza de estos «frescos y desaliñados bocetos» en la que confirma sus objeciones: «es innegable que tienen estos cuadros cómicos suma gracia, luz y sabor de la tierra en toques magistrales de artista, que hacen olvidar fácilmente la inexperiencia y los desaliños del compositor» (1903: XVIII-XXI).

Tienen carácter costumbrista y están protagonizadas por *personajes* únicos, aunque alguno de ellos, hidalgos, aldeanos y jándalos, encajan dentro de la categoría de *tipos* en el sentido costumbrista de la palabra. No son creaciones literarias sino hombres y mujeres de carne y hueso, vecinos en su mayoría de Comillas, «gente remedable por algún lado [que] había conocido él y observado desde su niñez - escribía Pereda - A ninguno de ellos, vivos ni muertos, añadía una tilde que no le perteneciera, al sacarles a su escenario, ni mucho menos agravió jamás la buena fama de nadie por el común empeño de forzar la nota risueña,

Voz, estilo, acento, gestos, ademanes, todo era la pura realidad» (1903: XI-XII).

Se ha de tener presente que el propósito del autor no era originalmente literario, sino de entretener oralmente a sus amigos con la imitación de gente local que resultaba pintoresca por sus ocurrencias, sus manías o sus dichos. La mayoría de sus oyentes eran, al parecer, amigos y veraneantes, gente educada que vivía en centros urbanos; los que habían conocido a aquellos personajes y escucharon aquellos relatos, como Pereda, o el conde de Güell, contaban que los *remedos* de Cuevas eran muy graciosos pues, a lo que parece, el remedo era perfecto. Sus sorprendentes dotes imitativas habrían hecho de él un «excelente actor cómico» (1903: XII) que hacía un costumbrismo oral centrado en tipos de carácter local, y en escenas que en muchos casos carecían de trascendencia o de finalidad.

La imitación de hablas y acentos provinciales o extranjeros con fines caricaturescos y cómicos es un viejo recurso en la literatura occidental. En España desde los pastores «sayagueses» de Juan de la Encina hasta hoy día, la imitación de las pretendidas hablas y acentos de gallegos, vascongados, catalanes, andaluces, paletos, negros, ingleses y franceses, llenas de exageradas incorrecciones, de barbarismos y de expresiones cómicas han hecho siempre las delicias del público. Como se recordará, las cartas de Patricio Riguelta gozaron de gran popularidad, Fernando Fernández de Velasco se dirigía a sus amigos con otras escritas en el mismo estilo (Marcial Solana, 1953) y Pereda usaba palabras y expresiones propias de la aldea en su correspondencia con sus íntimos[10]. Según Huidobro, éste tenía el proyecto de hacer grabar un cilindro de fonógrafo con un «diálogo montañés» entre Cuevas y el pintor Fernando Pérez de Camino. (Huidobro, 1907).

Domingo Cuevas no escribió más que este libro, y los relatos publicados en 1893 reaparecen en 1903 en el mismo orden que tenían, sin correcciones ni variantes. Creo más apropiado referirme a ellos como «narraciones» o como «relatos» y no como «cuentos»; pues el autor describía de viva voz el pergeño de los personajes, e imitaba sus voces y

[10] Aunque después de la revolución de 1868 Pereda mitificó a sus aldeanos éstos seguían siendo tipos cómicos (digamos que afectuosamente cómicos, al igual que los pescadores) y esta manera de expresarse les mantenía en la situación de inferioridad que siempre tuvieron frente a las clases más educadas. (García Castañeda, «Introducción», José María de Pereda *Obras Completas*, I, Santander: Ediciones Tantín, 1989, XXXIV).

sus gestos, y estos relatos son supuestamente una transcripción. Son literatura oral trasmitida al papel, con todos los riesgos que eso conlleva; la intención del narrador era dar a conocer a los protagonistas de sus imitaciones, pero el argumento del relato, si es que le había, era secundario. Cuevas llegó a la escritura por el camino de la oralidad; había comenzado de joven a imitar tipos populares sin otro propósito que divertir a sus amigos y, pasados los sesenta años, y para entretener sus ocios, comenzó a escribir. Quienes no contaban más que con el texto escrito carecían del referente vivo sobre el que se había hecho la imitación, y la ausencia del tono y de las inflexiones de voz, del acento, de los gestos faciales y de los movimientos del cuerpo, imprescindibles para el remedo e identificación de los personajes, disminuían notablemente la comicidad del relato. Pero lo que el texto escrito perdió en una comicidad efímera lo ganó con las agudas descripciones de tipos, escenas y paisajes, propias de un pintor de costumbres.

Cuevas llamó la atención sobre personajes, por lo general, humildes, y «célebres» entre sus convecinos por sus costumbres y rarezas, que vivieron en Comillas y que, como aquéllos, pasaron a mejor vida dejando efímero recuerdo. Tenía nostalgia de un pasado anterior a los cambios ideológicos y materiales que llegó a conocer y que, para él, fueron acabando con aquella sociedad comillana patriarcal y recoleta en la que había crecido. Aquel anciano amante de su pueblo fue crónica viva del pasado casi a lo largo de un siglo, y evocó personajes, sucesos y costumbres, cuya memoria se había ido perdiendo.

Entre aquellos estaban los viejos hidalgos en sus casonas, como Jusepe Antón, ocurrente y gracioso, «que celebraba el octogésimo aniversario, cuando corría el año de Gracia de 185...» ; como Don Silvestre, quien «vestía calzón corto, media de seda o lana, casaca y chupa de pana oscura, y calzaba zapato con hebilla de plata», afrancesado en su juventud y luego «constitucional decidido», que leía a nuestros clásicos y a Fenelon, «dentro del Telémaco»; como don Toribio, el hidalgo de la Liébana que bajaba a caballo a la costa tres veces al año para comer pescado, y como el retirado Inquisidor. Había dómines pedantes, jándalos como el cómico Frasquito, «un hombrecillo de cara ancha, mofletuda y macilenta, y metía el un ojo en el otro, a la manera de Pasamonte»; y don Estanislao, el escribano de la villa,

> hombre de escasa estatura y de mucha untaza, cabeza abultada y no exenta de golondrinos, ojos de foca con su poco de bizqueo, La nariz,

> que arrancaba fina, embastecíase hacia las fosas, muy abiertas y algún tanto sombreadas. Vestía de negro lustroso y arrollaba al cuello un pañuelo de seda de color de lirio, por cuyos bordes, jamás se vio asomar el blanco de la camisa. («La cocina de don Silvestre»: 33).

Y entre las clases populares, estaban Lantarón: «¡Oh, Lantarón… Personaje obligado en toda bajamar. Feo, *casi endriago*, de piel lustrosa y verdinegra, como las algas, que huella con sus pies de filisteo; ojos saltones, redondos y verdosos, como si fueran de talco, dedos largos y nudosos como los tentáculos de viejo pulpo, su pesca predilecta. Parece un Neptuno de bronce» («Un poco de idilio», 79-80); Peñuca el lunático, el leñador Galán («La leñera de la casona»), el zapatero francés a quien llamaban «el Marquesito», y que un día desapareció de la villa; el patrón Mancino, y Ñobis, un buen hombre que hacía de todo, de quien Cuevas dejó una semblanza humorística y cariñosa, y un expresivo retrato:

> Tenía Ñobis la faz cetrina y sombreada como si se la hubieran restregado con granos de menuda pólvora, quedando éstos embutidos entre los pliegues y rayas de su rugosa piel. La nariz, nada de griega, era protuberante y cartilaginosa, y tornábase en movediza a la menor impresión que recibiera. Bajo unas cejas cargadas de carne y ligeramente cubiertas con vello blando y sotil, bullíanle los ojuelos grises y bailarines. Era su boca, por lo rasgada, descomunal; pero dábanle expresión dos filas de pequeños y bien apretados dientes, que tenían la blancura de la jibia. Su cabeza, que en forma y tamaño semejaba a un calabacín, estaba poblada, a intervalos, por largos mechones de un pelo lacio e incoloro, como de viejo cobre o, si se quiere, de fleco de panoja chamuscada allá por el tardío, al cálido sopapo del vende sú («Ñobis», 1903: 64).

Como los buenos hidalgos montañeses, quizá con la excepción de aquel Don Silvestre, afrancesado y liberal en su juventud, Domingo Cuevas fue conservador y monárquico, y posiblemente carlista como su primo, y en estos relatos expresa claramente dónde estaban sus simpatías. «Allá por los años del 20 al 23 (que se cuentan entre los más infaustos de nuestra historia patria)» -escribe- los curas del pueblo emigraron a Francia para no jurar la Constitución. En carta desde Bayona, se quejaba uno de ellos de la comida y de que «moléstame tropezar a cada paso con tanto judío como por allí bulle porque, como tú sabes, es el mayor enemigo del hombre cristiano» (1903: 57). Comillas era absolutista y tras el triunfo de las tropas de la Santa Alianza, los emigrados volvieron con

gran alegría del pueblo y toque de campanas, recibidos por el alcalde, los regidores y las pandereteras, en medio de *mueras* al absolutismo y a los liberales. («¡Los curas se van!»); «Manú y Juaneta», carlistas vascos, refugiados durante la primera guerra civil, son muy bien acogidos por el vecindario y por los curas; y en tiempos de la Desamortización de Mendizábal, llegaron los «peseteros» a incautarse de la plata de la parroquia, «mandados por un oficial atolondrado, cuya torva mirada ponía espanto en los rapaces». La falsa alarma de que venían los facciosos hizo huir cobardemente a los peseteros, descritos irónica y despectivamente, que se ocultaron «despavoridos» en los maizales. Al fin se llevaron la plata, y fue un día de luto en la villa, pues eran «valiosísimos donativos hechos a su iglesia por hijos preclaros de la villa, varones de fe ardiente y sentimientos elevados. Así marchaba la cosa pública en aquellos tiempos de triste recordación» («Un día triste», 1903: 290-293). Y cuando hizo un viaje a Sevilla, precisa irónicamente que fue cuando «Había cesado la dominación polaca y el país, en cambio, había entrado en el goce del bienio» («Recuerdos de un viaje», 1903: 171).

Cuevas no usa el término «patriarcal» en su nostálgica visión de la sociedad del pasado pero la concebía clasista, paternalista y benévola. Doña Engracia «socorre» a los pobres «con un buen aquel de pique y huesos no mondos y lirondos, que era la señora bondadosa y limosnera […] Así los pobres en los tiempos de antaño participaban de la bienandanza de los ricos, cuando llegaban las solemnes ocasiones» («La matanza», 1903: 364). Lacanal, que había sido nada menos que Inquisidor en el Perú «en 183…», vivía retirado en el pueblo y todos los años, en el día de Difuntos, cuando se abrían los portillos de la mies y se recogían las panojas, «el bondadoso señor» dejaba siempre entrar a los chiquillos del pueblo en su finca y coger las castañas y las uvas de las parras. Cuando murió de repente «el padre de los pobres, el arrimo de los niños, el noble Inquisidor» dejó en su testamento que se hiciera lo mismo todos los años. Y hoy, lamenta Cuevas, no hay más que la ruina de la casona, comida por las malas yerbas, pero «quedó, sí, el recuerdo imperecedero del magnánimo Inquisidor…» («El Inquisidor», 1903: 352). Y el joven pescador Miguel de los Santos, «un cafeterilla que moraba en un pueblo costero de la tierruca», sobrevive a un naufragio, prospera, se casa bien, y cuando tiene ocasión, agradece humildemente a una señora la ayuda que le prestó cuando era niño pobre. («Miguel de los Santos (sin Álvarez). «Antaño, escribe Cuevas, no estaba el pan al alcance de todos ni era de uso diario» y al tiempo que celebra estas mejoras, lamenta que

aquellos marineros no eran como los de ahora pues el progreso desplazó al pintoresquismo. Mancino «*Fue de la raza de los Tremontorios… que ya non sunt*». («El patrón Mancino», 286)

Aspiración común de muchos escritores del XIX fue expresarse en un castellano castizo, eran lectores de nuestros clásicos y del *Quijote*, y trataron de emular aquella prosa. Uno de ellos fue Cuevas, cuyos relatos en ocasiones imitan el estilo de Cervantes o le parafrasean y citan. Así, «Una mañana, que debió ser de las placenteras del mes de junio […] echó una ojeada por la inmensidad del océano, que en no pequeña extensión desde allí se descubría». («¡Los curas se van!»); «Tenía a su servicio una dueña llamada Doña Eulogia […] frisaba su edad…» («Los natales de Jusepe Antón», 146); «atravesó un pedacito de la polvorienta Castilla, y otro, no menor, de la ardiente Extremadura, en jaras, encinas y alcornoques abundante, y llegó a la feraz Andalucía, y a su paso por la gran ciudad del Betis, llevóle los ojos la famosa Torre de la Giralda, aunque, en sus adentros, tuvo por tan alta y esbelta la de su iglesia parroquial» («Un poco de idilio», 81-82). Y en «Recuerdos de un viaje», en ocasión de atravesar la Mancha, abundan las referencias al *Quijote*: una venta «que no la tuvimos por castillo», las «tobosescas tinajas», «malandrín» . «el buen Sancho», «dos Maritornes».

También hay referencias en estos relatos a la admiración que tuvo su autor por Pereda: «[el] *muchachuco* que regaba las flores, no ignoras ¡oh lector! que adquirido tiene -en justicia- gran renombre, y ocupa lugar preferente en la república de las letras». («Cómo conocí a Pereda» 1903: 303); «¡Lástima grande que el eximio maestro Pereda cuando, imberbe mancebo, frecuentaba estos lugares, no tuviera tiempo de parar mientes en este tipo, que a habérsele dado las distracciones de mozo, que por entonces llevábanle por otros rumbos, hoy figurara nuestro Ñobis entre los tipos más salientes y mejor acabados de su bien provista y variada galería. Perdone mi deudo esta disgresión y siga yo con mi relato». («Ñobis»: 67-68); y en «El higarón» sugiere estar al tanto del proceso de redacción de *La Puchera* por su pariente. Por otro lado, la descripción de la juvenil indumentaria de Mingo cuando conoció a Pereda, y la del pequeño Lino («Un poco de idilio») podrían recordar a la del futuro indiano de «¡A las Indias!» . Y la misma historia de Lino, que al parecer fue verdadera, semeja a la del protagonista de «Blasones y talegas».

Pereda llamó «arte hablado» a las imitaciones que hacía Cuevas de gentes muy diversas pues «Voz, estilo, acento, gestos, ademanes, todo

era la pura realidad» (1903: XII). Al llevar al papel las voces de personajes tan diversos, sus relatos quedan esmaltados con los latines de dómines tan pedantes como el de «El santuco de la mies» y el de «Los natales de Jusepe Antón», «citando siempre a los clásicos y siempre enardecida su imaginación con la bella literatura» (1903: 153); el habla de los aldeanos, «Eso sí, ¡carafis! En buen hora lo diga. Mire que no jaz entobía muchos años que levanté un pedazo de la cárcoba del cierrón que se había esborregao con el aluvión que vino en abril» («¡A San Andrés!», 1903: 208); dice Ñobis: «Pues para que se desengañe, allá va un caso. Diole a la mi *parienta* una enritación que la cogía desde la nuez hasta la mesma boca del estógamu; por la banda de dentro, se entiende. Pues bien, recetola el cerujanu un refresco *por lo fino*. Ná más que agua de limón y a más de tó había de ser a pasto, como se dice» (La leñera de la casona, 144). La de jándalos como Frasquito, quien mezcla palabras y giros andaluces con los del pueblo. («Los natales de Jusepe Anton», 1903) o la de Gelio, un mozo de poco fuste, quien «para hacer hablar las tarrañuelas en el corro y lucir el ramo de siemprevivas en el calañés se pinta solo», y que trata de convencer así a su novia: «Vamo a ve, Roncha, hija! Ya me tienes a tu vera. ¿Eyo cuando é finiquito?... Mira que tengo que vorvé por mi trabajo de aceite en Seviya, que lo tengo encomendao a segunda mano, y tú ya sabrá aqueyo de que el ojo del amo engorda er cabayo… ¿Entiendes tú, mi vida?» («La velada en el Molino», 1903: 313).

No faltan muestras del habla de la gente de la costa. Así describe un pulpo el protagonista de «El higarón» (120)

> Vi… i… i… ¡Pero, Dios!... ¡qué rabos!... parecían a modo de *ramajales de culiebras*, que le salían por debajo de la capilla… ¡me valga!... ¡qué capilla!... mire usté… cuado yo me somé ¡colia!... ¿me vio usté por si acaso?... Bueno, pues en estonces escomenzaba *él* a asomar por la raya de la peñona, y sacaba un rabo, y le volvía a meter, y después otro y otro, y luego de pronto ¡me valga!... escomenzó a largar rabos por las bandas…, y a nadar, y cuando iba por la metá del pozo, más que menos, dio en gomitar tinta y enseguida chapló.

Pero el conde de Güell escuchó de boca de Cuevas y trascribió una curiosa anécdota que merecía haberse incluido en *Antaño*, pero que, por razones obvias, no lo fue. La transcribo, tanto por ser un buen ejemplo de aquel modo de expresarse, como por su curiosidad.

Te contaré cómo fue, el Príncipe [que Güell no nombra], volvía de la playa con su ayudante de bañarse. Por el camino del muelle venía en la misma dirección y había de pasar junto a él la Patica, la hija de Patico, que era el más bravo de los marineros del pueblo. Ella venía cargada con los cestos, las redes y las cañas de su padre. Era la mujer más guapa que yo he visto. Contaría entonces diez y siete años, pero estaba tan formada como si tuviera veinticinco. Tenía facciones de medallón romano, colorido de manzana sobre ese fondo tostado que forman en la piel el sol y el salitre; su pelo era castaño de fondo pero con vetas claras y mates del tono de las hojas del panojo. El cuerpo que parecía no de carne sino de músculo por su fijeza tenía desde arriba abajo esa línea de equilibrio y sólida esbeltez que da a las mujeres del Cantábrico el hábito de llevar desde la niñez en la cabeza la herrada llena de agua.

El Soberano cuando ella pasó junto a él no pudo contener su admiración y al echarla un piropo… tendió el brazo.

Fue instantánea la respuesta de la Patica.

Sin descomponerse, como pudiera hacer un gesto una estatua, pues no se le movieron los cestos y las artes que llevaba en la cabeza, le lanzó de revés una bofetada.

Ya te puedes figurar el run run que se armó en el pueblo.

Yo no pude resistir la tentación de ir por la tarde a casa del Patico y me acuerdo como si la estuviera viendo de aquella escena.

Allí estaba la Patica, que se llamaba Micaela, llorando de miedo por lo que la iba a ocurrir. La rodeaba toda la familia embargada de admiración y conmiseración. Patico desde una esquina acompasadamente y con su voz de aguardiente, repetía: Bien hiciste, bien hiciste.

Al verme entrar, se dirigió ella a mí, entre sollozos, diciendo: -Dios miu, don Domingo, que mi matan, que mi matan! ¡Qui estoy segura que esi mi hace matar!

-Pero, mujer, ¿no le conociste?

-Bien que li conocí pero se mi fue la manu, don Domingo, se mi fue la manu! Cristo del Amparo que si no mi salva don Antonio ya no mi salva naide. Háblele, don Domingo, de la mi parte a don Antonio [el primer marqués de Comillas] y dígale por el Cristo del Amparo que intercea por mí y mi salve, que si no fue para defendernus a nosotros para qué le hicieron Marqués de este pueblo, Dios mío».[…]

Aquella misma tarde llegó a casa de Patico un recado, el Príncipe encargaba a la pescadora que felicitara a su novio por lo que había ocurrido, en nombre del Rey de España (1929: 139-141).

Para la fidedigna imitación de tantos personajes contaba Cuevas con extraordinarias dotes de observación, que abarcaban también a la

relación que aquellos tenían con su propio mundo. De los usos y costumbres de aquella sociedad recogió los relacionados con la vida de sus personajes; y hoy tienen carácter costumbrista y, en ocasiones, un valor etnográfico, no pretendido originalmente por su autor. Valgan de ejemplo como cuadros de costumbres las reuniones en casa de Jusepe Antón y en la de don Silvestre, y a las que asisten diversos personajes vivos identificables como tipos costumbristas, como son los dómines pedantes o los jándalos fachendosos; también la escena de la tempestad marítima, con el toque de *tente nube*, «triste, monótono y acompasado» y el exorcismo del sacerdote («Peñuca el lunático»); la de la romería y ruego a San Andrés en el mes de mayo, con la procesión por los prados hacia el cementerio, donde se bendice a los muertos y se pide por la fertilidad de los campos. («¡A San Andrés!»); la detallada descripción de la costumbre de abrir los portillos de la mies y recoger las panojas el día de Difuntos («El Inquisidor»); y el relato de un viaje a Sevilla en el que destacan las accidentadas peripecias que solían presentarse a mediados de aquel siglo. («Recuerdos de un viaje»). Merecen notarse otras descripciones de escenarios como el del interior de una leñera:

> las ratas, tan negras y sucias como las inmundas cloacas que constituyen su morada invaden aquel lugar al caer de la tarde, y chillan y retozan, allá en la oscuridad por entre las amontonadas astillas, de las cuales surgen destellos de luces, de cementerio; destellos que deslumbran al leñador y le ponen en sobresalto, creyendo ver en aquellos resplandores las almas de sus deudos que penan. Unas cuantas gallinas, ateridas de frío, hechas una bola, lacia y desmayada la cola, híspido el plumaje y recogido el pescuezo van llegando de fuera y entran cada cual a su vez, en el local por la *gatera* de la puerta. El gallo celoso y custodio fiel de sus gallinas, entra el último y avanza cauteloso, erguido y con la roja cresta empinada («La leñera de la casona» 140-141) .

O ésta del interior de un molino:

> Los molinos de la tierruca, entonces al uso, carecían de ciertos adminículos, valga la palabra, que al presente se usan. Reducíase todo su ajuar a un banco malparado, que figurara cuando nuevo, en la cocina de la casona solariega que vino a menos; una alacena con las puertas derrengadas, para guardar en ella la tosca vasija, consistente en un jarro con boquera para leche, un botijo con flemones para el agua, una alcuza con estalactitas de sarro, y un plato hondo, con sarampión, para el potaje,

> ostentando a las veces en el fondo a modo de una ave mitológica, un pelícano, pinto el caso. («La velada en el molino», 1903: 308).

Y alcanzarían carácter etnográfico la descripción de la pesca del erizo, del chaparrudo y de las anguilas: «los muchachos traían, bajo el brazo, unos haces de flexible varas, rematadas por una tanza y empatillado a ellas un fino beurizo (anzuelo pequeño)», («Un poco de idilio»); o la muy detallada de la matanza del chon («La matanza»).

Como observador sensible y amante de su tierra, Cuevas ha dejado vívidas descripciones del paisaje, como el de la zona costera de Comillas:

> Hállase el verdadero resguardo del cabo M. Crecen por la parte del Sur espesísimos y enmarañados matorrales, que hacen aquel lugar severo y allá, en lo más escondido de aquellas malezas, toma albergue el jabalí cuando se ve obligado por las nieves a dejar el apartado monte.
>
> El gruñir de este animal salvaje, junto con el chillido penetrante de las nutrias que retozan, saltan y brincan por los juncales de las cercanas marismas; los silbos -siempre lúgubres- de las alondras marinas, que agrupadas recorren las orillas de la playa, en revuelos y evoluciones a capricho; las bandadas de ánades, grullas y garzas que bullen por aquellas isletas; las avefrías, en fin, que dejan oír su grito de alerta a modo de quejido, allá sobre las mesetas de los prados en donde se posan… Todos estos ruidos al cerrar de la noche, tenidos por de mal de agüero entre las gentes de la costa, junto con el horrísono bramido de las olas, que parecen querer atropellar sus límites, estrellándose contra los ingentes peñascos, ponían en sobresalto a las muchas gentes que a pie firme se extendían en todo el largo de aquella dilatada playa. («Miguel de los Santos (sin Álvarez)»: 335-336),

o ésta otra, de un viaje del autor cuando era niño, a la vista de Requejada:

> Parecióme que se habían allando los montes por los cuatro vientos cardinales, y que entraba en una región de luz que yo jamás soñé. Principalmente llevó mi atención el serpear de los pataches por entre isletas de verdura y de juncales, llevados por la pleamar hasta rozar con el pantoque las floridas lindes que sirven de valladar a los maizales. Y fue mayor mi sorpresa, y entonces sí que me pareció haber entrado de lleno en el mundo imaginado, al pisar aquella ancha carretera, por donde entendí que se podía recorrer todo el mundo sin perderse. Y no fue

> menor mi admiración ver cómo desaparecían a mi vista en vertiginosa carrera coches, carromatos y toda clase de vehículos, jinetes y peones; todos en marcha activa y diligente, como llevados en alas del tráfago; y todo esto acompañado con el chasquido de las fustas y la garulla de mayorales y trajinantes que me tenían aturdido con su destemplada grita. («Cómo conocí a Pereda», 1903: 298-299).

*

La vida de Domingo Cuevas estuvo estrechamente unida a la de José María de Pereda, su querido y admirado pariente, quien correspondió a su cariño desde sus primeros años: «Líganme a él, [a Cuevas] además de muy estrechos vínculos de parentesco, otros no menos fuertes de fraternal cariño engendrado por la concordancia de ideas y sentimientos en puntos muy esenciales de la vida del espiritu, y el frecuente trato familiar desde las aulas del Instituto» (1903: VI-VII); y al decir de sus contemporáneos, Mingo llegó incluso a imitar en el atuendo a su pariente.

Bien mediado el siglo fue un hidalgo de Comillas, de escasos recursos, y mala salud, nostálgico del pasado idealizado y estático que evocó en sus relatos, y que vivió a la vez resignado y contento de no salir de su tierra. Fue un hombre de bien que se identificó con los humildes y con los solitarios, a los que pintó con humorismo y con cariño, y él mismo fue un personaje de los que asoman por las páginas del autor de *Peñas arriba*.

Domingo Cuevas llegó a la escritura por el desusado camino de la oralidad y sus dotes de observación y sus descripciones de personajes, escenas y lugares dieron a sus relatos escritos un inesperado valor costumbrista y, en ocasiones, etnográfico, posiblemente no pretendido por él, que le otorgan hoy un merecido lugar entre los narradores de Cantabria.

ANEJOS

I. CARTAS DE PEREDA A DOMINGO CUEVAS

«Pocos días después de la muerte de su deudo queridísimo, me prestó Cuevas […] muchas [cartas], no se si todas las que guardaba de todas las que le había ido escribiendo don Jose Maria. Quedéme con copia integra de alguna de ellas y de uno o más fragmentos de casi todas las restantes. Ocupa este traslado cuarenta y dos cuartillas de finísima letra […] la colección, salvo una excepción curiosa de que luego hablaré, no abarca más que desde 1888 hasta 1905.» (Eduardo de Huidobro,, «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de*

Menéndez Pelayo, XVI (1933), 8-30). Huidobro se refiere a «la copiosa coleccion de cartas particulares que Pereda fue escribiendo a su excelente primo don Domingo Cuevas,y que este guardaba, coleccion de la que ya alguna vez he ofrecido al publico interesantes trozos […] casi todas pertenecen a su vejez» [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1].

Requejada y Agosto 2 de 1851: Caro Primo: algo te estrañará en verdad el que mi contestación sea tan al canto pero sabrás porqé. En la tuya y al fin de la 2ª. llana se dejan ver unas palabritas, que es necesario contestar a tiempo; porque son como el fuego, que si cuando empieza no se apaga, después que se ha cebado ya es imposible: así las tales ahora que empiezan es el desmentirlas, porque si en dos días han llegado tan lejos ¿qué no trascenderán en 8 o más?

No niego que en la dha copia había una línea de puntos suspensivos y otra id con las letras jechás pa tras, pero lo que niego si es la consecuencia qe de ellas se deduce; para aplaudir o silbar es necesario ver las partes, nadie sabe el objeto de tal y sin embargo vea V. el promontorio que se eleva…, pues yo digo que miente quien lo atribuye a lo que tú, y para eso tomo la palabra.

En el original de la dichosa copia se leen infinitos renglones con puntos y letra bastardilla pa indicar (según dice el autor) las palabras de mayor cuantía (que así las llama). Oliendo yo una catástrofe, traté de hacerlas todas iguales como en efecto lo conseguí, mas quiso mi mala estrella qe me distrajera un rato, y fue cuando llegué a las dichas flores y las copié tales cuales estaban en el original. Si es necesario acreditarlo más, como dice Tío Vicente Villa, documentos cantarán; me obligo a presentar el original. Sabido esto, el que quiera aplaudir que aplauda, y el que no que silbe, me importa poco… Si como fueron dos líneas ha sido más y otra cosa…¡ira de Dios!! lo mismo se publican.

Cada palabra concerniente al capítulo que trata de la chocolatada, era pa mí una sopa de tal; pero con la diferencia de que a mí no me podían ocasionar indigestión y a vos-otr-o-as, sí. Buen provecho, Señorito.

En cuanto al baile y demás ¿que te diré? que en todo soy desgraciado. En lo que estuve en esa, solo en tu casa me divertí, pues fuera si no son chaparrones y propensiones a romperme la crisma no hubo más; scriptum erat yo no había de ver cosa notable.

¿Que dice Susana del carabinero después de ver en él un pozo de ciencia? Pregúntaselo.

Gacetilla

Carpetazo en él = A D. Juan Cacho le han embutido en el Convento de las Caldas. Bien está en él. ¿Quién tiene la culpa? Yo bien lo sé pero, pero él ni jota.

Llegada de tres personajes = El sábado por mañana llegó a esta el Jurisconsulto D. Juan Ml San Pedro. El mismo por la tarde tuvimos el gusto de ver en nuestra compañía al joven y distinguido Pintor D. Federico P. de la Riva al que acompañaba su hermano Victoriano; estos últimos marcharon el domingo siguiente, y el primero el lunes.

Rumores = Se asegura que el día de Sn Roque habrá gran función en el sitio de su advocación. Habrá comedia y cohetes.

Disimula los garabatos, pues está hecho a galope por tener otra cosa entre manos. Da memorias a quien me las dio y en especial a mis «Primas» y Tía P.[?] a la que voy a poner 4 letras, a Dios, hasta la tuya. Tu primo

José Ma.

P.D. Juan Crisóstomo se encuentra aquí desde hayer [*sic*]. [Ms 1395 BMS].

Santander y Noviembre 5 de 1851: Carísimo Domingo: tu epistolíssima llegó a las manos que aquesto facen, a su debido tiempo, y por ella veo los deliciosos momentos que os circunda…ban, al par que contemplo la desolación en que ha quedado ese *Misterioso* pueblo, que antes orgulloso ostentaba en cada calle una beldad y ahora mísero llora.

Ausencias de Dulcineas (tales o cuales) de …

¡Eso es lo que tiene, oh caro, un pueblo de tontos!

A Saturnino (aunque tarde) le darás en mi nombre la enhorabuena por su nuevo estado encargándole ruegue a Dios por este mísero prójimo a fin de que le prolongue (si lo creyere conveniente) la vida un día más que aquel en que se lo pida; pues creo que sus oraciones serán a los ojos del Supremo Ser más fructuosas que las nuestras, pobres pecadores.

Sabrá V. cómo he venido ayer de polanco (ni P. merece) en el cual pueblo he habitado dende el jueves ppdo. hasta el infrascrito día. Sabrá V. cómo vinimos con un muelle roto, el cual muelle componieron en el Puente de Arce y llegamos a esta…Ciudad ya bien denochecío…y con trabajillos, hermano.

Ni Robinsón en la Isla pasó más torturas que yo en dho pueblo, pues aquello no era sino surcar mares cada vez que salía de casa.

Toda esta famª, incluso Norberto me dice que te vengas que dentro de pocos días llegará la Opera; pero ¿cómo? si según carta de tu Madre a la mía está en esa el Arcipriescu (como decía el Pasiego) y por consiguiente, confiteor eris, eri, essus, sum y…aquí tenemos una próxima y repróxima compª de verso que no merece ni verse ni oírse y menos aflojar el bolsillo; aunque ¡oh miseria! por asiento y entrada solo exigen 6 rs.

En fin, caro Mingo, muchas cosas te diría pero hoy estoy muy de prisa y no puedo más; da mi cariñoso recuerdo a mis Tía y Prima y (como dicen los Jándalos) a todos los que pregunten por mí; y ordena, manda y remanda a tu eterno y sempiterno Primo

José Ma. de Pereda
Conque lo dicho = N. B.
[Ms 1395 BMS]

Madrid, 25 de O^{bre} de 1852: Querido Domingo: rec^{o} tu ap^{ble} 7 del corriente y ella me informa de tu buen estado de salud así como el de la demás fam^{a}; la mía es guena a Dios gra^{s} p^{a} lo que gustes mandar, que lo haré con mucho gusto y fina voluntad.

Si fuera a relatarte mis aventuras de camino con sus correspondientes deducciones sería interminable, vive Dios.

Si fuera solo la esencia sería no saber nada con que así si no tuvieras mucha prisa ya habría tiempo de decir algo, y con eso se podría también dar desenlace al cuento pues hasta la f[e]cha no me es posible. Entonces sabrás lo que es un vuelco a media noche en un páramo con tales y cuales circunstancias, y sobre todo la ventaja de poseer lo que tanto me habéis calumniado, la robustez. ¿Quién hubiera sufrido una noche semejante en que después de prestar ausilios *interesantes* se despoja hasta casi quedar en mangas de camisa, de todos abrigos por abrigar al secso débil? La robustez y nadie más, y sino allí se vió. Estas son las bases fundamentales del caso y ya habrá tiempo de saberlo.

No se cómo podré darte cuenta de lo que es un invierno en Madrid, cuando no le veo más que de 8 en 8 días, por decirlo así, cuando mis paisanos, los domingos me tienden la mano y se pasman de no haberme visto en toda la semana un solo minuto, en una palabra, cuando siento la 1 y las 2 de la mañana, y todavía estoy con el libro en la mano. Esta no es exageración. Te lo probaré, si es necesario y menos palabras: lo que tenemos que hacer es mucho y el tiempo poco, de modo que del cuero han de salir las correas. Sin embargo, si algo hay, ya te avisaré.

Ya sabía antes de venir que teníais una gran compañía de Opera, así es que no me has asustado. También estaba enterado del proyecto de Victoriano.

Deseo que te diviertas y que des pleno gusto a tu *palagar* con el célebre Caracas. En mi nombre tomarás en mi casa, un día por lo menos, mi jícara de chocolate, que con la tuya serán dos; espero no me dejarás descontento por este pequeño y *dulce* favor que te pido. Yo me despedí ya de tan sabroso bocado hasta que vuelva a acompañarte a esa pues aquí a la misma hora le remplaza el pesado puchero y caliente sopa. A pesar de todo cierta noche (domingo, por supuesto) me tomé un par de ellas con el intervalo de una hora, y después de haber comido, en la inteligencia que la cena se hizo y se tomó en un entre-acto, pues fue en el Teatro. De ello podrá darte fe nuestro condiscípulo Pelayo, que tomó otra.

He visto tu casa en la calle que dices pero no esquina a la del Príncipe sino inmediata, me la enseñó Federico, y es muy buena, aunque de pocas dimensiones.

Yo no puedo estenderme más pues tengo que salir en este mom^{o}, dispénsame tanto garabato, anímate a hacer un viajecito y verás al menos una ópera en regla y otras cosillas, quedando mientras con expresiones a mi Tía y primas tu af^{mo} primo

José Ma.

[Ms 1395 BMS]

«Una sola carta de la juventud de Pereda he visto. La hallé en el legajo de Cuevas. Bien pocas serán las de aquel tiempo que no hayan desaparecido.[…] Desde Madrid, pues, escribía el joven José María a su primo Domingo el 9 de diciembre de 1853 […]: cuando solo contaba veinte años y era estudiante en Madrid, dirigió a Cuevas otra carta que tiene la fecha de 9 de diciembre de 1853, de la cual carta transcribo el siguiente párrafo».

Domingo el 9 de diciembre de 1853 «Ay Mingo, preciso es que te confiese que aquí, cuando por fas cuando por nefas, siempre hay alicientes que arrastran a uno en pos de la corte, y que al fin y postre llega uno a mirarla con demasiado apego y llegará día en que se sienta trocar por la pluviosa e insípida Montaña; si bien para remedio de males y para compensación de la voluble humanidad que lo experimente, estará cuando menos la familia que le espera y atrae más que todos los placeres cortesanos». [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1; «Pereda en el género epistolar*», Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30]

Santander, 27 de Marzo / 86. Querido Mingo: Conformes de toda conformidad sobre el asunto primordial de la carta del 12, a la cual no he contestado hasta hoy porque entre otras impertinencias, me han distraído los preparativos de viaje a Polanco de Diodora y Salvador, que ya están allá; sahumerios, pinturas y no sé cuánto más para desinfectar la habitación del enfermo, por prescripción facultativa. Pasado mañana, sábado, iré yo a Polanco con los demás niños, que aun están en casa de mi her^{a}, los dejare allí y yo me volveré el martes, solo y amurriado. Y vamos a otra cosa.

Me enteré con sumo gusto de la carta de Evaristo, que me incluías en la tuya citada y te devuelvo hoy; y la [*palabra ileg.*] impresión causó a mis hermanas, en cuyo nombre te digo, para que se lo adviertas a las primas de Jerez, que abundando en los mismos sentimientos que ellas, nada más grato y hacedero para nosotros que reanudar la interrumpida comunicación entre ambas familias puesto que ni siquiera se opone a ella [tenemos que vencer, *tach.*] el [*palabra ileg*] [de un mal pensamiento*, tach*] de una repugnancia, objeto de rencores que jamás hemos sentido.

Al trasmitirles estas cordiales declaraciones, es preciso que, por tu parte, les añadas [que, *tach.*] a fin de que por tardías no les parezcan forzadas,

que aunque la carta de Evaristo es del 19 de Feb° yo no he tenido conocimiento de ella hasta el 15 del corriente por culpa de tu inverosímil indolencia; y asimismo que no les extrañe que sea yo y no Evaristo quien lleve explícita la voz cantante aunque desgraciadamente aquel está incapacitado para escribir y hasta para leer, como tú sabes bien. [MS 1748 BNC].

Santander, 27 de Octubre de 1889: Pereda no sabia nada de las nuevas aficiones de Mingo y cuando leyó «El santuco de la mies» le escribio de immediato «Mientras yo en Polanco te suponia esperando a que escampara para hacernos la prometida visita en compañia de Pepe Garcia, o a lo sumo *madurando* el catarro entre mantas,ha resultado que estabas dándole a la péñola para relatar con ella algo de lo mucho que tan a lo vivo nos has pintado de palabra. Y en verdad, en verdad te declare, oh Mingo de los demonios, que me has dejado sorprendido con el ensayo. Es de oro *El santuco* ese que has pintado en *La Epoca* y el *Boletin* ha reproducido ayer. No parece la obra de un pintor que se estrena; porque está compuesta con gran arte y soberanamente escrita». [Eduardo de Huidobro, «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30].

[Polanco?] 8 de septiembre de 1891: «Mi enhorabuena por tu Nobis que he leido en *El Atlántico*. Es un bocetito de muy buen arte, que no tiene otro defecto que el de saber *a poco*. Pon mayor lienzo en el bastidor para la primera, no te duelan los colores y, sobre todo no te encojas ni empereces, porque en Dios y en mi anima te declaro que lo haces de perlas.» [Eduardo de Huidobro, «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30].

[Santander?] 11 de diciembre de 1891. En 1891 Pereda hizo edificar el panteón de familia, lo que hizo pensar a muchos que se retiraba de la vida activa; en carta a Mingo del 11 de diciembre de aquel año, 1891, escribe: «De lo de mi sepulcro no hagas mayormente caso. Cierto que le he labrado en Polanco y que como buen creyente cargado de canas me miro en él con mayor tranquilidad de la que se usa en tales casos en otras edades más retozonas de la vida; pero en lo tocante a darme por muerto y al cilicio inclemente, pura *fantesía* de periódicos entremetidos. ¡Ojalá no lo fuera!» [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1].

[Santander?] 11 de diciembre de 1891. «No te *engurruñes* a lo mejor del trabajo»- le decía Pereda, y unos meses despues, deseoso de corregir este defecto le proponia lo siguiente: «Celebrare que cuando vengas me traigas tela en el telar todavia: a ver si consigo, cogiendote a tiempo, que no metas a barato

los cuadros, forzando la maquina para rematarlos antes de lo conveniente.» Mas no dejaba de alentarle a cada nuevo trabajo que Cuevas le ofrecía.

Junio de 1892. «En verdad te digo que si la cosa acabara como empieza, es decir, subordinandose todo el asunto a la zapata, el pulpo y el congrio del pozo tremebundo, el cuadro habria resultado estupendo. Asi y todo, es notabilisimo por la frescura de su color y la gracia del dibujo, particularmente en la primera parte. La *vision* de Elerusque es magistral, y el *relate* de ella insuperable; tanto que el lector ha de llamarse a engaño, como me llamé yo, al ver que no reaparece en el cuento el simpatico granuja y se echa en olvido el pozo con sus misterios, no obstante la caña del veterano pescador y la donosa excusion de Chisco a la playa, con otros muy pintorescos detalles que no dejan de abundar en en la parte segunda de la *humorada*. A otra, Mingo, porque verdaderamente lo entiendes». [Acerca de «El Higarón», Eduardo de Huidobro, «Domingo Cuevas», *El Diario Montañés*, 4 de septiembre de 1907].

Polanco, 19 de agosto de 1893. En el verano de 1893 Pereda estaba escribiendo *Peñas arriba*, y en carta a Mingo del 19 de agosto de 1893, escribia desde Polanco: «Desde pocos días después, es decir, en cuento me dejaron solo y con tranquilidad, me arrimé al trabajo de las cuartillas, y así continuo, amarrado a él como burro a la noria, tira que tira sin cesar, y siempre faltándome más camino que el que dejo andado. Estoy de peñas hasta la coronilla; y por si eran pocas las que me había tragado, vino el Sordo por aquí, empeñóse en enseñarme el puerto de Sejos y el valle de Campóo, Proaño inclusive, y entre ir y volver, y verle a medias por causa de la niebla, aunque viendo otras cosas que no había visto y me han servido para rectificar muchos errores cometidos en el itinerario de mi personaje, se me fue cerca de una semana». [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1; y «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30]

[Santander?], 31 de diciembre, 1895 «El estrago de los vómitos y la dieta consiguiente, larga y extrema me dejaron en un estado de gran decaimiento que aun me dura, no obstante hacer ya unos días que como regularmente y salgo de casa. Goteras, Mingo, de edificio viejo que cada vez abren mayor boquete» [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1].

[Fines de enero de 1896]: «Un mes después, aun no restablecido del todo»… «Tampoco hoy voy[?] a enquiciarme [texto borroso] completamente, por más que lo procuro pesando la alimentación y poniéndome a régimen en todo… menos en fumar, que es lo que más daño me hace pero el hombre es

así: necio y desatinado de suyo ¿y que le vamos a hacer?

Las fechas de las siguientes cartas, tal como las cita Huidobro resultan un tanto confusas:

Polanco, 23 de agosto, [1896?] «Entre tanto,aquí vivimos en perpetuo remojo y con musgo ya, como los cantos de las pozas. Desde que tengo uso de razón no he visto un mes de agosto semejante…Ni para comunicar con la familia de Requejada, según costumbre de otros años, hemos tenido más que dos o tres escampás desde que vinimos. [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1].

([Santander?] 23 de agosto de 1897). No se me irán a mí fácilmente de la memoria las lluvias del verano y del otoño de 1896. ¡Qué horrible fue aquello, aun para los que por haber vivido aquí casi toda la vida estamos avezados a no ver el sol la mitad , poco más o menos, de los días del año! Allá por Santa Ana empezó la cosa». A principios de septiembre se nos dio un corto respiro; pero ¡ay después!… ¡Qué manera de diluviar, hasta no sé cuando, creo que hasta que se acabó el año!» Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pag.1.

Santander, 23 de noviembre 1897: El 23 de noviembre del mismo año, trataba de consolar a Cuevas: «En lo que te pasa ahí con motivo de los interminables aguaceros y de lo cual te lamentas, bien acompañado vas.¿Quién no tiene ya berzas en las pantorrillas o musgo sobre el estómago? Hoy hace un poco de sol, pero por lo avergonzado y ruboroso que anda sobre los tejados, me temo que se esconda pronto y vuelvan las celleriscas. Ve, pues, resignándote; y 'a mal tiempo buena cara'. No nos queda otro remedio» [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1].

[Santander?] 25 de marzo de 1898. En los primeros meses de 1898 Pereda perdió a varios amigos y en carta del 25 de marzo de 1898 a Cuevas, quien no había podido venir a pasar con el la fiesta de San Jose: «Por lo demás, casi haces bien en no aportar por aquí, donde no se ven más que desdichas de un tiempo acá. No recuerdo haber visto nunca desaparecer en tan breve plazo mayor número de amigos íntimos y de conocidos. El último de la lista fúnebre, como ya sabrás, ha sido el que yo hacía inmortal, el pobre Guantero, a cuya falta no puedo acostumbrarme. Más que un hombre, para nosotros era una institución. Dios le habrá dado el premio que merecían, humanamente juzgando, sus grandes y singulares virtudes. En rigor, de toda aquella apretada falange de otros tiempos, cuyo centro fue la Guantería, no quedamos ya más que Sinforoso y yo. ¡Y en qué estado moral!Porque has de saberte que aquel

amigo,desde la muerte de su cuñado Mazarrasa, ha dado un tremendo bajón de espíritu» [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés,* Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1].

[Santander?] 13 de julio de 1898: «Estos inauditos desastres de la guerra me tienen atolondrado, y aun no se a punto fijo si es preferible para mí, devorar en silencio en estas soledades las bilis que se le desbordan a uno en los adentros o desfogarse despotricando contra todo lo nacido entre las gentes». Agradece la invitación de Cuevas a pasar la feria del Cristo en Comillas pero «Otra vez será, si es que de estas nos queda voluntad, humor ni vergüenza para presentarnos a la luz del sol. Dicen que viene el yankee. ¡Ojalá sea verdad, si se logra con ello hacer más patentes las vilezas de estos políticos que a tales extremos nos han conducido, y se lo lleva todo el demonio de una vez para siempre [Eduardo de Huidobro, «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30]

[Santander?] 4 de septiembre de 1898: «Esto es cocerse uno vivo; y con ello, y lo de la patria, y el espectáculo de estos espectros que llegan a diario de Ultramar, yo no se qué es de mí ni de los demás: viví como una bestia, y no se por donde voy ni adonde volver los ojos: todo esto que pasa es la muerte y además la ignominia. No es posible caer más abajo ni en charca más hedionda; porque hasta creo que no llegamos a tres docenas los españoles que nos avergonzamos de ello» [Eduardo de Huidobro, «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30]

[Santander?] 17 de septiembre de 1900: «Querido Mingo: Tuve, en efecto, un cólico dolorosísimo, solo se calmaba con inyecciones de morfina. Me costó dos días de cama, dejóme descuajaringado, y por mor de la debilidad, no he podido salir de casa hasta hoy. Me estrenaré visitando al infeliz Camino [el pintor Fernando Pérez de Camino], y te aseguro que esta visita me ha de causar escalofríos. No le he hecho otra desde que andaba por el mundo esperando la operación, que yo le pintaba como la cosa más corriente, hacedera y regeneradora. Entre lo que él esperará creyéndose operado, y lo que sentiré en su presencia mientras desempeño el papel convenido ¡qué diferencia tan enorme! A mí se me había ocultado la verdad de lo ocurrido, por respeto a la situación en que me encontraba. Precisamente tu carta fue la que puso mis sospechas, pues había infundido algunas lo poco y vago que respondían los médicos a mis preguntas sobre la operación, en una tirantez vibrante. Llegó Zorrilla a verme pocas horas después, acoséle a preguntas, y ya no pudo ocultarme la verdad. Lo terrible de ella, que ya te será bien conocido por el mismo Pepe, que está ahí, excluye todo comentario. Desde que estoy al tanto de las cosas, no puedo echar de la imaginación al infortunado amigo, de día y de

noche, despierto y soñando. Que Dios le mantenga en su ceguedad de enfermo grave y sordo a las imprudencias de los oficiosos compasivos. Es el único bien que, de tejas abajo, se le puede desear con probabilidades de conseguirlo. ¡Qué triste es esto!.» [Eduardo de Huidobro, «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30]

[Santander?] 5 de noviembre de 1903; Pereda acabó el prologo al libro de cuentos *Antaño* (1903) de Domingo Cuevas el 3 de noviembre de 1903, según carta a éste del 5 de noviembre de 1903: «Al fin terminé anteayer el trabajillo que te habia prometido para tu libro, después de numerosas y largas interrupciones, como si el diablo se hubiera propuesto ocasionarme en pocos días todas las imaginables ordinariamente en todo el año. Y asi ha salido ello, como si no fuera bastante motivo [*tres palabras ilegibles*] para salir mal esta ya incurable sequedad de meollo en que vivo años hace. En esta disposición te escribo para preguntarte qué hago de ello [*dos palabras ilegibles*] para gobierno tuyo y por mi cálculo, que no suele fallar, darán las cuartillas escritas 19 o 20 páginas impresas, si el tamaño del nuevo libro es igual al del anterior».

«Nada te digo de lo que acaba de pasar aquí, porque te supongo enterado de ello por los papeles. Todo está ya en paz y lo estará mientras el asunto corra de la cuenta de la autoridad militar pero en cuanto volvamos a la normalidad, tornaremos a las andadas con algún pretexto y en mayores proporciones. Porque eso se va observando; con la práctica van educándose las masas y cundiendo la carcoma. Dios nos tenga de su mano». [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1. Se refiere a los motines callejeros con motivo de haber triunfado los republicanos en las elecciones municipales].

Polanco el 24 de septiembre de 1904: En la carta fechada en Polanco el 24 de septiembre de 1904, de mano ajena, Pereda informa a Mingo que el 1 de octubre saldría para Santander y no se hacía ilusiones acerca de su salud: «Vuelvome en el mismo estado en que me viste la última vez que rápidamente me visitasteis. Dicenme que esto es haber ganado mucho en la temporada, y yo hago que lo creo, porque no es cosa de llevar la contraria a gentes de tan buenas intenciones; pero me es forzoso atenerme a lo que palpo, y es que tan inutil me veo cuando me marcho como me vi cuando vine, porque esto es la pura verdad. [Eduardo de Huidobro, «Como recuerdo», *El Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, pág.1].

I. CARTAS DE CUEVAS

Comillas (Cantabria), 11.XII.1905

Querido Enrique: Mucho le agradezco su primoroso librito «Cuentos y trazos» cuya lectura deleita a la par que enseña y no le agradezco menos la dedicatoria que tanto me honra.

Bien quisiera allá cuando venga la buena estación, que se animara usted, acompañado de su señora, a visitarme de nuevo! Ya sabe usted que hay una habitacion muy apropósito para que ustedes la ocupen, aunque modesta. La Perceba nos pondrá ollas bien sazonadas y alguna golosina por añadidura. Para entonces, Dios querrá que me den algun respiro los achaques que me atropellan.

Más de dos meses ha que no salgo de casa, metido por los tizones.

¿Qué le diré para mi primo Pereda? Dios sabe cuándo le veré. Mis buenos recuerdos a Pedro Sánchez, Villatorre, &.

Y usted, mi excelente amigo vea en qué puede complacerle su afmo.

D. Cuevas

[Fernández Lera, Rosa y Andres del Rey Sayagués, eds., *Enrique Menéndez Pelayo. Epistolario*. Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2013 (cartas 162-166, págs. 98-100)].

Comillas (Cantabria), 4-III-1907

Antes que nada, mil gracias, mi excelente amigo, por su anticipo de 25 pesetas suscripción monumento de nuestro inolvidable Pereda (q. d. e. p.) y cuya cantidad veré el medio de reintegrarle en breve.

Con fecha 21 Abril del ppdo. año me dice en carta que tengo a la vista, ese Dn. Julio B. Meléndez que se han vendido once ejemplares de la obra «antaño» y que puedo disponer de «la cantidad liquida de los citados 11 libros».

Tengo la idea (casi la seguridad) de que posteriormte a la primera remsa de los 50 ejemplares, se le remitieron por equivocacion otros tantos qe no tuvo inconveniente en hacerse cargo de ellos.

Mucho deseo verle en esta su casa y haría una obra de caridad visitando a este enfermo. Ahora que voy a empezar la estacion alegre y reviven los espíritus abatidos, debe animarse a cambiar de escenario. Yo, mucho se lo agradeceré, y me vendrá muy bien para el alma y para el cuerpo.

No dudo que habrá de ser lucida la recaudación para la estatua.

No eche usted en el olvido mi encargo y cuente siempre con el singular afecto que le profesa su caduco amigo

Domingo Cuevas

[Fernández Lera, Rosa y Andres del Rey Sayagués, eds., *Enrique Menéndez Pelayo. Epistolario*. Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2013 (cartas 162-166, págas. 98-100)].

Comillas, 11 Marzo 1906.

Tiene V. razón, mi excelente amigo, roguemos a Dios pr el gran Pereda.

Fue buen creyente y pasó haciendo bien. Dios le habrápremiado. Yo, qe vengo sufriendo hace tiempo, abrumado pr los años y los achaques, ha venido esta desgracia a abatir mi espiritu, más y más. Vivo encerrado en mi casa por necesidad.

Adjuntas las tres cartas a qe hago referencia. Siento no poder dar a usted más noticias qe las qe le apunto.

Mis recuerdos afectuosos a su tio Sinforoso y a los amigos.

No dude usted en disponer como le plazca de este su reconocido y buen amigo qe le quiere

Domingo Cuevas

[Doc 878 Ms 1403 BMS Carta dirigida a José María Quintanilla. Las tres cartas que le envía son las del Ms 1395. BMPS]

III «Dos palabras de proemio»

El objeto de la escogida y amena *Biblioteca* que inauguramos con el presente volumen, no es otro sino el de coleccionar en especiales ediciones una sucesión de obras literarias que, por su índole y cualidades, sirvan de agradable solaz al viajero y sean, por circunstancias previstas, archivo de la cultura, centro de moralidad, motivo de instrucción y causa de agradable entretenimiento.

Desgraciadamente, no abundan en nuestra patria esta clase de *Bibliotecas*. Las ediciones económicas, generalmente conocidas, pertenecen a un genero de literatura (llamémosla así) en el que *toda inmoralidad tiene su asiento*, o en el que se da marcada e incomprensible preferencia a los autores extranjeros, con menosprecio notorio del arte patrio y copn detrimiento del buen gusto, de las sanas costumbres nacionales y hasta de las más rudimentarias nociones de Gramática.

Los libros de *Paul de Koch*, pésimamente traducidos; las insulseces y atrocidades de la *Biblioteca del Demí monde*, los novelones patibularios propios de folletines cursis, etc., etc., han sido siempre el terreno adecuado para que algunos editores formen esta clase de Bibliotecas económicas, aderezadas con cubiertas de relumbrón, en cromos chillones del peor gusto.

Las anteriores razones nos han motivado a publicar la presente *Biblioteca*.

Su primer volumen, que empieza donde terminan estas líneas, es la primera obra que da a la publicidad un escritor castizo que ha merecido unánimes elogios de la crítica.

Es *Recuerdos de antaño* una preciosa colección de interesantes artículos, descriptivos de las costumbres patriarcales de nuestros antepasados. Hay en esos artículos y cuentos grande conocimiento del país, verdadera maestría en la

dicción, vigor en las descripciones, y más que otra cosa, ese *sabor de la tierruca* de que tan admirables muestras nos ha dado el insigne Pereda.

Domingo Cuevas, pariente cercano del ilustre novelista montañés, ha seguido las huellas de su deudo y maestro, y con pincel vigoroso nos deja en *Recuerdos de antaño* una deliciosa sucesión de tipos, una admirable colección de los paisajes de aquella espléndida Naturaleza, rica en galas de asombrosa y variada vegetación.

Como no es el de crítico nuestro oficio, nos limitamos en las anteriores líneas a presentar al autor ante la consideración y respeto de los lectores con el juicio favorable que de sus producciones han hecho los sabios.

Y con esto y con decir que los sucesivos volúmenes de esta Biblioteca —algunos en preparación y otros en prensa— son debidos a autores que honran a la literatura patria, creemos de nuestro deber retirarnos humildemente por el foro, para que el lector impaciente no nos tache de pesados, dando al traste con nuestros buenos deseos de complacerle.

EL EDITOR

IV «Al lector» por J. M. de Pereda, V-XXIV : «La primera edicion de este libro debio salir acompanada de unos renglones mios […] Pero Dios dispuso las cosas de otro modo, de triste recordar, para mi, y el libro tuvo que echarse a la calle sin la compañía que yo le habia prometido» (V) [La trágica muerte de su hijo Juan Manuel el 2 de septiembre de 1893]. El autor hace esta 2a ed. aconsejado y animado por los amigos. Domingo esta unido a mi «ademas de muy estrechos vinculos de parentesco, otros no menos fuertes de fraternal cariño engendrado por la concordsncia de ideas y sentimientos en puntos muy esenciales de la vida del espiritu, y el frecuente trato familiar desde las aulas del Instituto» (V-VII). / DC nunca tuvo tentaciones de escribir pero en el arte hablado, «no he conocido hombre alguno que aventajara a mi pariente» (XI). / «Empezando por remedar tipos maquinalmente y uno a uno, la fuerza misma de sus facultades imitativas le fue ensanchando el terreno y arrastrando a mayores empresas. Al tipo suelto sucedieron las agrupaciones, al monologo los dialogos, a lo cierto lo imaginado, y asi, hasta llegar a la cumbre, al dominio absolute del arte, porque un arte supo hacer, al fin, de este inofensivo y gracioso entretenimiento» (XI) / «En el larguisimo catalogo de sus personajes los habia para todos los gustos: mozos y viejos, toscos pescadores, labriegos y menestrales, hidalgos de gotera, clérigos y señorones, cuanta gente remedable por algun lado habia conocido él y observado desde su niñez» (XI-XII) / A ninguno de ellos, vivos ni muertos, añadía una tilde que no le perteneciera, al sacarles a su escenario, ni mucho menos agravió jamas la buena fama de nadie por el comun empeño de forzar la nota risueña, Voz, estilo, acento, gestos, ademanes, todo era la pura realidad, lo mismo en lo cierto que en lo fingido, porque su imaginacion era tan fecunda como poderosa su retentiva. Hubiera

sido un actor cómico portentoso(XII). Los veraneantes eran gentes cultas de muchas procedencias que iban llevando la fama de esos remedos por esos mundos./ Los tipos raros no abundaban en Comillas, lo que pasa es que DC «sabia entresacarlos de la masa comun, descolorida a los ojos del vulgo, donde nadie mas que él sabia verlos por su lado original y aprovechable «(XIII) / Cuando se hizo viejo y desaparecieron los seres queridos y «se vio solo y triste en la vasta casona en que habia nacido y vivio siempre y espera morir» (XIV), perdio el humor de las imitaciones y se puso a escribir; para ello contaba con su imaginacion «luminosa y lozana» y una lengua «abundante, facil y castiza, como apenas ser usa ya en Espana» (XVI). / Recuerdo de «los entonces temibles Escolapios de Villacarriedo, y el siempre espantoso Don Bernabé, del Instituto Cántabro», [que] le pusieron el cuerpo de latin, de lengua madre, y probablemente tambien de verdascazos, que ardia. Con tales ingredientes como base, y un coronamiento despues con la lectura a pasto de las obras de su bien nutrida libreria, heredada de abolengo, no es de extrañar que adquiriera, sin reparar en ello, ese su bien decir en neto castellano, destrabado y sencillo, sin pizca de violencia ni asomo de afectaciones ni de arcaismos. Asi escribe sus cartas, se expresa en sus conversaciones y, por ultimo, ha compuesto los cuadritos de que vamos hablando» (XVII). / «me parece a mi [el arte de DC] lo que los apuntes , los estudios a la ligera de un pintor impresionable, de gran instinto, buen color y poca escuela; bellos testimonios de un arte no pasado por los tamices de la preceptiva , indocto si se quiere, pero arte al fin» (XIX) / personajes «a quienes Cuevas me habia dado a conocer, tiempos atras, de vista» (XX). Enumera varios personajes, pintados «con un vigor de coloridoi y de dibujo que pasma. Pues, asi y todo, entre el Jusepe del libro y el que yo conoci con su verdadero nombre de pila, por los remedos de mi pariente, hay tanta diferencia como entre lo vivo y lo pintado, como tiene que haberla siempre entre la representacion plastica del teatro y la analitica del libro. Por esa misma causa resulta en éste de que se trata, el mencionado Don Bonifacio, un dómine pedanton de muy poco chiste, como todos los dómines del acerbo comun, siendo asi que este personaje es uno cde los mas pintorescos y celebrados del extenso catalogo de remedables de Domingo Cuevas» (XX-XXI) / «es innegable que tienen estos cuadros comicos suma gracia, luz y sabor de la tierra en toques magistrales de artista, que hacen olvidar facilmente la inexperiencia y los desaliños del compositor» (XXI-XXII).

V «Cómo conocí a Pereda»

«Rayaba en la edad madura el siglo ultimo y privaban a la sazón, en la capital de la tierruca, Macallister, en la escena con sus brujerías; Mme. Chagui, subiemdo por la maroma al monte de San Bernardo y bajando entre truenos y relámpagos, y el Chiclanero, luciendo en la arena su garbo y su destreza. Media provincia se puso en movimiento con tal motivo, desde el hidalgo que vivía de

su pegujal, hasta el menestral y el labriego, dando luego lugar estas expansiones a muy pintorescos diálogos, por largo tiempo sostenidos, en salones y cocinas.

Tres años antes de estos acontecimientos, cuando contaba doce el que esto escribe, deparóseme la ocasión de viajar en familia, que es de gran novedad para un muchacho, y mucho mas en aquellos tiempos, traspasar los límites del lugar nativo.

Alboraba un día del mes de Junio, cuando me pareció oír, entre sueños, el pausado tilín de unas esquilas, no tardando en oírse distintamente la voz del carretero que daba prisa, porque, como él decía, 'hay que aprovechar la fresca, que a luego, mas tarde, a la hora de mediar, el tábano ha de jurgar al guey mas de lo menester.

Bien mullida la carreta con colchones de apaleada lana, y hacienda de quitasol una pintorreada colcha sobre tosca armazón de cañas extendida; engalados los bueyes con melenas de sabuesos de pintada piel, y puesto al frente el carretero Dono (que a este nombre respondía) jugó de la ahijada, jaleó a la pareja y… ¿Quo vadis?

. . . .;. . .. .

Ruégote, lector, me acompañes, a fuer de curioso en este corto itinerario , que habré de llevarte con el menor cansancio posible adonde menos te imaginas.

Dejando la playa de mi lugar en aquella madrugada y llevando de frente al sol radiante y hermoso, sin asomo de nube que le empañase, caímos dando tumbos en la hondonada del pavoroso Tramalón , en donde a la sombra de sus copudos robles y extendidos castaños se tomó un refrigerio, y a la vez descansaron los bueyes, que, jadeantes, destilaban una baba filamentosa y transparente como el cristal. Y andando, andando, sin parar mientes en el pintoresco lugar de Cóbreces, rico en limones y naranjas, y dando por vistas las tierras de pan llevar de ambas Oreñas, atravesamos a poco las solitarias calles de la histórica Santillana, en donde muy del caso fuese que el caminante se detuviera, y sentándose a descansar sobre algunas de sus ruinas, exclamara con tono elegíaco:

¡Quomodo sedet sola!...

Mi imaginación de muchacho, que había estado hasta entonces como dormida, se excitó a la vista de la Requejada.

Parecióme que se habían allando los montes por los cuatro vientos cardinales, y que entraba en una region de luz que yo jamás soñé. Principalmente llevó mi atención el serpear de los pataches por entre isletas de verdura y de juncales, llevados por la pleamar hasta rozar con el pantoque las floridas lindes que sirven de valladar a los maizales. Y fue mayor mi sorpresa, y entonces sí que me pareció haber entrado de lleno en el mundo imaginado, al pisar aquella ancha carretera, por donde entendí que se podía recorrer todo el

mundo sin perderse. Y no fue menor mi admiración ver cómo desaparecían a mi vista en vertiginosa carrera coches, carromatos y toda clase de vehículos, jinetes y peones; todos en marcha activa y diligente, como llevados en alas del tráfago; y todo esto acompañado con el chasquido de las fustas y la garulla de mayorales y trajiantes que me tenían aturdido con su destemplada grita.

. . . . . .

Llamó Dono los bueyes hacia una cambera, que por la derecha mano del camino real llevaba a una sierra abundante en la flora de la tierruca (se sobrentiende escajo).

Ya declinaba el sol fatigado por tan larga carrera, y las aves, que batiendo las alas habían salido de sus nidos a celebrar con alegres y variados cantos su aparición, tornaban a despedirle con los mismos cánticos, pero en un tono más dulce y melancólico, en armonía con la hora del reposo, cuando toda la naturaleza se adormece. Al dejar la sierra distinguí el campanario de una iglesia, a la que rodeaban unas casas de exterior labradoresco, y en una de ellas, que se distinguía de las demás por su blasón y señoril aspecto, y en la fachada del Norte, bañada con luz tenue por los últimos rayos del sol poniente, se destacaba la figura de un rapazuelo, que se afanaba en sacar el agua de un pozo para regar unos alelíes, cuyos tallos yacían desmayados a causa del ardor del sol en aquella tarde… Embebido en su tarea de regar las flores no se apercibió, por de pronto, de mi presencia, que le sorprendió; y soltando súbitamente la regadera, que por el asa pendía de una de sus manos, dio en mirarme fijo con unos ojos muy negros, muy abiertos y algún tanto salientes. Parecióme advertir que mas bien que mi personal llamaba su atención mi original indumentaria… Ya se ve, como que consistia principalmente de una levita arreglada por el Utrilla de mi lugar, de un paño color azul turquí, y muy brizco, al decir del mismo autor.. El cuello esbolazaba y los faldones aleteaban hacia la parte posterior, sin poderlos amoldar ni llevar a su sitio , y eran a modo de cola de cernícalo lagartijero.

¿Y el sombrero?... Era de media copa y de paja de Italia (según decían), de un amarillo muy vivo, y de la cinta pendían dos borlitas muy cucas, que oscilaban sobre el cerviguillo. El muchacho no salía de su pasmo, y por ultimo acabó por reírse de mí: túvele por maleante, a la manera que en aquella edad se puede formar juicio sobre personas y cosas. Tenia la cara redonda y llena, la cabeza bien puesta y poblada de un pelo negro ligeramente ensortijado.

Mientras permanecí en su compañía, siempre se mostró reservado: observaba mucho, hablaba poco y reía menos… ¿Columbra el lector en este rapaz (que entonces apenas había llegado a la edad de la razón) al futuro autor de Sotileza?...

En la casa de que se hace mención nos hospedamos, que era de su madre, hermana de la mía.

Tiempo andando nos vimos en Santander; él viva allí con su familia y yo estaba interno en el Instituto Cántabro bajo la suave férula de don Valentín Pintado, de buena memoria.

Los domingos me sacaban a comer, y en estos días (entonces para mí de gaudeamus), al despedirme de mi tía -señora de suma bondad- siempre me puso en la mano una moneda blanca… Y por lo que hace al muchachuco que regaba las flores, no ignoras ¡oh lector! que adquirido tiene -en justicia- gran renombre, y ocupa lugar preferente en la república de las letras.

BIBLIOGRAFÍA

COSSÍO, José María de. *Estudios sobre escritores montañeses*, III. Santander: Institucion Cultural de Cantabria, 1973.

CUEVAS, Domingo. *Recuerdos de antaño*. Madrid: Imprenta y encuadernación de la Revista de Navegación y Comercio, Sagasta 19, 1893 [Sello y ex-libris de Federico de Vial.] Dedicatoria impresa «Al Exmo. Sr. Marqués de Comillas. En testimonio de gratitud y cariño. El autor». Dedicatoria autógrafa: «A su amigo distinguido y cariñoso Federico Vial, Domingo Cuevas». Lleva sello de goma de la «Biblioteca de Ferrocarriles del Norte de España» en óvalo y en el centro, «Jose Díaz de Quijano, Columela, 17, Madrid.»

CUEVAS, Domingo. *Antaño*. Madrid: Fortanet, 1903. La misma dedicatoria que 1893 al marqués de Comillas. Dedicatoria autógrafa a «Federico de Vial, mi constante y excelente amigo, en prueba de sincero afecto, Domingo Cuevas». Ex-libris de Federico de Vial.

FERNÁNDEZ-CORDERO; AZORÍN, C. «Cartas de Pereda a José María y Sinforoso Quintanilla», *BBMP*, XLIV (1968), 169- 327.

FERNÁNDEZ LERA, Rosa; REY SAYAGUÉS, Andrés del, eds. *Enrique Menéndez Pelayo. Epistolario*. Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2013 (cartas 162-166, pp. 98-100).

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander: Ediciones de Librería Estvdio, 1983.

GÜELL I BACIGALUPI, Eusebio, Conde de Güell. «Recuerdos de Castilla» en *Apuntes de recuerdos*, IV, Barcelona, 1929, pp. 131-154.

GUTIÉRREZ DÍAZ, Francisco. «El primer propietario de *El Capricho*», «Crónicas montañesas», *El Diario Montañés*, 23 de febrero de 2013).

HUIDOBRO, Eduardo de. «Datos para la autobiografía de Pereda», *Apuntes para la biografía de Pereda, El Diario Montañés,* Número extraordinario, 1 de mayo de 1906, 10-11.

HUIDOBRO, Eduardo de. «Domingo Cuevas», *Diario Montañés*, 4 de septiembre de 1907.

HUIDOBRO, Eduardo de. «Como recuerdo», *Diario Montañés*, Viernes, 1 de marzo de 1919, año XVIII, nº 5894, p. 1.

HUIDOBRO, Eduardo de. «Pereda en el género epistolar», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVI (1933), 8-30.

GULLÓN, Ricardo. *Vida de Pereda*. Madrid: Editora Nacional, 1944.

LÁZARO SERRANO Jesús. *Historia y Antología de escritores de Cantabria*, Santander: Pronillo, 1985.

LÁZARO SERRANO, Jesús. *Literatura Cántabra*. Santander: Estvdio, 2006.

MADARIAGA, Benito. *Pereda. Biografía de un novelista*. Santander: Librería Estvdio, 1991.

PEREDA, José María. «Al lector», en Domingo Cuevas, *Antaño*. Madrid: Fortanet, 1893, págs.. V-XXIV.

QUINTANILLA, José María. «Comienzos literarios de Pereda», *Apuntes para la biografia de Pereda, El Diario Montañés*, Número Extraordinario, 1 de Mayo de 1906, p. 4.

SOLANA, Marcial. *Fernando Fernández de Velasco*. Santander: Antología de Escritores y Artistas Montañeses, XXXIII, 1953.

VV. AA. *Apuntes para la biografia de Pereda, El Diario Montañés*, Número Extraordinario, 1 de Mayo de 1906.

Santiago Díaz Lage
Primeras impresiones de Boris de Tannenberg
sobre Marcelino Menéndez Pelayo, y viceversa
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018, 177-211

PRIMERAS IMPRESIONES DE BORIS DE TANNENBERG SOBRE MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, Y VICEVERSA*

PREMISAS

El hispanista francés de origen ruso Boris de Tannenberg (Moscú, 1864-París, 1914) es recordado hoy en día por sus colaboraciones en los primeros números del *Bulletin Hispanique* y, sobre todo, por sus libros sobre la literatura española e hispanoamericana, *La poésie castillane contemporaine* (1889), *Un dramaturge espagnol: Manuel Tamayo y Baus* (1898), *Écrivains castillans contemporains: José María de Pereda* (1898) y *L'Espagne littéraire: première série* (1903). Como es sabido, el primero y el último de los títulos mencionados contienen dos capítulos sobre Marcelino Menéndez Pelayo, el uno sobre su poesía (1889: 218-221) y el otro, mucho más extenso, sobre su personalidad literaria y su obra (1903b: 85-210). Un breve anticipo de esa larga semblanza se había publicado en el *Bulletin Hispanique* en 1903, dentro de la serie de 'Silhouettes contemporaines' que Tannenberg les consagró a personalidades destacadas de su tiempo, como Emilio Castelar, Benito Pérez Galdós, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce y Rufino José Cuervo: con todos ellos había tenido trato a lo largo de su vida, y a la mayor parte, incluido Menéndez Pelayo, los había conocido personalmente.

* Este trabajo se basa en investigaciones realizadas durante una estancia en el centro RIRRA21 de la Universidad Paul Valéry de Montpellier, gracias a una ayuda a la formación posdoctoral concedida por la Xunta de Galicia en el marco del Plan gallego I2C. Su autor forma parte del proyecto *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (FFI2016-80516-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Pero la obra crítica de Tannenberg comprende otros muchos trabajos, esbozos parciales de sus libros y textos en apariencia independientes, aunque conectados por su asunto, que nunca llegaron a reimprimirse, quizá porque el autor los destinaba a volúmenes que acabaron quedando inéditos. Desde mediados de la década de 1880 escribió con frecuencia en periódicos y revistas literarias como las parisinas *La Revue du Monde Latin*, *Le Monde Poétique* y *La Revue Politique et Littéraire (La Revue Bleue)* o el madrileño *L'Espagne Politique et Financière*. En este periódico, fundado a finales del verano de 1885 y desaparecido probablemente a finales del año siguiente, se encargó con regularidad de la crónica parisina y de la sección bibliográfica y literaria, donde salieron algunos de sus estudios sobre Espronceda, Campoamor y Núñez de Arce, varias semblanzas de escritores y reseñas de libros recientes y una interesante serie de *causeries littéraires* (Díaz Lage 2017a). Tres de aquellos artículos, publicados en la primavera de 1886, se refieren a Menéndez Pelayo y su obra: si no me engaño, son los primeros juicios de Tannenberg sobre el polígrafo santanderino -anteriores en más de quince años a los recogidos en *L'Espagne littéraire*- y marcan el comienzo de sus relaciones, que se prolongan, al principio sólo por escrito, luego también en persona, al menos hasta 1909. A juzgar por los datos disponibles, no demasiado abundantes, su comunicación fue frecuente en los primeros años y más irregular tras la publicación de *La poésie castillane contemporaine (Espagne et Amérique)* en 1889: en las páginas que siguen estudiaré sus relaciones en aquellos primeros tiempos, que son quizá los menos conocidos, basándome en las noticias contenidas en varios epistolarios y en los tres artículos mencionados, que se editan en apéndice para facilitar su consulta.

Tannenberg se distingue entre los *hispanisants* de su tiempo por haberse consagrado principalmente a la literatura contemporánea y por haber intentado «llegar a un público bastante más amplio que aquel apuntado por los Morel-Fatio o los Foulché-Delbosc», para «comunicar su visión de España, los españoles y su literatura a los franceses en general, más allá del sector académico» (Clarke 2015: 297). Gracias a la intercesión de varios agentes relevantes en el campo cultural, fue tejiendo una selecta red de relaciones que le permitió conocer de primera mano la literatura y las *costumbres literarias* de la España de su tiempo; de rechazo, puede que la comunicación con los autores cuyas obras estudió dificultase su labor, pues no siempre resultaría fácil conciliar el rigor crítico con el afán de agradar y con las deferencias a que quizá obligaba el trato personal. El primero en señalar este problema fue Alfred Morel-

Fatio, en la necrológica que le dedicó a Tannenberg en el *Bulletin Hispanique*:

> Ce qui distingue nettement Tannenberg des autres hispanisants de notre pays, c'est la volonté qu'il a eue de s'en tenir à la littérature contemporaine; toujours il a préféré les vivants aux morts, et s'il lui est arrivé de revenir en arrière jusqu'au XVIIIe siècle (jamais au delà), il ne l'a fait que pour découvrir les sources de courants plus modernes. La plupart d'entre nous au contraire nous nous cantonnons dans le passé et nous ne prêtons d'attention qu'aux siècles défunts. Il y a à cela plusieurs raisons. D'abord, l'intérêt qu'inspire à des étrangers la littérature espagnole classique par ses mérites intrinsèques et par sa diffusion au dehors, en un mot par son caractère momentané de littérature universelle. Puis, à cette première raison s'en ajoutent d'autres, si l'on peut dire, de prudence. Les morts ont cet avantage qu'ils ne répondent pas: ni la louange ni la critique ne les émeut. Il en va d'autre sorte avec les vivants. A en juger de loin et selon les apparences, il ne semble pas que le monde littéraire espagnol jouisse d'une harmonie plus parfaite que le nôtre: à Madrid comme à Paris, chacun accuse volontiers son voisin de ne savoir ni écrire ni penser. (Morel-Fatio 1914: 400-401)

Tannenberg empezó a relacionarse con la sociedad literaria española a mediados de la década de 1880, desde París. Tenía apenas veintiún años y vivía de dar clases particulares a domicilio, pero también escribía en varias revistas y estaba preparando una tesis de doctorado sobre Tirso de Molina que esperaba presentar pronto en la Sorbona. De acuerdo con el testimonio de Leopoldo Alas (2003b: 1652), fue Emilio Castelar quien lo animó a visitar España para estudiar sobre el terreno las letras y las costumbres literarias contemporáneas, y probablemente también quien le dio sus primeras referencias. Según Mario Germán Romero (en Cuervo 1987: 195), en 1884 o 1885 entró en contacto con Rufino José Cuervo, residente en París desde unos años antes, a través del filólogo Arsène Darmester, ilustre romanista, discípulo de Gaston Paris en la École des Chartes[1]. Por sus cartas a Cuervo sabemos que en septiembre de 1885 ya conocía a Ramón de Campoamor y estaba en correspondencia con Alas, «le premier critique de l'Espagne», que acababa de publicar en Barcelona «un magnifique roman», y que sin duda aceptaría, según Tannenberg, escribir un artículo sobre el *Diccionario de*

[1] Aunque Cuervo y Menéndez Pelayo mantuvieron correspondencia en los años que aquí nos ocuparán, sus cartas, editadas en Cuervo (1989), no contienen referencias a Boris de Tannenberg.

construcción y régimen de la lengua castellana en alguna de sus tribunas habituales (Cuervo 1987: 206 y 207)[2]. Apenas un año después, se entrevista en París con Antonio Cánovas del Castillo, a quien también le habla de la magna empresa que Cuervo estaba llevando a cabo en solitario, para procurarle apoyos en España (Cuervo 1987: 229).

TRES ARTÍCULOS DE 1886

Como vemos, son muchos los cauces por los que Tannenberg pudo entrar en relación con Menéndez Pelayo. En la que probablemente sea su primera carta al montañés, fechada en París el 30 de marzo de 1886, se presenta invocando a «mon excellent ami, Leopoldo Alas», y al poeta Campoamor, «qui daigne m'honorer de sa bienveillante sympathie»[3]. La elección de estos dos nombres no era gratuita: es probable que Menéndez Pelayo valorase más el aval de Alas que el de Campoamor, y acaso otros hubieran sido más eficaces, pero Tannenberg debe de haber querido encomendarse a la amistad del antiguo condiscípulo y al prestigio de un poeta próximo a las altas esferas de la política y la diplomacia. Para acreditar sus méritos con documentos, no sólo con nombres, adjunta a su carta «une courte étude que j'ai publiée sur vous», promete que pronto enviará «le dernier numéro de la *Revue du monde latin*, où j'ai signalé votre dernier ouvrage», y declara que está preparando «deux ouvrages importants: une thèse de doctorat pour la Sorbonne sur Tirso de Molina; une étude en deux volumes sur la littérature espagnole contemporaine»[4]. Las muestras de su actividad

[2] El examen de las obras completas de *Clarín* confirma que este no llegó a publicar tal artículo. La carta de Alas a Cuervo que editó Ragucci (1962: 463), única comunicación suya que se conoce, ha de ser posterior a esta de Tannenberg, del 21 de septiembre de 1885, cuya datación no deja lugar a dudas, también por la alusión a *La Regenta*: el día y el mes que lleva la carta de Alas (5 de octubre) se corresponden con la cronología del intercambio entre Tannenberg y Cuervo, y el año de 1883 que da Ragucci podría ser un error de lectura por 1885. De confirmarse esta hipótesis, habría que desplazar la carta dentro de la edición del epistolario de Alas, por la que cito (2012: 103). Escritas ya estas páginas, compruebo que Carlos Mesa, en su edición del epistolario de Cuervo con corresponsales españoles, sitúa esta carta en 1885 (Cuervo 1989: 217-218).

[3] Manejo la edición digital de la obra completa de Menéndez Pelayo que se publicó en 2002. Al citar el epistolario, editado por Manuel Revuelta Sañudo, indico en números romanos el volumen y en arábigos el lugar que ocupa la carta en esta edición.

[4] En efecto, Tannenberg había aludido a la *Historia de las ideas estéticas* en una nota publicada en la *Revue du Monde Latin* IV: 8 (janvier-mai 1886), p. 526. El texto sólo añade un detalle significativo: el autor indica que había sido «l'éminent critique

crítica -en una institución académica de alta categoría y en empresas de proyección internacional, como la *Revue du Monde Latin*- justifican la petición que Tannenberg formula hacia el final de su carta: «je vous serais bien reconnaissant [...] de vouloir bien m'inscrire dans le service de la presse que vous faites sans doute pour vos livres nouveaux». En post-scriptum anuncia la inminente publicación, en *L'Espagne Politique et Financière*, de una serie de *causeries littéraires* «sur les livres récents», y avanza una primera petición bibliográfica: «je trouve annoncé dans le catalogue de Dubrull un volume de vous intitulé *Estudios de crítica literaria*. Si vous aviez l'obligeance de me l'envoyer, je me ferais un plaisir d'y consacrer un article étendu» (*Epistolario* VII: 469).

El artículo enviado junto con aquella carta es, sin lugar a dudas, el aparecido en *L'Espagne Politique et Financière* el 28 de marzo (1886a, apéndice nº 1). Más que un estudio completo sobre la personalidad literaria de Menéndez Pelayo, ofrece una semblanza general de «la personnification la plus distinguée de l'érudition espagnole», con comentarios sobre sus últimas dos obras, *Calderón y su teatro* y la *Historia de las ideas estéticas en España* (de la que se habían publicado hasta entonces cuatro volúmenes). Igual que hará en trabajos posteriores, en este primer artículo Tannenberg se esfuerza por situar la figura y la obra de Menéndez Pelayo en su contexto cultural e intelectual, para darle a los lectores, no muy versados en las cosas de España, una idea cabal de su importancia: en *Calderón y su teatro* se recopilan las conferencias que había pronunciado en la sede de la Unión católica de Madrid, con ocasión del segundo centenario de la muerte del dramaturgo, y la *Historia de las ideas estéticas en España* «n'est autre chose que le cours professé par M. Pelayo dans sa chaire de l'Université», en la que había sido sucesor, recuerda el crítico, «du savant Amador de los Ríos». La inscripción institucional de la actividad de Menéndez Pelayo, la proyección de sus estudios y el prestigio de su posición quedan claramente establecidos desde el primer momento.

El libro sobre Calderón le interesaba especialmente a Tannenberg, entre otras cosas, porque aportaba datos y observaciones «dont je compte faire mon profit dans l'ouvrage que je prépare sur Tirso de Molina». Seguramente las matizaciones de Menéndez Pelayo sobre la valía artística de Calderón, Lope de Vega, Tirso y Juan Ruiz de Alarcón, que relativizaban la preeminencia del primero y enfatizaban la dimensión

---

Leopoldo Alas, que connaissent bien les lecteurs de la Revue», quien le había aconsejado que estudiase la obra de Menéndez Pelayo.

estética de la comedia áurea, descargándola de otros imperativos morales, confirmaron al joven *hispanisant* en los planteamientos de aquella tesis que nunca llegaría a concluir[5]. Por más que su ocupación principal fuesen los estudios sobre la España contemporánea, sus lecturas juveniles sobre los Siglos de Oro, asociadas para siempre al nombre de Menéndez Pelayo, debieron de volver con frecuencia a su memoria; todavía en *L'Espagne littéraire* parece desarrollar algunas líneas del viejo artículo de 1886 a propósito de la edición monumental de las obras de Lope de Vega, concebida y diseñada, según Tannenberg, para «attirer sur lui l'attention de la critique» y «lui gagner des lecteurs» (1903b: 194, y cf. 191-194): no da la impresión de que sus conocimientos sobre el tema hubieran avanzado mucho en los quince años que separan ambos textos, así que quizás tuviera razón Valera cuando, comentando su libro en carta a Menéndez Pelayo, remachaba: «lo que es de los prólogos a Lope de Vega no ha leído una sola página» (2008: 396).

En la tercera sección del artículo, Tannenberg aquilata el valor de la *Historia de las ideas estéticas en España* partiendo de uno de los principios que estructuraban el relato de la *Historia crítica de la literatura española*, de José Amador de los Ríos. En la introducción a su magna obra, este sostenía que a lo largo de los siglos habían coexistido dos series literarias diferentes, la literatura erudita y la literatura popular, cuyas relaciones recíprocas, siempre tensas y dinámicas, habían determinado la evolución histórica de la literatura española (1861: IX-XV, por ejemplo); a los entrecruzamientos de las dos series se les superponían, condicionándolos, las contradicciones sucesivas de dos tendencias estéticas y críticas que Amador de los Ríos denomina toscano-latina y galo-clásica, sin duda para deslindar con precisión las distintas formas históricas del clasicismo español (1861: XIX-XXI, LVIII-LIX y sobre todo LXIX-LXXVII). Aunque tiende a presentarlos como principios evolutivos generales, basta con recorrer las páginas de su introducción para comprobar que esos dos ejes de oposición cobran especial relevancia en el estudio de la comedia del Siglo de Oro y, más en particular, en el análisis del giro que supuso la comedia nueva, también desde el punto de vista de la relación del escritor con el público y con el vulgo.

Según Tannenberg, en España triunfó la literatura popular «à cause de l'extension du public, tandis que le contraire a eu lieu en France

[5] Sobre la reevaluación del teatro clásico por Menéndez Pelayo y su reivindicación de la obra de Lope, véanse ahora los trabajos reunidos en Guillermo Serés Guillén y Germán Vega García-Luengos (dirs.) (2016) y, en especial, el que firma Joan Oleza.

à cause du public restreint et de l'influence de la cour». Es una conclusión de muy amplio alcance para unos párrafos tan breves, en los que la explicación de los principios enunciados por Amador de los Ríos se confunde con el resumen, bastante superficial, de algunos aspectos de la *Historia de las ideas estéticas en España*. Si en estas consideraciones sobre la evolución de la literatura española se impone la dicotomía de la serie popular y la serie erudita, en otros momentos parece que Tannenberg interpreta la praxis de Menéndez Pelayo partiendo de las tendencias toscano-latina y galo-clásica: tal vez reconocía en sus textos la misma reticencia hacia «un clasicismo peculiar del genio francés» que detecta Jean-François Botrel (2012: CLXXXIII) en los capítulos sobre el romanticismo francés de la *Historia de las ideas estéticas en España*, y veía en aquellas dualidades una clave para analizar la hostilidad al romanticismo de Menéndez Pelayo sin extrapolar a España las conceptualizaciones que se habían forjado en Francia durante la llamada batalla romántica. En los artículos aquí reeditados se comprueba que para nuestro crítico —quien, al decir de Valera (1889), «ha de ser más romántico que clásico»— la fortuna y la pervivencia de la estética romántica eran casi una cuestión de actualidad, lo que posiblemente explica su dedicación a la poesía y su caracterización del clasicismo de Menéndez Pelayo.

Durante la primavera de 1886 Tannenberg mantuvo una actividad incesante, tanto por el volumen de sus clases, como por la frecuencia de sus publicaciones en *L'Espagne Politique et Financière*. Por la correspondencia con Cuervo sabemos que las circunstancias no ayudaban: a un incendio en su casa, a mediados o finales de abril, le sucede una grave enfermedad de su esposa (Cuervo 1987: 216, 217). De aquellos meses, posiblemente de mediados de mayo, debe de datar una carta suya sin fecha que los editores del epistolario de Menéndez Pelayo sitúan a «finales de 1884 o comienzos de 1885», pero que por su tono y por estar escrita en castellano parece posterior; en ella Tannenberg pide confirmación de un dato bibliográfico mencionado en el tomo II de la *Historia de las ideas estéticas en España*, pero también agradece el envío de un libro y anuncia que «dentro de algunos días recibirá V. un artículo mío en prueba de mi gratitud» (*Epistolario* VII: 33). Teniendo en cuenta el post-scriptum del 30 de marzo, ya citado, parece evidente que se trata de los *Estudios de crítica literaria*; además, en esta carta sin fecha Tannenberg comenta que ha disfrutado en particular «el discurso sobre la Historia», a saber, «La historia considerada como obra artística», que había sido el discurso de ingreso de Menéndez Pelayo en la Real Academia de la Historia, reeditado en aquel volumen (Menéndez Pelayo 1884: 75-127).

Estas hipótesis se ven confirmadas en el segundo de los artículos que aquí se recuperan (1886c, apéndice nº 2), publicado en *L'Espagne Politique et Financière* el 27 de mayo de 1886[6]. Ya en el párrafo inicial deja caer el autor que tras la aparición de su anterior trabajo sobre Menéndez Pelayo, casi dos meses antes, este había tenido la gentileza de enviarle «un volume intitulé *Études de critique littéraire*, qui peut passer pour ce qu'il a écrit de plus parfait»: no queda claro si ese gesto dice más de la generosidad del autor, de la estima que le merece el crítico o de la fama y la circulación del periódico en que escribe. Aunque el artículo va encabezado con el rótulo genérico de la sección y el título de la obra comentada, tiene más de semblanza que de reseña y, al menos en su primera parte, deriva con frecuencia hacia la anécdota. El vívido retrato del joven Menéndez Pelayo que Tannenberg ofrece en las primeras páginas del capítulo que le dedica en *L'Espagne littéraire* se encuentra ya, y más completo, en esta *causerie* de 1886: los recuerdos de sus primeros tiempos en la Universidad central de Madrid, los detalles que lo caracterizan como maestro entre sus condiscípulos, los episodios que jalonan su camino hacia la cátedra y las academias, todo, incluso la comparación con Charles Bovary en el primer capítulo de la novela de Gustave Flaubert, le llegó al joven Tannenberg, según reconoce él mismo, por uno de los amigos de Menéndez Pelayo, persona bien informada y con buena memoria. En 1903 lo identifica explícitamente: «le regretté Leopoldo Alas» (1903b: 85)[7].

Algunas de aquellas noticias podrían proceder de una de las «Cartas de un estudiante» que *Clarín* publicó en junio de 1879 en el diario *La Unión* (Alas 2003a: 148-152) y recogió dos años después, con importantes variantes, en su primer libro, que Tannenberg había leído ya en 1884, si no antes (Alas 2003b: 130-133): allí se contaba, por ejemplo, que su profesor de griego «se estremecía de indignación» al ver que aquel joven tan brillante «pronunciaba el griego *a la francesa*, porque así se lo habían enseñado» (Alas 2003b: 131)[8]. Pero en los textos públicos Alas

[6] Aunque no guarda relación directa con nuestro asunto, en la transcripción no se omite el *post-scriptum*, cuyas circunstancias se explican en Díaz Lage (2017ª).

[7] El dato es tanto más interesante cuanto que *Clarín* aludió en varios textos a la escena inicial de *Madame Bovary* y la imitó en el arranque de su cuento «Zurita», primero de los supuestos plagios que le achacó Luis Bonafoux y que él hubo de desmentir en su folleto literario *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (Alas 2003b: 1035-1105, especialmente 1046-1055).

[8] Lo más verosímil es que Tannenberg conociera sólo los libros de *Clarín*, y no sus colaboraciones en prensa. En un artículo en forma epistolar publicado en 1876 y nunca

omitía las notas más delicadas, como la comparación con Charles Bovary o el dato de que Menéndez Pelayo tartamudeaba un poco, que seguramente procedían de las expansiones íntimas de una o varias cartas en que aquel revivía, recordando a su ilustre condiscípulo, sus años de estudiante en Madrid: así se explicaría que Tannenberg conociera la reacción de Menéndez Pelayo a la representación de *La última noche*, drama de José de Echegaray estrenado en 1875, y que pudiera precisar el precio en que había vendido la edición de la *Historia de los heterodoxos españoles* (50000 reales) y advertir que esa suma la había gastado íntegramente en reunir los materiales necesarios para su investigación. Por desgracia, no será posible verificar estas conjeturas mientras no se puedan estudiar las cartas de *Clarín*, y seguramente también de otros escritores, que hace unos años obraban en poder de los herederos de Tannenberg (Botrel 2006).

No es exagerado decir que en estos primeros artículos la figura de Menéndez Pelayo cobra una dimensión mesiánica, a la altura de la leyenda que se había ido formando sobre él desde su juventud: «à douze ans», escribe Tannenberg, «Jésus instruisait les docteurs de son temps; à vingt ans, M. Menéndez instruisait ceux d'aujourd'hui». El anclaje de la comparación es una anécdota que seguramente procedía de alguna de las fuentes ya indicadas: el templo es la Biblioteca Nacional, y entre los sabios mencionados están Juan Valera y Juan Eugenio Hartzenbusch; el joven Menéndez Pelayo, estudiante aún, zanja con toda naturalidad un problema bibliográfico o diplomático que los académicos no lograban resolver. El episodio resulta todavía más significativo si tenemos en cuenta que pocos años después, en 1881, Menéndez Pelayo ingresó en la Real Academia Española ocupando el sillón vacante tras la muerte de Hartzenbusch, y que el académico encargado de responderle, en nombre de la corporación, fue Valera.

Al igual que Valera en aquella ocasión (1881: 78-79), Tannenberg pondera la capacidad de asimilación de Menéndez Pelayo y su prodigiosa memoria, pero se cuida mucho de no caracterizarlo como un mero

---

recogido en libro (Alas 2002: 616-619), éste evocaba otros elementos que aparecen en la semblanza de Tannenberg. Dirigiéndose a Menéndez Pelayo, escribe: «cuando cualquier condiscípulo quería recordar algún enrevesadísimo nombre de rabí, ben-fulano-de-tal, recurría a usted, que los tenía todos en la punta de la uña. Aprenderse de corrido un capítulo interminable de la *Historia crítica* de Amador, con todas sus perífrasis y amplificaciones era para usted como coser y cantar» (616-617). Este detalle no demuestra que Tannenberg hubiera leído el artículo de *Clarín*, sino que probablemente se basaba en datos que le había transmitido él.

registrador de datos: «il y a en lui du Scaliger, du Leibnitz et du Chénier, une puissance énorme de labeur continue avec un sentiment très profond de l'art, surtout de l'art antique: avec cela, une robuste sève espagnole». Además de fijar la especificidad del humanismo de Menéndez Pelayo, la dualidad señalada por Tannenberg explica la orientación general de sus investigaciones, que intentan descubrir la raigambre española del Renacimiento y reivindicar la huella que las literaturas ibéricas —no siempre sólo españolas ni castellanas— habían dejado en Europa. Al someterse a ese doble designio, su propio procedimiento crítico venía a confirmar que la construcción del dato como elemento positivo no era completamente independiente de la interpretación y la valoración: por un lado, las noticias recabadas se inscribían en la trama de una época y su disposición les confería, además de su significado individual, un significado correlativo; por otro, el crítico debía aspirar a exponer el haz de relaciones que ligan los textos y sus contextos, trazando correspondencias que explicasen el hecho a través de su fondo y viceversa. Tannenberg parece recordar en este punto un pasaje bien conocido de la «Advertencia preliminar» a la *Historia de las ideas estéticas en España*:

> Detrás de cada hecho, o más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo. (Menéndez Pelayo 2012: 10)

En su *causerie littéraire* del 1 de julio de 1886, tercero de los textos que aquí se rescatan, Tannenberg sigue con su comentario crítico de las obras de Menéndez Pelayo, esta vez a propósito de *Horacio en España* (1886d, apéndice nº 3). Como los anteriores, el artículo está escrito poco tiempo después de haber leído la obra: en una carta a Cuervo fechada el 16 de junio, el crítico confiesa que los «solaces bibliográficos» le estaban inspirando cierta reticencia:

> He empezado a leer *Horacio en España*, y ya he acabado el primer tomo. La obra es muy interesante, y da muchas noticias preciosas sobre la poesía americana: tengo gran deseo de conocerla y de darle a conocer a

> mis lectores. Cuando nos veremos, le hablaré a Vd. más detenidamente de eso. En cuanto al libro de Menéndez Pelayo, tiene, a mi parecer, un defecto muy grave, y es de no ser bastante literario, y artístico. Creo que Menéndez escribe muy aprisa, y lo que escribe es más materia para un libro que un libro bien compuesto. En el segundo volumen, consagrado a la poesía horaciana, no hay siquiera una página para decir lo que es, aunque la cosa fuese de muy gran importancia. A ese punto de vista, pienso que hay más ideas en el trozo de crítica del Señor Caro que va a fin del 2º tomo que en los dos tomos enteros. Ya en la *Historia de las ideas estéticas* había notado en Menéndez la falta de algunas cualidades esenciales al crítico y más importantes quizás que todas las investigaciones bibliográficas. Escribiré un artículo, proponiéndole mis observaciones de la manera más amable posible. La verdad es quizás que Menéndez escribe demasiado y con peligrosa facilidad. Pienso que Vd. será conforme conmigo en eso. (Cuervo 1987: 223)

Cabe imaginar que los dos corresponsales habrían hablado de *Horacio en España* a propósito de los trabajos de Miguel Antonio Caro, amigo y colaborador de Cuervo, de cuyas traducciones virgilianas había dado noticia Tannenberg en *L'Espagne Politique et Financière* a principios del mes de marzo (1886b). Como es sabido, Caro también estaba en contacto con Menéndez Pelayo desde finales de la década de 1870: la lectura de *Horacio en España* había sido «incentivo u ocasión para un preciosísimo trabajo» suyo sobre «los traductores de Virgilio, inserto en el *Repertorio Colombiano*, excelente revista de Santa Fe de Bogotá» (Menéndez Pelayo 1885, I: XI), y ya en aquella segunda edición refundida el libro llevaba en apéndice las «Observaciones de don Miguel Antonio Caro sobre la poesía horaciana» a las que aludía Tannenberg (1885, II: 371-388), que el propio Menéndez Pelayo había recibido con docilidad y respeto[9]. Poco a poco, nuestro crítico va cobrando conciencia de la dimensión transatlántica de la cultura literaria que se proponía estudiar, posiblemente por influencia de Cuervo.

La afirmación privada de que lo que escribe Menéndez Pelayo «es más materia para un libro que un libro bien compuesto» augura el juicio público, mucho más ponderado, que Tannenberg emitirá en *L'Espagne Politique et Financière*. La comparación con la *Historia de las ideas estéticas en España* es elocuente: si la aridez formal de aquella obra podía achacarse a

[9] Aparte de las cartas que se intercambiaron, sobre sus relaciones puede verse el homenaje editado por el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica y el Instituto Caro y Cuervo (1957) y el estudio de Sánchez Cuervo (2011).

su carácter didáctico e instrumental y a la falta de antecedentes en la materia, siguiendo la advertencia preliminar del autor[10], *Horacio en España* era ensayo de otra índole y le dejaba al crítico una impresión de «sécheresse», porque «les idées y sont indiquées», pero «le développement manque un peu d'ampleur». Aunque traían un rico caudal de información, los artículos seguían una disposición acumulativa y cronológica, sin más trabazón aparente que las conexiones sugeridas por la lectura, fundadas unas veces en la hipótesis de influencias directas y otras en afinidades que respondían a las predilecciones del autor. Basta con hojear el «Ultílogo» que cierra la obra para comprobar que él mismo contaba con que alguno de los «hipercríticos germanescos, que asientan su trono en revistas y papeles periódicos», recibiera con escepticismo «esa retahíla de traductores y comentaristas, ese indigesto catálogo de odas, epístolas, sátiras y fragmentos más o menos horacianos» (1885, II: 356), compuesto sin *objetivo* ni *finalidad* aparente.

En varios puntos cruciales de la segunda edición se disculpa el autor por la expresión «harto desenfadada y agresiva» y «el tono en demasía violento» de aquellas páginas finales (1885, I: XII; II: 355-356, n.1), que Tannenberg consideraba impropias «d'un disciple d'Horace, d'un admirateur du *Ne quid nimis*». Tampoco le convencía la tesis final de que la poesía horaciana debía ser el modelo que imperase en la lírica castellana presente y futura, toda vez que, a su juicio, «la forme lyrique un peu grêle du poète de Tibur ne saurait exprimer les souffrances de l'âme moderne», y el concepto mismo de la poesía horaciana distaba de estar claramente definido: ni en Espronceda, ni en Campoamor, ni en Bécquer, ni en Núñez de Arce había encontrado Menéndez Pelayo, «qui voit Horace un peu partout», ningún rastro de horacianismo; «Valera seul paraît en avoir une teinte, mais Valera est un écrivain de la Renaissance égaré en plein dix-neuvième siècle» (cf. Menéndez Pelayo 1885, II: 220). Sin duda, el ensayo de Caro ofrecía una forma de elaboración crítica más parecida a lo que Tannenberg consideraría *literario* y *artístico*, pues perfilaba las formas del horacianismo sin sujetarlas a premisas ni preferencias, y dedicaba algo de espacio a la definición de los conceptos y las categorías que iban a guiar su análisis (por ejemplo, en sus matizaciones sobre la diferencia entre la imitación de la naturaleza y la imitación de libros). No era Caro un crítico afín a las nebulosidades

[10] «No es libro de estilo, sino de investigación; y como la materia estaba virgen, todo lo he sacrificado al empeño de dar claridad a las doctrinas que expongo» (Menéndez Pelayo 2012: 9).

alemanas y, sin embargo, sus observaciones discutían los fundamentos del método seguido por el autor de *Horacio en España*, tan apegado a la validez intrínseca de los datos recabados en la consulta directa de las fuentes como al «placer o el disgusto que la obra poética causa en un aficionado a las letras humanas» (1885, II: 359).

En suma, estos artículos de 1886 permiten reconstruir la génesis del juicio de Tannenberg sobre Menéndez Pelayo y su obra, que ya no se modificará sustancialmente desde entonces. En su opinión, el temple del polígrafo montañés no era el de un erudito «sans goût littéraire ni imagination», ya que «ce fureteur de bibliothèques a composé des vers, des tragédies; il a écrit quelques pages de pure critique littéraire (sur Núñez de Arce notamment) qui sont exquises»[11]. La disyuntiva entre la erudición y la crítica, tan viva en el pensamiento literario francés del momento, se dirime reconociendo las dotes artísticas de Menéndez Pelayo y su talento para la labor de actualidad; la capacidad de evaluación estética del crítico, la amplitud de miras del investigador y la acuidad y la capacidad artística del escritor lo distinguían tanto de los demás estudiosos de la literatura española como de los críticos franceses del momento. Así lo recuerda Tannenberg, años después, en *L'Espagne littéraire*:

> Si la littérature espagnole n'a pas été l'objet d'une enquête aussi approfondie que les autres littératures modernes, on voit qu'elle n'en a pas moins suscité des travaux d'érudition parmi lesquels il en est de premier ordre. Ce qui lui a manqué le plus, c'est un vrai critique, joignant à un vaste savoir le goût des idées générales, le sens littéraire le plus exercé et le talent de l'exposition; elle a enfin trouvé en M. Menéndez y Pelayo ce large esprit et ce grand écrivain. (Tannenberg 1903b: 155)

Entre los precursores destaca, por distintos conceptos, a Manuel Josef Quintana, Agustín Durán, Manuel de la Revilla, Juan Valera y Manuel Milá y Fontanals, y entre los herederos, a Ramón Menéndez Pidal y a Emilio Cotarelo y Mori, que habían empezado a despuntar en el traspaso de siglos. En 1903 ya resulta evidente que Menéndez Pelayo «n'a jamais, comme nos critiques français, résolumment choisi entre l'érudition et la critique», porque el estado de la ciencia española no

[11] Estas palabras resuenan casi literalmente en *La poésie castillane contemporaine*:: «ses livres, déjà nombreux, font autorité aussi bien par l'étendue et la nouveauté de l'érudition que par la finesse du sens critique. Il y a en lui un fureteur de bibliothèques, doublé d'un homme de goût et d'un fin lettré» (Tannenberg 1889: 218).

permitía desgajar por completo ambas facetas: «privé dans son pays de collaborateurs qui lui eussent abrégé la tâche, il a dû entreprendre tout à la fois, préparer les matériaux et construire, faire tour à tour office de maçon et d'architecte». De ahí deriva, según la ecuánime valoración de Tannenberg, «le caractère un peu hybride de son œuvre, qui ne contentera entièrement personne, si elle s'impose à l'admiration de tous» (1903b: 155-156).

REACCIONES DE MENÉNDEZ PELAYO, CON VALERA AL FONDO

No resulta fácil calibrar la repercusión que tuvieron los artículos de Tannenberg en *L'Espagne Politique et Financière*, pues apenas existen datos sobre la tirada y la circulación efectiva del periódico. En sus columnas ya no apareció ningún artículo más sobre Menéndez Pelayo, y nuestro crítico tardaría en volver a escribir sobre él; pero sabemos que en 1887 se conocieron personalmente y que sus relaciones se mantuvieron, con las interrupciones esperables, durante bastante tiempo, al paso que se ampliaba la red de contactos de Tannenberg en España y se estrechaban algunas de sus amistades literarias. La figura del joven crítico ruso empieza a perfilarse entonces en los escritos de sus corresponsales y, sobre todo, en las impresiones que se van confiando los unos a los otros. Para suplir la escasez de informaciones más directas, tendremos que recurrir a los epistolarios de algunos escritores que tuvieron trato con él, entre los que sobresale, por varios conceptos, el de Valera y Menéndez Pelayo.

La comunicación con Valera debe de haberse iniciado en los últimos meses de 1886. Tannenberg había publicado en *L'Espagne Politique et Financière* del 15 de julio, el 5 de agosto y el 30 de septiembre dos artículos sobre *Pepita Jiménez* y uno sobre las poesías de Valera; conociendo su estilo, es casi seguro que los utilizó como tarjeta de visita para dirigirse a él, y por una carta a Cuervo que Romero data el 8 de octubre sabemos que había tenido respuesta pocos días antes (Cuervo 1987: 231). A principios de enero del año siguiente, Valera le pide referencias a Menéndez Pelayo, que contesta a vuelta de correo:

> Ese Boris de Tannenberg de quien Vd. me habla está en relaciones conmigo, y me parece un buen sujeto, nada tonto y bastante conocedor de la lengua castellana. No es francés, sino ruso, pero ha estudiado en París [en] la Facultad de Letras. Me le recomendó *Clarín*, con quien se cartea. He visto varios artículos de él sobre poetas y prosistas españoles y

> me han parecido algo superficiales, pero bien encaminados. Es joven (según creo), tiene alientos, no carece de cultura literaria general, nos quiere mucho y desea acertar. Hará Vd. muy bien, por tanto, y cumplirá una obra de misericordia dándole consejos. Yo le he escrito notándole dos o tres atrocidades en un artículo que me mandó sobre Espronceda. (*Epistolario* VIII: 208)

En un principio, a ambos les cayó en gracia aquel «mozo despejado» que no le parecía a Valera nada «fatuo, sino discreto y dócil» (Valera 2005: 680; *Epistolario* VIII: 218), y ambos le dieron consejos para sus artículos sobre la poesía contemporánea en varias cartas de las que no tenemos mayores noticias.

A la comunicación epistolar siguió en poco tiempo el contacto personal, seguramente inducido por las invitaciones de algunos de sus corresponsales: varias fuentes coinciden en señalar que Tannenberg viajó a España en la primavera de 1887 (Díaz Lage 2017ª), y de la recomendación que Alas le envía a Galdós en el mes de abril (Alas 2012: 210-211) podemos deducir que entonces visitó, además de a los citados, a Castelar y a Pereda. Una carta de Menéndez Pelayo a Valera, datada en Madrid el 22 de abril, confirma que también se entrevistó con él:

> También anda por Madrid aquel muchacho ruso, llamado Boris de Tannenberg, que está en correspondencia con Vd., y que se propone escribir un libro sobre la literatura española contemporánea. Me parece que anda un poco a tientas en el asunto, y que no se ha formado hasta ahora idea muy cabal del mérito positivo de cada uno de nuestros escritores, que no suele estar en relación con la fama o notoriedad de que disfrutan. (*Epistolario* VIII: 342)

Sus reservas no dejaron de aumentar en los meses siguientes, a medida que Tannenberg le iba haciendo llegar los trabajos sobre la poesía contemporánea que publicaba, tras el cese de *L'Espagne Politique et Financière*, en la revista parisina *Le Monde Poétique*. Aunque había dejado a un lado la prosa para centrarse en la poesía, sus estudios posiblemente no desmintieron las impresiones de Menéndez Pelayo, que a mediados de julio se acuerda de él, en carta a Valera, al hilo de algunos comentarios poco halagüeños sobre Juan Fastenrath («ha encontrado el secreto de ser un tonto políglota, un tonto de la torre de Babel»):

> Tenemos desgracia los españoles con estos críticos y admiradores de nuestras cosas contemporáneas que nos salen por ahí. Dígolo porque he

> leído el insulso artículo que, con la mejor voluntad del mundo, dedica a sus versos de Vd. el ruso Boris de Tannenberg. ¡Qué pobreza de ideas, de recursos y de todo! Da lástima que tan buen papel y tan buena impresión se gasten en estampar semejantes ñoñeces.
> Conocí a Boris cuando estuvo en Madrid y me pareció un excelente muchacho, que hablaba el castellano con una limpieza extraordinaria, pero que tenía ideas muy confusas y superficiales de todo. Témome que si no aprende más y se deja de mirar como oráculo a la Pardo Bazán, ha de valer poco el libro que escriba sobre la *España contemporánea*. (*Epistolario* VIII: 457)

Es cierto que Valera y Menéndez Pelayo tendían a ser duros e irónicos, si no displicentes, cuando comentaban los juicios de sus críticos, y cada uno de ellos tendía a cargar las tintas al valorar las reseñas o comentarios que había merecido el otro; pero estas palabras contrastan con la actitud que ambos parecían mantener en su trato directo con el joven crítico ruso. Los contextos en que aluden a él son casi tan elocuentes como sus juicios explícitos: se hace simpático y sus esfuerzos pueden resultar útiles, pero sus trabajos, guiados por el entusiasmo más que por el estudio, no satisfacían por completo a sus rigurosos corresponsales. El nombre de Emilia Pardo Bazán ya había aparecido en el mismo párrafo de la carta del 22 de abril donde luego se trataba de Tannenberg: sin entrar en otras consideraciones ni conjeturas, acaso la tendencia a querer abarcarlo todo en panoramas amplios y exhaustivos que luego podían pecar de superficiales o de incompletos bastase a explicar aquella asociación[12].

Por la carta ya citada de *Clarín* sabemos que en abril de 1887 Tannenberg estuvo en Oviedo con él y luego en Madrid y en Santander, alojándose en casa de Castelar y de Pereda (Alas 2012: 210-211)[13]. Pero todo indica que pronto conoció otras ciudades y se entrevistó con otros

[12] No consta que se conociesen de antes, aunque Tannenberg había dedicado una de sus *causeries littéraires* de *L'Espagne Politique et Financière* a *El Cisne de Vilamorta* (Díaz Lage 2017b: 145-146) y podría haber entablado contacto fácilmente con la escritora coruñesa.

[13] El encuentro en Oviedo lo cuenta Yvan Lissorgues en su biografía de *Clarín* (Lissorgues 2007: 492-493). Terminado ya este artículo, me confirma Salvador García Castañeda que en el epistolario de José María de Pereda que está editando no se encuentran cartas de Tannenberg, pero sí referencias a su paso por Cantabria: quiero agradecerle que me haya comunicado estas primicias, cuyo estudio tendrá que quedar para otra ocasión.

escritores, porque en una carta a Cuervo datada el 22 de agosto del mismo año comenta que acaba de regresar de España:

> Ayer he vuelto de España donde he pasado 15 días, con Castelar en San Sebastián, con Pereda en Polanco, con Marcelino en Santander, con Zorrilla (!!) en Valladolid, con Liniers en Burgos. Hermosísimo viaje! He aprendido muchísimo. Con el que más he ganado es con Pereda: es el hombre más interesante, más original, y más hablador que conozca en España. Tiene sobre Galdós esta ventaja que habla mucho más: y después, como ya es viejo, tiene muchos recuerdos. Zorrilla también me ha interesado mucho, aunque habla como un soldado. Lee los versos de una manera pasmosa. En fin tengo muchas cosas que contarle para cuando nos veamos. (Cuervo 1987: 231-232)

Las fechas son seguras, y el itinerario y la relación de sus anfitriones sugieren que no se trata del mismo viaje del mes de abril; además, la alusión a Galdós, al hilo de Pereda, da a entender que la entrevista con aquel había tenido lugar un tiempo antes; y en el capítulo correspondiente de *La poésie castillane contemporaine* Tannenberg sitúa la visita a José Zorrilla en «une matinée ensoleillée du mois d'août» (1889: 77, y cf. 77-119). Se confirma, pues, que en 1887 estuvo en España no una, sino dos veces, y que en su segundo viaje no recorrió las mismas ciudades ni visitó a las mismas personas que en el primero: si resulta evidente que el trato con *Clarín* no se había interrumpido, ahora sus puntos de referencia parecen ser más bien Castelar, Pereda y Menéndez Pelayo[14].

[14] En su reseña del primer libro de Tannenberg, *Clarín* pondera que su esfuerzo por conocer las *costumbres literarias* españolas había llegado aún más lejos: «conversó largamente con Cánovas; tuvo muchas conferencias con Galdós; recorrió un día y otro día los barrios bajos con Armando Palacio; vio dramas de Echegaray; asistió al Ateneo, a la Academia, al Congreso; lo vio, en fin, todo, lo leyó todo; consultó a todos, hasta a los más humildes; hasta en París, ya de vuelta, continuaba sus investigaciones, y era asiduo acompañante de Emilia Pardo Bazán, y almorzaba con Valera, siempre en busca de datos y noticias; por último, como su proyecto era tratar también de la literatura hispanoamericana, recurría con incansable asiduidad a las bibliotecas y archivos de los representantes diplomáticos de la América del Sur, y a todas horas y en todas partes su gran preocupación eran sus estudios acerca de España, a los cuales se preparaba con interesantes conferencias públicas, muy bien recibidas en París, y con artículos en varias revistas y periódicos, como *La Revista del Mundo Latino*, la *Revista Poética*, de varios jóvenes literatos de la nueva generación, *Le Temps*, etcétera, etcétera» (Alas 2003b: 1652-1653). Por desgracia, la enumeración no permite situar con precisión los acontecimientos referidos.

Por descontado, la visita a Menéndez Pelayo en Santander podía ser, a ojos de ambas partes, un compromiso de cortesía para el viajero que iba de paso hacia Polanco; pero es revelador que, al menos en el plano de las apariencias, la relación con este último siguiera siendo correcta, si no estrecha, tras las fluctuaciones que hemos comentado. Sin duda la posición de Tannenberg era delicada y un poco incómoda, pero no tan frágil como cabría pensar: sus corresponsales veían en él, con todos sus defectos y limitaciones, a un mediador cultural capaz de darle proyección a las letras españolas difundiendo desde la capital del siglo XIX las informaciones que ellos quisieran transmitirle —«la verdad que conviene que suene por ahí fuera», por decirlo con las palabras que *Clarín* usa ante Galdós (Alas 2012: 211). No menos claramente se lo explica Valera a Narciso Campillo en noviembre de 1887, recomendándole que le envíe sus libros al joven crítico ruso: «le conviene y conviene a las letras españolas que en tierra extraña las conozcan y sean justos con ellas» (Valera 2005: 769). Vemos que en apenas un año y medio se ha formado una cadena de influencias que, además de ayudarlo en su tarea, va condicionando y capitalizando la labor crítica de Tannenberg, tan difícil de conciliar con las deferencias a que obligaba el trato personal y con el respeto a las opiniones y las confidencias de sus interlocutores: las duplicidades que vamos reconociendo en algunos de ellos confirman la justeza de las palabras de Morel-Fatio que cité al comienzo de este trabajo.

PROYECTOS Y ESPERANZAS

Por la correspondencia con Cuervo —que también pierde regularidad en este período— sabemos que en los últimos años de la década de 1880 dificultades de diversa índole complicaron la situación de Tannenberg, dilatando la realización de sus proyectos y espaciando, en algunos momentos, sus colaboraciones en prensa[15]. La redacción de *La poésie castillane contemporaine* resultó más lenta y laboriosa de lo previsto, y la edición todavía se retrasó, una vez terminado el texto, porque tanto el autor como el impresor quisieron esperar hasta el último momento por

[15] En febrero de 1889, por mediación de una amiga suya, «*Demoiselle d'honneur* de la Imperatriz de Rusia», se plantea publicar sus artículos sobre la novela española en la revista rusa *Le Messager de l'Europe*, y espera que eso le reporte «doble provecho en revista y en libro» (Cuervo 1987: 237, 238); pero no está claro si las gestiones llegaron a algo, y parece que de aquel libro proyectado no llegaron a publicarse más que algunos adelantos.

el prólogo de Castelar que hubiera debido encabezar el volumen; según le indica Tannenberg a Cuervo el 22 de agosto de 1889, Castelar había desistido del proyecto, y él contaba con empezar la impresión en aquellos días y abrir la suscripción en la semana siguiente (Cuervo 1987: 239-240). El 21 de octubre le escribe a Menéndez Pelayo por primera vez en bastante tiempo y le anuncia la publicación del libro, que «Vd. habrá ya recibido»; justifica su largo silencio confesando que «tenía vergüenza de no haber todavía publicado nada después de tantas promesas» y, quizá por tantear a su corresponsal y adelantarse a sus posibles objeciones, quizá por darle elementos para defenderlo de la crítica llegado el caso, explica los presupuestos de su trabajo:

> Me he propuesto hacer un libro ameno, que se lea sin dolor. Pienso haber evitado la forma didáctica. Hay pocas teorías literarias, por no fastidiar a un público que no sabe nada de los autores que le presento, y muchas traducciones, porque estas siempre divierten. Mis traducciones están muy esmeradas, y escritas en una prosa armoniosa y rítmica, que hace de cada una como un poemita en prosa. Es la parte de mi libro de que estoy contento. Me figuro por ejemplo que mis traducciones de Campoamor y de Bello dan idea exacta del original. Por lo demás, yo veo muy bien lo que falta a mi libro. Pero más vale un libro hecho, aunque mediano, que un libro perfecto, soñado. Cuando haya publicado mi volumen sobre las novelitas y mi volumen sobre el teatro, creo que habré hecho un servicio verdadero a las letras castellanas. El segundo tomo será enviado a la impresión luego que veamos que ese algo se vende. Y como los españoles estais un poco interesados a ello, yo le ruego haga a mi obra, si juzga que lo merece, alguna propaganda oral en su país.
> No he perdido de vista a Tirso de Molina. Estoy estudiando ahora los contemporáneos, y me veo en la necesidad de conocer bien todo el antiguo teatro español. No sé cuándo haya terminado. Pero poco me importa, y no estoy deprisa. Quizás vaya a Madrid este año para trabajar a la biblioteca. Confío que podré verle y hablar largo y tendido con Vd. (*Epistolario* X: 200)

En general, las reacciones al libro fueron favorables y las ventas no fueron malas, pero Tannenberg se sintió dolido por los artículos que Valera le dedicó en *Los Lunes de El Imparcial* el 4 y el 18 de noviembre (Valera 1889), que tanto a él como a Castelar les parecieron «poco simpático[s]» (Cuervo 1987: 243). También le preocupaba el silencio de Menéndez Pelayo, cuyo veredicto esperaba con especial impaciencia, como cabe suponer, todavía a finales de noviembre: «he recibido cartas de los amigos de España muy lisonjeras, salvo de Menéndez Pelayo,

quien me parece acostumbrarse a no acusar recepción de los volúmenes que sus amigos le envían. No sé porqué [*sic*]» (Cuervo 1987: 241). Aunque casi siempre había sido moroso en la correspondencia, el mutismo del influyente crítico sobre aquel libro que consagraba a sus poesías algunas páginas elogiosas pero escuetas podía ser mala señal; no hay manera de saber si llegó a hacerle la «propaganda oral» que le pedía el autor, pero no escribió sobre él ni en público ni en privado[16]. Exasperado por los juicios del uno y el silencio del otro, Tannenberg concluyó que lo mejor sería suprimir en ediciones ulteriores la sección consagrada a los tres poetas que descollaban en «la foule des *poetæ minores* qui encombrent le Parnasse espagnol contemporain»: Manuel del Palacio, Valera y Menéndez Pelayo.

Entre tanto, el libro seguía llegando a su público y a sus críticos, y el 21 de diciembre de 1889 Tannenberg ya le reconocía a Cuervo que el resultado, por demás modesto, «ha sido hasta aquí satisfactorio»:

> He visto ayer a Perrin, quien me ha dicho que pensaba se habían vendido ya algunos 250 ejemplares, que nunca había esperado tal resultado, y que había logrado crear un verdadero movimiento de curiosidad hacia España. En lo que ha tenido decepción, ha sido en la venta por América. Los libreros han pedido muy pocos ejemplares. Pero creo que hasta aquí no se puede saber nada. Es necesario que el libro se conozca, que hayan leído el artículo de Valera y la noticia de la *Revista de Ambos Mundos*. En fin el éxito en Francia ha sido muy superior a lo que pensábamos; y ya eso es mucho. (Cuervo 1987: 242-243)

Se confirma así que, como aventuraba Tannenberg en el prefacio del libro, «depuis quelque temps, à Paris, la mode semble être aux choses de l'Espagne», aunque todavía no queda claro si la moda iba más allá «des courses de taureaux et de la danse des gitanes» (1889: [7]). En este momento el autor ya es consciente de que, a pesar de todo, los dos artículos de Valera en *Los Lunes de El Imparcial* brindaban un apoyo importante para el conocimiento y la difusión internacional de su libro, al igual que la noticia insertada en la prestigiosa *Revue des Deux Mondes* (que, por ahora, no he conseguido localizar). Las reseñas que iban llegando de

[16] En su epistolario sólo encontramos algunas alusiones, poco concluyentes y relativamente tardías, en cartas de otros corresponsales, que parecen suponer que la opinión de Menéndez Pelayo sobre el libro de Tannenberg no podía ser demasiado positiva: pienso, por ejemplo, en las de Antonio Gómez Restrepo, de junio de 1891 (*Epistolario* XI: 243), y Louis de Sarran d'Allard, de julio de 1894 (*Epistolario* XIII: 48).

Francia, de España y de América eran muy diversas, y a finales de enero ya confiesa que «estas divergencias de parecer entre los que juzgan mi obra empiezan a hacerme dudar de la infalibilidad de la crítica» (Cuervo 1987: 245): un artículo anónimo en la revista *Europa y América* —que le atribuye a Ángel Cuervo, hermano de Rufino José—, otro en el *Bulletin Critique*, la reseña de *Clarín* en *La España Moderna* (Alas 2003b: 1645-1658) y los dos artículos de Luis Alfonso en *La Época* (Alfonso 1890), junto con varias cartas de eruditos y académicos americanos, habían ido tranquilizando al joven autor.

En los últimos días de enero las ventas seguían estancadas entre los 250 y los 300 ejemplares, y todavía no se había confirmado la suscripción que el editor estaba negociando con el Ministerio de Instrucción Pública; a diferencia de Francia y quizá de España, el mercado americano se seguía resistiendo: «el extranjero no había tomado casi nada, y especialmente América poquísimo. En Nueva York no se ha vendido todavía ningún ejemplar» (Cuervo 1987: 246). En la medida en que la publicación de los otros dos tomos previstos dependía de la fortuna editorial de *La poésie castillane contemporaine*, las ventas eran un asunto importante, y convenía que el libro circulase fuera de Francia; Tannenberg intentaba resignarse a la lentitud del comercio, pero pronto empezó a pensar en escribirle una carta a la reina de España, «por conducto del embajador, hablándole de mi empresa que no es ningún negocio y que debe halagar el patriotismo español, pidiéndole que asegure mi publicación por medio de una corta subvención» (Cuervo 1987: 248). Añade entonces:

> Yo creo que eso podría hacerse, y ahora que la crítica española ha reconocido la importancia de mi trabajo, no veo por qué no se me concedería una suscripción de 300 o 500 francos por volumen. Vd. debe comprender que esta mi obra no puede ocuparme todavía 2 años; es necesario acabarla de prisa, o dejarla. Ya he escrito bastante del 2º tomo, que será el teatro, y podría publicarlo este verano. (Cuervo 1987: 248)

Pero la preocupación de Tannenberg por la proyección internacional de su libro también estaba relacionada, en el fondo, con su impaciencia por conocer el juicio que éste le merecía a Menéndez Pelayo. Por lo que dice en su carta del 14 de febrero de 1890, parece que ya dos años antes albergaba el proyecto de dejar Francia e «ir a buscar alguna situación en América»; Cuervo le había aconsejado que intentase primero darse a conocer en el mundo literario y, una vez publicado su libro,

Tannenberg creía llegado el momento de emigrar: tenía 27 años, su familia estaba creciendo y en París, asendereado por sus estudios y sus clases, fastidiado por la disparidad de sus ocupaciones, no encontraba manera de «aprovechar todas mis aptitudes» ni como profesor ni como literato. Su esperanza era «obtener, desde aquí, una cátedra en la Universidad o en un colegio» y poder pasar a Buenos Aires o, mejor aún, a México, donde contaba con encontrar «un verdadero círculo literario y además muchos asuntos de trabajo»: «esto me gustaría muchísimo porque entonces habría unidad entre mi vida de profesor y mi vida de literato, mientras que ahora voy a enseñar la historia natural o la física después de haber leído a Calderón» (Cuervo 1987: 249). Para lograr sus deseos, se le ofrecían tres vías: «1º recomendaciones a literatos, 2º recomendaciones oficiales por españoles al ministro de Méjico en Madrid, 3º recomendaciones oficiales por franceses al ministro de Méjico en París» (Cuervo 1987: 249). Estaba seguro de que en París no le faltaría el apoyo «de senadores, diputados o ministros»; pero, para que el éxito fuese seguro, los vínculos con el campo político y diplomático que ya se intuían en sus colaboraciones en *L'Espagne Politique et Financière* debían verse reforzados por la influencia de varios agentes legítimos en el campo cultural español e hispanoamericano:

> Menéndez Pelayo (de quien he recibido hace poco una cariñosa carta) me recomendaría a sus amigos de allá, y yo sé también que puedo contar con su apoyo de Vd. Eso será necesario para que sepan los literatos de allá que no soy un farsante y estoy estimado de literatos como Vd. y Menéndez. Después de eso, suplicaré a Castelar, a Cánovas, a Núñez de Arce etc. de encomendarme al ministro de Méjico en Madrid. (Cuervo 1987: 249-250)

Por desgracia, no conocemos la respuesta de Cuervo ni la carta de Menéndez Pelayo a la que aquí se alude, y los epistolarios conocidos no nos dan, en esta ocasión, ninguna clave indirecta. En cualquier caso, Tannenberg no llegó a emigrar, y sus relaciones con el polígrafo santanderino y con el mundo literario español quedaron en suspenso durante los años de 1890, en los que fundó una escuela propia en París y consiguió una cierta estabilidad económica; sus publicaciones en prensa volvieron a espaciarse, sin interrumpirse nunca del todo, y no repuntaron hasta el fin de siglo: entre 1898 y 1903 da a la imprenta tres libros de cierta entidad, señal de que —como le escribe a Menéndez Pelayo «en estos tristes tiempos» de 1898— nunca había abandonado por completo

la empresa, «a pesar mío, interrumpida, de dar a conocer a Francia la literatura moderna de España» (*Epistolario* XV: 72). Pero aquella nueva campaña sobrepasa ya los límites de este artículo.

POR VÍA DE CONCLUSIÓN

En el período que aquí hemos recorrido, 1886 a 1890, Tannenberg entabla relaciones que se probarán duraderas con varios agentes importantes del campo cultural español. Los vínculos ya establecidos con elementos de la prensa, la política y la diplomacia francesas lo mueven a buscar interlocutores en las esferas equivalentes en España, y posiblemente los nombres que menciona en el último pasaje citado formaban, a sus ojos, una suerte de panteón, si no un Olimpo, de hombres ilustres e influyentes en la cultura y la política de su tiempo. Hemos visto que los contactos que establece desde París para ir accediendo a la sociedad literaria española tienen ya en sus orígenes, gracias a la amistosa tutela de Rufino José Cuervo, una clave americana que acendrará el cosmopolitismo de algunos de sus trabajos, llevándolos más allá de sus intenciones iniciales. Conviene recordar que en el año en que se publica su primer libro se celebra en París la gran Exposición Universal donde admiraba el público «des produits matériels des républiques hispano-américaines» (Tannenberg 1889: [8]), y se recopilan en libro las *Cartas americanas* de Valera: la apertura de nuestro crítico hacia los países de América y su «culture intelectuelle» (*ibid.*), indicio de un cosmopolitismo que no todos sus lectores peninsulares entendieron ni apreciaron (Cabo Aseguinolaza 2012: 197-201, 399-401), podría haber marcado un giro en su trayectoria que, sin embargo, nunca llegó a completarse. No hubiera sido un rasgo de oportunismo, pues sus proyectos de emigrar a América son posteriores en varios años a sus primeras publicaciones, cuyo valor resulta aún más evidente si tenemos en cuenta la falta de antecedentes en la materia y la precariedad de medios en que casi siempre trabajó su autor. Pero las influencias que cree necesario poner en juego para buscar una situación en América indican que veía claramente las inercias y las hechuras políticas de las costumbres literarias.

Los tres artículos de *L'Espagne Politique et Financière* nos permiten asistir a la formación de los juicios de Tannenberg sobre la obra y la persona de Menéndez Pelayo. La visión amplia que tenía de la literatura española contemporánea lo movió a incluir en el diseño de sus galerías y panoramas, junto a poetas, novelistas y dramaturgos, a un filólogo y

crítico literario que a lo largo de la década de 1880 se convirtió en centro de la institución literaria de la España católica y monárquica, y que desde esa posición contribuyó a construir un proyecto conservador de nación literaria hispana que comunicara la Península con América Latina (cf. Colom 2006 y Sánchez Cuervo 2011). La conciencia del prestigio que iba consiguiendo no le impidió a Tannenberg hacer una valoración ecuánime, o al menos independiente, de sus obras, que sigue contando como uno de los primeros ecos de su recepción en el mundo francófono.

SANTIAGO DÍAZ LAGE
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Apéndice nº 1

Don Marcelino Menéndez Pelayo

I

M. Menéndez Pelayo est, à l'heure actuelle, la personnification la plus distinguée de l'érudition espagnole. Successeur du savant Amador de los Ríos dans la chaire d'*Histoire critique de la littérature espagnole* à l'Université de Madrid, il a su acquérir, très jeune encore, une autorité critique, que personne ne s'avise de contester. Admis avant l'âge à l'Académie espagnole, il s'était imposé aux suffrages de ce corps illustre par des travaux déjà nombreux, où se révélait un rare talent d'écrivain. Je ne prétends pas faire ici une étude complète sur M. Pelayo ; on me dispensera donc de parler de ses poésies, de ses traductions, de son *Histoire des hétérodoxes espagnols*, pour arriver immédiatement à ses deux derniers ouvrages, qui se recommandent à notre attention autant par l'intérêt du sujet que par le mérite de l'exécution.

II

A l'occasion du centenaire de Calderon, M. Menéndez Pelayo avait fait au cercle de l'Union catholique de Madrid une série de conférences, qu'il a réunies depuis en un volume sous ce titre : *Calderon et son théâtre*. Je ne connais pas de livre plus *suggestif* sur un point de l'histoire du théâtre espagnol : ce sont à chaque page des aperçus nouveaux, des interprétations ingénieuses, des jugements profonds ; tout cela est indiqué à peine, en passant, mais n'est pas perdu pour le lecteur sérieux et attentif qui cherche dans un livre de ce genre autant ce qui y est sous-entendu que ce qui y est exprimé. Un examen minutieux de l'ouvrage m'a fait constater que l'auteur a trouvé moyen d'y donner son avis sur les questions les plus intéressantes qui se posent au sujet de l'ancien théâtre espagnol, et je ne crois pas qu'il y ait de meilleure lecture pour quiconque désire se mettre au courant des derniers progrès de la critique. Je ne fais ici que m'acquitter moi-même d'une dette de reconnaissance, car j'ai trouvé chez M. Pelayo un bon nombre d'observations dont je compte faire mon profit dans l'ouvrage que je prépare sur Tirso de Molina.

On est trop habitué à l'étranger à croire que le théâtre espagnol se résume dans la personnalité bruyante de Calderon, comme le théâtre anglais dans celle de Shakespeare ; M. Menendez Pelayo fait justice de cette opinion erronée, en ramenant à ses proportions exactes l'admiration due à l'auteur de la *Vie est un songe*. Il veut bien le considérer comme le représentant le plus caractéristique du génie espagnol à un moment donné de son histoire, il se refuse à le proclamer le premier poète dramatique de l'Espagne. Lope de Vega l'emporte sur lui par la variété de l'exécution, la simplicité du style, la connaissance du cœur humain ; Tirso, le plus artiste de tous, par la *vis comica*, la grâce, la grandeur des conceptions ; Alarcon, par la peinture des mœurs et des

caractères. Calderon n'a qu'une supériorité véritable, c'est dans le drame religieux : il est le poète catholique par excellence, mais cette constatation même suffit à prouver que ses ouvrages ont aujourd'hui moins d'intérêt que ceux de plusieurs de ses contemporains.

III

L'*Histoire des idées esthétiques en Espagne*, dont il a déjà paru quatre volumes, est une des entreprises les plus longues et les plus difficiles qu'aura tentées la critique espagnole contemporaine, et nous espérons qu'elle sera bientôt menée à bonne fin. Cette publication n'est autre chose que le cours professé par M. Pelayo dans sa chaire de l'Université : elle se recommande moins au grand public qu'aux vrais étudiants, auxquels ne saurait déplaire l'austérité de la forme jointe à une richesse d'information inépuisable. A ce point de vue, on peut lui assurer un succès durable et légitime.

Amador de los Ríos a fait observer que le développement de la littérature espagnole s'est fait selon deux séries, littérature érudite, littérature populaire ; dès le siècle de Pero Lopez de Ayala, ce dualisme se fait sentir. La littérature populaire a triomphé à cause de l'extension du public, tandis que le contraire a eu lieu en France à cause du public restreint et de l'influence de la cour. Mais le triomphe du génie populaire, c'est-à-dire du génie sans règles, sans goût souvent, et sans autre but que de divertir, ce triomphe-là a suscité en Espagne bien de colères, trouvé bien des oppositions. Le goût classique a produit toute une catégorie d'ouvrages critiques intéressants. Les adversaires de l'école érudite ont pris la plume à leur tour se défendre, et nous leur devons un certain nombre d'apologies personnelles qui éclairent leurs ouvrages d'un jour nouveau. Tout cela se trouve enregistré dans le livre de M. Pelayo avec une sureté de savoir et une exactitude d'analyses qu'on ne saurait trop apprécier : toutes les variations du goût espagnol y sont étudiées de main de maître. Le chapitre consacré aux théoriciens du théâtre espagnol est ce qu'on a écrit de plus complet sur la matière : j'y goûte tout particulièrement l'appréciation donnée sur *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope ; c'est très finement dit et pensé. Les quelques pages consacrées à Balthasar Gracian, l'auteur du *Criticon*, m'ont paru très neuves et donnent beaucoup à réfléchir ; cet écrivain, que l'on néglige trop, mérite autant pour la richesse de la langue que pour le charme de son esprit les bonheurs d'une réhabilitation.

Boris de Tannenberg

L'Espagne Politique et Financière II : 62 (28-III-1886)

Apéndice nº 2

Causerie littéraire. Études de critique littéraire, par D. Marcelino Menéndez y Pelayo

I

J'ai déjà eu l'occasion de parler ici de monsieur Menéndez y Pelayo, et peut-être se rappele-t-on le compte rendu que j'ai donné de ses deux derniers ouvrages *Calderon et son temps* et l'*Histoire des Idées esthétiques en Espagne*. Depuis lors, M. Menéndez m'a fait l'honneur de m'envoyer un volume intitulé *Études de critique littéraire*, qui peut passer pour ce qu'il a écrit de plus parfait. Les deux discours en particulier, que l'auteur a prononcé pour sa réception à l'Académie Espagnole et à l'Académie d'Histoire, sont de vrais modèles d'éloquence académique ; ils ont de plus le mérite, assez rare en des discours de ce genre, d'être profondément pensés et de valoir autant par le fond que par l'harmonie des périodes. Je suis heureux de trouver cette occasion de revenir sur un écrivain, qu'on ne saurait pas trop étudier, et je veux en profiter pour esquisser, mieux que je n'ai encore eu le loisir de le faire, les principaux traits de sa physionomie littéraire.

II

M. Menéndez Pelayo touche à peine à la trentaine ; c'est un jeune et certainement la plus forte tête de la jeunesse espagnole contemporaine. Quand on songe à ce qu'il a déjà écrit, à l'immense érudition qu'il a acquise et qui suppose une activité d'esprit incroyable jointe à une merveilleuse facilité, on est tenté de s'écrier au prodige. Il y a là un des plus rares exemples de précocité qu'on puisse voir, avec cela de remarquable que cette précocité n'a entravé nullement le libre développement des facultés et que cette éclosion prématurée n'a donné naissance qu'à de plus beaux fruits. Lorsqu'il arriva tout jeune encore à l'Université de Madrid suivre les cours de seconde année (il avait fait la première à Barcelone), quelqu'un qui l'aurait vu, petit, chétif, imberbe encore, au milieu des jeunes gens tous plus grands et plus âgés que lui, l'aurait pris pour le dernier, le plus faible des étudiants. Il était gauche et timide, bégayait un peu, et rappelait assez, me raconte un de ses amis, Charles Bovary, avec sa casquette, au premier chapitre. Le professeur de grec le rudoyait sévèrement parce qu'il prononçait le grec à la française, comme on le lui avait enseigné ; mais en réalité, il était le seul à connaître vraiment la langue, et sa supériorité fut bien vite généralement reconnue en grec comme en toute autre matière.

Le travail de l'étudiant est surtout un travail d'assimilation. À un âge où on apprend aisément, il est précieux de savoir acquérir le fond solide de connaissances générales, qui deviendra si nécessaire plus tard. Heureux ceux à qui une mémoire privilégiée permet d'augmenter le plus possible cette réserve

précieuse ! M. Menéndez Pelayo a été un de ces favorisés. Sa mémoire était extraordinaire : langues, histoire, bibliographie, tout y entrait pour n'en plus sortir. On me cite à ce sujet plusieurs anecdotes curieuses ; en voici une au hasard. Amador de los Ríos lui dit un jour : « Vous ne pouvez pas savoir la leçon aujourd'hui. —Pourquoi ? —Vous n'étiez pas là hier et vous n'avez pas entendu l'explication. —Je crois pourtant la savoir. —Voyons donc. » Et l'étudiant récita d'un bout à l'autre à l'illustre maître le chapitre correspondant de son *Histoire critique*... Dans les cours étroites de l'Université il faisait, de mémoire, repasser aux autres la leçon, bien qu'elle fut souvent hérissée de noms hébreux et arabes. D'autres fois, il récitait des vers latins, catalans, italiens, avec un enthousiasme communicatif. Il semble avoir eu sur sa génération un ascendant véritable...

Sur ses débuts, sur les premiers tours de force de cette vigoureuse intelligence il s'est formé une espèce de légende. A douze ans, Jésus instruisait les docteurs de son temps ; à vingt ans, M. Menéndez instruisait ceux d'aujourd'hui. Il arriva qu'une fois, à la Bibliothèque nationale de Madrid, Valera, Hartzenbusch et quelques autres discutaient sur un manuscrit, embarrassés par quelque difficulté de diplomatique. Un jeune homme, inconnu jusqu'alors, s'approche, demande la permission d'émettre son avis, et, à l'admiration de ceux qui étaient présents, résout la difficulté : quelques années plus tard, l'érudit précoce succédait à Amador de los Ríos dans l'unique chaire d'Histoire critique de la littérature espagnole qu'il y ait dans toute l'Espagne.

Son premier grand travail a été l'*Histoire des Hétérodoxes espagnols*, qui ne comprend pas moins de trois gros volumes, très nourris, remplis de faits nouveaux, et pour lequel M. Pelayo a consulté les plus grandes bibliothèques de l'Europe. Il a en effet voyagé, a été en France, en Italie, je crois même en Allemagne. L'ouvrage lui valut 50000 réaux, mais ce fut ce qu'il eut à dépenser pour rassembler des documents et des livres.

On se tromperait, malgré cela, si on se le représentait comme un pur érudit, sans goût littéraire ni imagination. Il y a en lui du Scaliger, du Leibnitz et du Chénier, une puissance énorme de labeur continue avec un sentiment très profond de l'art, surtout de l'art antique : avec cela, une robuste *sève* espagnole. Je ne puis mieux dire que de le nommer un *humaniste* accompli. Ce fureteur de bibliothèques a composé des vers, des tragédies ; il a écrit quelques pages de pure critique littéraire (sur Núñez de Arce notamment), qui sont exquises. Classique de tempérament, il l'est dans le bon sens du mot, comme ses maîtres les anciens, et si l'on songe que le naturalisme actuel n'est autre chose qu'un retour plus ou moins déguisé à la tradition classique, l'imitation de la nature, on en arrivera à ne pas le considérer comme en opposition avec les tendances de la littérature contemporaine. Il serait plutôt ennemi irréconciliable du romantisme, et il maltraite fort Echegaray : cependant des gens qui ont bonne mémoire racontent qu'il fut enthousiasmé à la représentation du drame *La última noche* (La dernière nuit).

On sait l'influence qu'a exercée sur les progrès de l'érudition espagnole l'enseignement d'Amador de los Ríos : je crois pouvoir affirmer sans me tromper que l'enseignement de son élève n'aura une influence ni moins durable ni moins féconde. Deux idées fort originales le dominent. La première est que la Renaissance du seizième siècle doit beaucoup plus à l'Espagne qu'on n'est disposé à l'admettre d'ordinaire, en particulier en philosophie ; et à l'aide d'un nombre infini de recherches, où il se révèle comme latiniste et helléniste de premier ordre, il a pris à tâche de le démontrer (peut-être avec quelque exagération, mais je ne veux pas soulever ici une question que je n'ai ni le loisir ni les moyens immédiats de résoudre)[17]. La seconde idée est que la littérature de chaque époque suppose une théorie esthétique, formulée ou non, qui seule l'explique, l'éclaire d'un plein jour, et peut fournir un critérium irrécusable pour la juger. De là est née cette *Histoire des idées esthétiques en Espagne* qui n'est que l'introduction et comme la clef de l'*Histoire de la littérature*, que M. Menéndez y Pelayo nous promet et que nous attendons.

Cet article, déjà long, serait incomplet si je n'ajoutais que M. Pelayo est, en politique, du parti Pidal, c'est-à-dire catholique intransigeant, et si je ne formulais le souhait que les luttes parlementaires n'absorbent jamais son activité. M. Pelayo est fait pour habiter les *templa serena* de la science et de la philosophie : puisse-t-il n'en pas descendre pour se mêler à la bagarre !

Boris de Tannenberg

P.-S. M. Núñez de Arce me fait l'honneur de m'écrire au sujet de ma première causerie sur les *Gritos del Combate*. Il me fait observer que ses poésies politiques ont été des poésies de combat, que, passionnées et violentes comme elles sont, elles eurent alors un retentissement dans toute l'Espagne ; il a voulu faire l'œuvre d'homme de parti, et non de philosophe, comme je parais le regretter en disant : « J'aurais voulu moins de colère contre les hommes, contre le peuple aveugle et irresponsable, mais une protestation indignée contre cette loi inexorable du progrès qui ne marche que sur des cadavres... etc. »

Je ne répondrai que peu de mots.

1º Je ne songe pas à reprocher à M. Núñez de Arce d'être un poète de combat, de s'être montré violent et passionné, puisque j'estime particulièrement la pièce intitulée *Pauvre Folle*, qui est la plus violente du recueil. Ce qui fait pour moi la beauté durable des vers de M. Núñez de Arce, c'est justement, outre la perfection de la forme, l'accent de sincérité qu'on ne peut y méconnaître.

2º Il me semble cependant que cette sincérité n'a pas trouvé une expression très neuve ; je crois que la poésie politique, pas plus que toute autre,

[17] Je ne puis parler de la Rennaissance espagnole sans rappeler le souvenir de mon regretté ami Charles Graux, auteur d'une thèse de doctorat sur le *Fonds grec de l'Escurial*, ouvrage plein de talent et de saine érudition.

ne doit vivre sur des lieux communs. J'aurais voulu dans les vers de M. de Arce quelque note moderne, qui distinguât son aspiration de telle ou telle autre et la dotât, pour ainsi dire, davantage. De là je me suis laissé entraîner par jeu d'imagination à quelques réflexions morales que je donne pour ce qu'elles peuvent valoir ; n'auraient-elles pour moi que le mérite de m'avoir valu la réponse du grand poète que je ne les regretterais pas.

B. de T.

L'Espagne Politique et Financière II : 76 (27-V-1886)

Apéndice nº 3

Causerie Littéraire. Horace en Espagne[18]

Aimer Horace, c'est faire preuve d'un goût classique et délicat, c'est avoir horreur de tout ce qui sent l'exagération et l'emphase, c'est aimer le tact, la simplicité et la mesure ; aimer Horace ! cela seul constitue un fin lettré.

Mais aimer Horace, et l'aimer d'un amour exclusif, et surtout à notre époque, n'est-ce pas aussi, fatalement, devenir injuste pour le reste, être fermé à certaines beautés d'un autre ordre, sacrifier trop à l'exquis ce qui vaut autant peut-être, le fort et le passionné ? Et serait-ce tout à fait un paradoxe que de dire : Aimer Horace et n'aimer que lui, c'est courir grand risque d'être un esprit étroit et un cœur sec, un raffiné et un dégoûté ? — Les jeunes gens d'aujourd'hui, qui lisent Horace et Virgile et Lucrèce, se passionnent pour Lucrèce ; on ne se passionne guère pour Virgile, on le respecte, on l'aime ; les notaires de province et les vieux magistrats se passionnent pour Horace, et le traduisent en vers.

M. Menéndez Pelayo a consacré une étude en deux volumes aux traducteurs et aux imitateurs espagnols d'Horace. Dans un *Ultilogue* écrit avec une violence qu'on ne devrait pas attendre d'un disciple d'Horace, d'un admirateur du *Ne quid nimis*, il essaye de démontrer que les odes d'Horace doivent être considérées comme l'idéal de la poésie lyrique et que c'est à elles qu'il faut en revenir. Cette thèse est soutenue avec une grande verve et quelques bons coups de patte aux nébulosités allemandes, à l'humorisme, au pessimisme et autres modernités du même genre. M. Menéndez regrette aujourd'hui, semble-t-il, le ton un peu vif de sa conclusion : il était presque encore un étudiant lorsqu'il écrivit, et l'extrême jeunesse est volontiers intolérante.

L'imitation d'Horace a été possible et féconde au seizième siècle, à l'époque de la Renaissance : la forme antique était la seule alors qui s'offrit à la pensée moderne, on n'en connaissait point d'autre, et ainsi a pu naître cet art

[18] *Horacio en España*, por Menéndez y Pelayo. —Madrid, Pérez Dubrull. 2 vol. 1885. Segunda edición refundida.

exquis de Fr. Luis de León, dont le secret est perdu ; l'imitation d'Horace convenait encore au siècle dernier, au siècle de la philosophie légère, de l'épicuréisme mondain, et c'est à elle que nous devons les incomparables poésies de Voltaire. Elle n'est plus à l'heure actuelle que le passe-temps des érudits. La forme lyrique un peu grêle du poète de Tibur ne saurait exprimer les souffrances de l'âme moderne. M. Menéndez, qui voit Horace un peu partout, n'a trouvé trace d'*horacianisme* ni chez Espronceda, ni chez Campoamor, ni chez Becquer, ni chez Núñez de Arce ; Valera seul paraît en avoir une teinte, mais Valera est un écrivain de la Renaissance égaré en plein dix-neuvième siècle.

Je ne crois donc pas que l'ouvrage de M. Menendez ait une influence considérable sur les destinées de la poésie contemporaine ; il n'en est pas moins précieux en ce qu'il nous fournit des matériaux complets sur un chapitre de l'*humanisme* en Espagne et des aperçus très intéressants sur l'histoire de la poésie lyrique espagnole. Le second volume est à ce point de vue plus intéressant que le premier ; il est plus littéraire et d'une lecture plus courante.

Et ceci me conduit à une critique, que je présente avec toute réserve. L'impression dernière que laisse le livre est une impression de sécheresse ; les idées y sont indiquées, le développement manque un peu d'ampleur. Pourquoi cela ? Je soupçonne M. Menéndez d'écrire un peu vite, et avec ce parti pris qu'un livre d'érudition doit être de forme absolument austère. Horace aurait dû lui inspirer quelques pages exquises comme il sait en écrire, et le lecteur regrette qu'il ne les lui ait pas données. Au commencement du second volume consacré à l'*horacianisme* dans la poésie espagnole, l'auteur ne définit pas ce terme : c'est là, à mon sens, une véritable erreur de composition.

Une observation à l'éditeur. L'ouvrage est imprimé avec luxe, sur beau papier, en un petit format élégant, quoique assez incommode. Comment se fait-il qu'on trouve encore des fautes d'impression[19] dans des volumes qui coûtent cinq francs ? Il faut surveiller cela.

B. de T.

L'Espagne Politique et Financière II: 81 (1-VII-1886)

[19] En voici 2 entre autres: Tome II, p. 36, l. 15, *quales* pour *qualem* ; p. 42, en note, *lavare* pour *lavere*, à moins qu'il n'y ait un solécisme. Ce ne sont pas là d'ailleurs les seules que j'ai relevées.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS *Clarín*, Leopoldo. (2002). *Obras completas, V: artículos (1875-1878)*. Ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Oviedo. Ediciones Nobel.

—. (2003a). *Obras completas, VI: artículos (1879-1882)*. Ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Oviedo. Ediciones Nobel.

—. (2003b). *Obras completas, IV: Crítica*. Ed. Laureano Bonet con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo. Ediciones Nobel.

—. (2012). *Obras completas, XII: Epistolario e índices*. Ed. Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel.

ALFONSO, Luis. (1890). «Literatura franco-española. *La poésie castillane contemporaine*, par Boris de Tannenberg. Paris, Librairie Academique Didier, 1889». *La Época*. XLII. 13433 (15-I). 2. *La Época*. XLII. 13435 (17-I). 2.

ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario. (2007). *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.

AMADOR DE LOS RÍOS, José. (1861). *Historia crítica de la literatura española, por don —, individuo de número de las Reales Academias de la Historia y Nobles Artes de San Fernando, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad central, etc.* Vol. I/ 7. Madrid. S. n. [Imprenta de José Rodríguez].

BOTREL, Jean-François. (2006). «El archivo personal de Sinesio Delgado». *Seminario de archivos personales (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)*. Madrid. Biblioteca Nacional. 227-234.

—. (2012). «El romanticismo francés en la *Historia de las ideas estéticas en España*». En Menéndez Pelayo (2012). CLXXVII-CXCV.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. (2012). *Historia de la literatura española, 9: el lugar de la literatura española*. Barcelona. Crítica.

CLARKE, Anthony H. (2015). «Menéndez Pelayo desde una perspectiva europea». *Menéndez Pelayo. Cien años después: actas del congreso internacional*. Santander. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. 293-302.

COLOM, Francisco. (2006). «El hispanismo reaccionario. Catolicismo y nacionalismo en la tradición antiliberal española». *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*. Francisco Colom y Ángel Rivero (eds.). Barcelona. Anthropos. 43-82.

CUERVO, Rufino José. (1987). *Epistolario de — con Alfred Morel-Fatio, Gaston Paris y otros hispanistas de lengua francesa*. Ed. Mario Germán Romero. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo.

—. (1989). *Epistolario de — con corresponsales españoles*. Ed. Carlos Mesa. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo.

DÍAZ LAGE, Santiago. (2017a). «Boris de Tannenberg y la literatura española hacia 1885-1886». *La literatura española en Europa, 1850-1914*. Ana María Freire López y Ana Isabel Ballesteros Dorado (eds.). Madrid. Editorial Uned. 133-154

DÍAZ LAGE, Santiago. (2017b). «Tres críticos franceses de Emilia Pardo Bazán». *La tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 12. 131-166

INSTITUTO Colombiano de Cultura Hispánica-Instituto Caro y Cuervo. (1957). *Menéndez Pelayo en Colombia. Homenaje del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica al eminente polígrafo de la hispanidad con motivo del centenario de su nacimiento*. Bogotá. Kelly.

LISSORGUES, Yvan. (2007). *Leopoldo Alas,* Clarín*, en sus palabras (1852-1901): biografía*, Oviedo. Ediciones Nobel.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1884). *Estudios de crítica literaria por el doctor D. —, Catedrático de literatura en la Universidad de Madrid, individuo de número de las Reales Academias Española y de la Historia, y Correspondiente de las de Buenas Letras de Barcelona y Sevilla*. Madrid. S. n. [Imprenta de A. Pérez Dubrull].

—. (1885). *Horacio en España: solaces bibliográficos de D. —, Doctor en Filosofía y Letras, catedrático de Literatura en la Universidad de Madrid, individuo de las Reales Academias Española y de la Historia. Segunda edición, refundida*. 2 vols. Madrid. Imprenta de A. Pérez Dubrull.

—. (1982-1991). *Epistolario*. 23 vols. Ed. al cuidado de Manuel Revuelta Sañudo. Madrid. Fundación Universitaria Española.

—. (2002). *Edición digital de su obra completa*. Santander. Biblioteca de Menéndez Pelayo-Caja de Ahorros de Cantabria.

—. (2012). *Obras completas, tomo I. Historia de las ideas estéticas en España*. Santander. Ediciones Universidad Cantabria- Real Sociedad Menéndez Pelayo.

MOREL-FATIO, Alfred. (1914). «Boris de Tannenberg». *Bulletin Hispanique*. XVI. 3. 398-401.

OLEZA, Joan. (2016). «Menéndez Pelayo y Lope de Vega: la lucha por el canon». *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*. Guillermo SERÉS GUILLÉN y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (dirs.). 13-42.

RAGUCCI, Rodolfo M. (1962). *Literatura española de los últimos cien años*. Buenos Aires. Don Bosco.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín. (2011). «La correspondencia entre Miguel A. Caro y Marcelino Menéndez Pelayo. En torno a la invención conservadora de una nación literaria». *Estudios de Literatura Colombiana*. 29. 81-98.

SERÉS GUILLÉN, Guillermo y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (dirs.). (2016). *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*. Santander. Editorial de la Universidad de Cantabria- Real Sociedad Menéndez Pelayo.

TANNENBERG, Boris de. (1886a). «Don Marcelino Menéndez Pelayo». *L'Espagne Politique et financière*. II. 62 (28-III). 1.

—. (1886b). «La littérature hispano-américaine. Un traducteur de Virgile: M. Antonio Caro». *L'Espagne Politique et Financière*. II. 55 (4-III). 2.

—. (1886c). «Causerie littéraire. Études de critique littéraire, par D. Marcelino Menéndez Pelayo». *L'Espagne Politique et Financière*. II. 76 (27-V). 1-2.

—. (1886d). «Causerie littéraire. Horace en Espagne». *L'Espagne Politique et Financière*. II. 81 (1-VII). 1.

—. (1889). *La poésie castillane contemporaine (Espagne et Amérique), par* —. Paris. Librairie Académique Didier- Perrin et Cie., Libraires-Éditeurs.

—. (1903a). «Silhouettes contemporaines. M. Menéndez y Pelayo». *Bulletin Hispanique*. V. 2. 166-180.

—. (1903b). *L'Espagne littéraire: portraits d'hier de d'aujourd'hui. Première série: Manuel Tamayo y Baus, Marcelino Menéndez y Pelayo, José María de Pereda, doña Emilia Pardo Bazán*. Paris- Toulouse. Alphonse Picard et Fils- Édouard Privat.

VALERA, Juan. (1881). «Contestación del Excmo. Señor Don —». *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del doctor don Marcelino Menéndez Pelayo el día 6 de marzo de 1881*. Madrid. S. n. [Imprenta de F. Maroto e Hijos].

—. (1889). «La poesía española contemporánea en Francia». *El Imparcial*. XXIII. 8070 (4-XI). *El Imparcial*. XXIII. 8084 (18-XI).

—. (2005). *Corespondencia: volumen IV (años 1884-1887)*. Ed. Leonardo Romero Tobar, María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo. Madrid. Editorial Castalia.

—. (2008). *Corespondencia: volumen VII (años 1900-1905)*. Ed. Leonardo Romero Tobar, María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo. Madrid. Editorial Castalia.

Jesús Rubio
Leopoldo Alas, *Clarín*, en la prensa vallisoletana:
las colaboraciones en *La Opinión* (1892-1901)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018, 213-247.

LEOPOLDO ALAS, *CLARÍN*, EN LA PRENSA VALLISOLETANA: LAS COLABORACIONES EN *LA OPINIÓN* (1892-1901)

En los últimos años ha mejorado sustancialmente el conocimiento de la producción literaria de Leopoldo Alas Ureña (1852-1901), sobre todo desde que se publicaron sus *Obras completas*, culminación feliz del trabajo de varias generaciones de estudiosos, afanados en proporcionar una visión cada vez más completa y precisa de sus escritos (Alas: 2002-2009)[1]. La labor periodística del escritor fue tan gigantesca, que los editores de este magno proyecto eran conscientes, no obstante, de que continuarían apareciendo nuevos artículos en publicaciones periódicas que no han sido revisadas o lo han sido de manera incompleta. Y en efecto, vamos asistiendo a la recuperación de textos olvidados, que van completando el gran repertorio que ofrecen sus mencionadas *Obras completas*. Así Ángeles Ezama (2015) ha podido añadir trece nuevas colaboraciones en la prensa provincial o yo mismo recuperé un par de *paliques* de la revista *La caricatura* y la versión periodística del cuento «Reflejo. Confidencias» en la revista *Letras de Molde* (Rubio Jiménez: 2002 y 2011). Son flecos que van añadiendo matices a su producción periodística.

La prensa provincial en particular sigue proporcionando ricos materiales para conocer mejor la producción literaria de Clarín, ya que prodigó su firma en numerosas cabeceras y fueron muchas veces periódicos y revistas provinciales los medios que pusieron en circulación aquellos textos, que se difundían en ellos por acuerdos individuales con sus empresas o gestionados por agencias, que ejercían una labor de

[1] Las obras conocidas de Clarín se citan aquí por esta edición, remitiendo abreviadamente a volumen y páginas correspondientes.

mediación en su distribución. Después, exceptuada la prensa de Asturias, estos periódicos han sido menos estudiados que los de grandes poblaciones como Madrid o Barcelona por lo que se desconoce más su contenido. Indagaciones en la prensa provincial como la realizada por Cecilio Alonso en Valencia han sido productivas (Alonso: 2001)[2]. Lo que se ofrece aquí es otro pequeño ejemplo de esa riqueza inagotable de la prensa provincial resultado de la revisión parcial de uno de aquellos periódicos que han quedado orillados aunque ofrecen interesantes series de colaboraciones de autores representativos de la época.

Estas colaboraciones proceden del periódico vallisoletano *La Opinión, periódico político, literario, noticiero y mercantil*, que comenzó su andadura en 1878 y desapareció a finales de 1901. De inspiración institucionista, adscrito al fusionismo y republicano, fue promovido para atender al cuerpo de magisterio. Desde 1889 se convirtió en tribuna del partido posibilista en Valladolid y de aquí que la presencia de escritos de Emilio Castelar o relacionados con él fuera constante hasta su muerte en 1899, momento en que el periódico perdió ya su funcionalidad política, sobreviviendo unos pocos meses por inercia[3]. Su tirada era reducida, unos 500 ejemplares, y sus lectores eran gentes de la clase media de la ciudad, que encontraba en sus páginas información política, sobre eventos sociales de todo tipo y lectura entretenida. Resulta llamativa la constante edición de cuentos tanto de autores españoles como traducciones de literatura extranjera, que merecerían una monografía[4]. Se

[2] Con posterioridad, a los 5 artículos que incluyó como apéndice en su trabajo, añadió otros 16 que puso a disposición de los editores de sus *Obras completas*.

[3] He tenido noticia del mismo leyendo la tesis doctoral de Ruth Rivera Martínez (2016). Menciona a Clarín de pasada, pero no rastrea su colaboración. Celso Almuiña (1977) lo estudió como periódico de partido, integrado por un equipo joven con inquietudes artísticas, que les llevaban a incluir textos literarios y a prestar gran atención a la sociabilidad artística vallisoletana, objeto de la excelente tesis de Ruth Rivera.

[4] Fueron habituales los relatos de escritores franceses y de alguna otra nacionalidad. En los años revisados la firma más frecuente es la de Maupassant, pero también se encuentran otras como Catulle Mendès, Pierre Véron, Alphonse Karr, Henri Segond, Alberto Braga, Pierre Loti, Edmundo D´Amicis, Edouard Laboulaye, Anatole France, François Coppée, Georges d´Esparbès, Alfred de Vigny, Henri Lavedan, Gabriel D´Annunzio. En ocasiones publicaban fragmentos de autores notables como Tolstoi o Zola.

En marzo de 1896 iniciaron una sección especial de «Cuentos de *La Opinión*» a la que contribuyeron entre otros: *El Curioso Impertinente*, *El Parmesano*, Eusebio Doctor, *Fray Azogue* o Vicente Rubio.

publicaba los martes, jueves y sábados. Contaba con cuatro páginas de 31 x 43 cm en 1891, que se convirtieron en 35 x 49 cm tras su reorganización en mayo de 1892.

He tenido ocasión de consultar de *La Opinión* solo los años que se conservan en el Archivo Municipal de Valladolid: 1891, 1892, 1893, 1894, 1896, 1899, 1900, 1901[5]. En estos años he encontrado once veces la firma de Clarín en textos que tuvieron otras ediciones, pero también en colaboraciones nuevas que solo aquí se han documentado hasta ahora. Es probable que en los años 1895, 1897 y 1898 se encuentren otras colaboraciones de Clarín si se localizan los tomos correspondientes. En todo caso, da la impresión de que a un primer momento de colaboración continuada, siguieron años en que su firma prácticamente desapareció de *La Opinión*. Apenas hallamos una «Revista mínima» (24 de noviembre de 1896) a los pocos días de aparecer una colaboración de su hermano Genaro Alas, «Miscelánea colonial» (17 de septiembre de 1896). Quizás se trató de un intento de relanzar la colaboración de ambos, pero no cuajó. Y puramente anecdótica se puede considerar la inclusión de «Versos. Hombre al agua», el 13 de mayo de 1899, pues eran versos ya conocidos y de escaso interés.

Más difícil es aventurar si su firma pudo estar presente en el periódico en los años anteriores a la década de los noventa, ya que su presencia se debe a una operación de renovación intentada en los años noventa cuando sus propietarios decidieron enriquecer la publicación con nuevas firmas. El 1 de mayo de 1892, en efecto, *La Opinión* incluyó un aviso a sus lectores donde anunciaban reformas en el periódico. Iban desde un ligero aumento del tamaño del periódico a una mejora de su presentación y contenidos. Decían que «*La Opinión* publicará en adelante artículos inéditos y originales de los más distinguidos literatos españoles». Incluían una nutrida lista de nuevos colaboradores, encabezada por Leopoldo Alas y seguida, entre otros, por Mariano de Cavia, Joaquín Dicenta, Luis París, Antonio Peña y Goñi, Antonio Sánchez Pérez, Alejandro Sawa, Luis Taboada o Luis Royo Villanova. Adelantaban también su propósito de ilustrar sus colaboraciones con obras de Cilla, *Mecachis*, Pons y otros conocidos ilustradores gráficos.

Desde París enviaba crónicas telegráficas Antonio de la Vega y también se reforzó la nómina de colaboradores madrileños, que

[5] Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a su personal por su disponibilidad y por su exquisita atención.

informaban de la vida política y social de la capital: Alfonso Pérez Nieva, Juan Enseñat, Alejandro Larrubiera, Manuel Paso, Eusebio Blasco, etc. Algunos de ellos enviaban tanto artículos como relatos. Es el caso de *Tartarín* durante los últimos años del periódico.

Estos nombres eran un reclamo del periódico con vistas a aumentar sus lectores y la altura de sus colaboraciones en un momento de reforzamiento de la publicación y de cierta agitación cultural en la ciudad con motivo de conmemoraciones como el Centenario del descubrimiento de América, al que Valladolid se mostró especialmente sensible al estar enterrado en la ciudad Cristóbal Colón[6].

Lo cierto es que en adelante algunas de estas firmas y otras no menos notables fueron apareciendo en las páginas del periódico, pero no todas las anunciadas porque en mi repaso no he encontrado las de Mariano de Cavia o Alejandro Sawa; la de Joaquín Dicenta solamente bastante tiempo después (1899); y por el contrario enseguida se sumaron otras como las de Salvador Rueda (1892. 1893. 1899 y 1901), Rafael Altamira (1892. 1893) o Emilia Pardo Bazán (1892. 1893. 1896. 1899 y 1900). Y más adelante nombres como Pío Baroja (1896), Miguel de Unamuno (1899)[7], Ramiro de Maeztu (1899) y Jacinto Benavente (1899-c y 1900). La valoración de las colaboraciones de cada uno de estos autores necesita de numerosas precisiones, ya que en algún caso forman series propias y enriquecen el acervo de sus textos conocidos.

El recuento detallado de colaboradores en *La Opinión* ocuparía mucho espacio y no es este el lugar de hacerlo. Bastará con señalar que es una buena representación de la fluidez entre la literatura periodística que circulaba en ciudades como Madrid y Barcelona y otras capitales de provincia de tal modo que eran frecuentes las firmas de los grandes poetas y novelistas de la edad de Clarín: además de los nombrados, el omnipresente Castelar, narradores como Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla y José Zahonero; poetas como Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce o Emilio Ferrari, a quienes se les organizaron homenajes por diversas

[6] Coincidiendo con la conmoración se incluyeron diferentes textos alusivos. Así, Emilio Castelar (13 de octubre de 1892). También se daba cuenta de un Certamen literario sobre Colón y de los resultados de la convocatoria (10 de octubre de 1892).

[7] Reproducido de *El Nacional*, era respuesta a otro artículo de Juan Barco en *La Opinión* (20 de abril de 1899).

circunstancias. La renovación de 1892 a la larga se tradujo sobre todo en una continuada presencia de escritores costumbristas y humorísticos como Manuel del Palacio, Eduardo del Palacio o Luis Taboada. *La Opinión* resulta por ello tanto un valioso periódico para conocer los avatares políticos posibilistas vallisoletanos como una estimable publicación literaria. Mezclados con los de estos escritores fueron publicándose los artículos de Clarín. Aunque solamente unos pocos años del periódico están disponibles su repaso arroja un balance de once colaboraciones aparte de otras noticias sobre el escritor:

Clarín, «Palique», *La Opinión* (Valladolid), nº 1551, 4 de junio de 1892, p. 1[8].
Clarín, «Revista», *La Opinión* (Valladolid), nº 1578, 9 de agosto de 1892, pp. 1 y 2.
Clarín, «Renan», *La Opinión* (Valladolid), nº 1606, 15 de octubre de 1892, p. 1[9].
Clarín, «El Centenario y las musas», *La Opinión* (Valladolid), nº 1617, 12 de noviembre de 1892, pp. 1 y 2[10].
Clarín, «Palique», *La Opinión* (Valladolid), nº 1627, 6 de diciembre de 1892, p. 2.
Clarín, «Palique», *La Opinión* (Valladolid), nº 1670, 21 de marzo de 1893, p. 1.
Clarín, «Un jornalero (cuento)», *La Opinión* (Valladolid), nº 1700, 6 de junio de 1893, pp. 1 y 2[11].
Clarín, «Palique», *La Opinión* (Valladolid), nº 1711, 4 de julio de 1893, p. 1[12].
Clarín, «Palique», *La Opinión* (Valladolid), nº 1728, 17 de agosto de 1893, p. 1.
Clarín, «Revista mínima», *La Opinión* (Valladolid), nº 2193, 24-XI-1896, p. 1[13].

---

[8] Figura en sus *Obras completas* (VIII: 366-369), recuperado de las páginas de *El Liberal* (Alicante), el 7 de junio de 1892 y volvió a publicarse también en *La Nación* (Buenos Aires), el 27 de junio de 1892. La publicación vallisoletana sería por lo tanto la primera conocida.
[9] Incorporado a su libro póstumo *Siglo pasado* (1901). Tuvo otras ediciones periodísticas que se indican después.
[10] «El Centenario y las musas (colaboración inédita)», *Las Provincias*, 10 de noviembre de 1892. En OC VIII: 418-423. Tuvo otras ediciones periodísticas.
[11] Otras ediciones periodísticas se citan después.
[12] Publicado el día 6 de julio 1893 en *La Lucha*, según ha documentado Ángeles Ezama (2015: 232-234).

Clarín, «Versos. Hombre al agua», *La Opinión* (Valladolid), nº 2592, 13 de mayo de 1899, p. 1[14].

Pertenecen a varias modalidades de la escritura de Clarín, quien para entonces tenía bien definidos sus escritos. Son mayoritarios los «paliques» (5) y están representadas sus «Revistas» (2). No faltan ensayos más extensos como su necrología de Renan, sus irónicos comentarios sobre la poesía a que daba lugar el centenario del descubrimiento de América —«El Centenario y las musas»— y del ámbito creativo, una versión del cuento «Un jornalero», que aparecerá recogido en *El señor y lo demás, son cuentos* (1893) y unos versos: «Hombre al agua». De siete de estos textos se conocen otras publicaciones —aunque no estas versiones—, pero los otros cuatro ofrecen al día de hoy versiones únicas y nuevas de textos clarinianos. Y por ello ofrezco al final de este trabajo su transcripción para facilitar su lectura y su incorporación a las *Obras completas* de Clarín.

Estas colaboraciones llegaron a las páginas de *La Opinión* distribuidas por la Agencia Almodóbar, que tenía su sede en Madrid, en la Puerta del Sol, 9. Tal como aclara Botrel, esta agencia literaria y de prensa fue fundada en 1890 por el abogado del Colegio de Madrid, José Miguel Almodóvar o Almodóbar. Ofrecía un servicio de «Colaboración inédita ilustrada» que alcanzó gran importancia en la prensa provincial, que pudo publicar a precios económicos artículos ilustrados o no de «distinguidos» escritores, entre los que figuró Clarín al menos hasta 1897[15]. También ofrecía traducciones de relatos y folletines de otras lenguas y otros servicios. El anuncio de *La Opinión* de Valladolid citado más arriba responde a esta forma de negocio y se repitió en otros muchos periódicos provinciales.

La correspondencia de Clarín ofrece indicios sobre su proceder. Cuando decidió formar con parte de los cuentos publicados en la prensa *El señor y lo demás*, *son cuentos* (1893) cruzó algunas cartas con su editor

---

[13] Antes en «Revista mínima», *La Publicidad*, 19 de septiembre de 1896. En OC IX: 698-700.

[14] «Hombre al agua», antes en *Heraldo de Madrid*, 10 de junio de 1894. En OC VIII: 761-762.

[15] En OC XII: 399, nota 974. Se anunciaba en la prensa por aquellas fechas, diferenciando diversas secciones: jurídica, administrativa y comercial (*El Liberal navarro, diario de Pamplona*, 18 de enero de 1893); y hasta se comentaba su creciente crédito por su seriedad gestora (*La Crónica meridional*, 30 de junio de 1891).

Manuel Fernández Lasanta acerca de cómo quería que se organizase la colección (Blanquat y Botrel: 1981). Una de ellas, enviada desde Oviedo el 14 de junio de 1893, menciona la Agencia Almodóbar. En ella Alas le anunciaba el envío de los nueve primeros cuentos; resaltaba que habían tenido muy buena acogida en los periódicos, aspecto este que venía recalcando ya en otras cartas para reforzar sus argumentos económicos en la negociación de emolumentos con el editor. Daba instrucciones sobre la organización del libro y su deseo de que fuera ilustrado. Le indicaba también que enviaría él copias de «La Ronca» (publicado en *El Liberal* el 19 de junio) y de «La rosa de oro» (*Los Lunes de El Imparcial* el 10 de julio siguiente) y para los dos cuentos restantes le pedía que solicitara copia de «Benedictino» en *El Imparcial* (apareció de hecho unos pocos días después de la carta, el 19 de junio, en *Los Lunes de El Imparcial*) y finalmente que pidiera el texto de «El jornalero» en la Agencia Almodóbar (OC XII: 396-399).

Curiosamente, «Un jornalero» es el único relato de *El señor y lo demás, son cuentos* (1893) al que hasta ahora no le han encontrado fuente periodística sus editores[16]. El propio Clarín no sabía exactamente cuál era la situación del cuento en ese momento y por ello le indicaba en la carta citada a Manuel Fernández Lasanta: «Vaya a la Agencia Almodóbar, Puerta del Sol, 9, y pida de mi parte un ejemplar impreso, o el original o copia manuscrita de mi cuento *Un jornalero*.» (OC XII: 399) Ahora sabemos, sin embargo, que se había publicado unos días antes, el 6 de junio, al menos en el periódico vallisoletano y unos días después lo hacía también en *La Lucha*, de Gerona, o en cuatro entregas en el Folletín de *La Crónica meridional*, de Almería[17]. La publicación periodística de «Un

[16] En las diferentes ediciones del libro que he podido ver, tanto sueltas (Gonzalo Sobejano: 1988) como de *Cuentos completos* y *Obras completas* (Carolyn Richmond: 2000, Santos Sanz Villanueva: 2004) figura sin indicación de ediciones periodísticas previas. En la introducción a *Cuentos completos*, Madrid, 2000, vol. 1, escribía C. Richmond sobre su inserción en *El Señor y lo demás, son cuentos*: «*Un jornalero*, único relato del volumen para el que no tenemos fecha de publicación en la prensa. Es otra narración escrita, según parece, para ilustrar las ideas del autor, esta vez sobre la honradez y la dignidad del idealista escritor erudito así como sobre el egoísmo y cobardía vital de los que le traicionan.» (p. 47).

[17] Clarín, «Un Jornalero, I», *La Lucha*, 14 de junio de 1893; y «Un jornalero, II», *La Lucha*, 15 de junio de 1893. *La Crónica meridional* (Almería): Clarín, «Un jornalero (Colaboración inédita), 14 de junio de 1893; «Un jornalero (Colaboración inédita), 15 de junio de 1893; «Un jornalero (Colaboración inédita)», 16 de junio de 1993; y «Un jornalero (Colaboración inédita)», 17 de junio de 1993.

jornalero» tiene interés para la fijación cronológica y textual de este cuento. Un par de cartas posteriores a Fernández Lasanta arrojan alguna luz al respecto. En la primera, sin fecha, le decía:

> Amigo Lasanta: Por si usted todavía no ha ido a buscar el cuento *Un jornalero* a la empresa Almodóbar ahí se lo mando corregido para que lo una al del original.
> Excuso decirle que necesito pruebas de todo el libro. (OC XII: 401).

Y ya en junio de 1893:

> Amigo Lasanta: Ahí el último cuento del libro, por consiguiente ya tiene usted todo el original, y deseo que empiecen a imprimir y enviar pruebas que devolveré siempre a correo vista. Renuncio a los grabados para esta edición, lo que quiero es que el libro salga cuanto antes.
> Supongo que habrá usted recibido *Un jornalero* que le envié primero y después *La ronca* y *Benedictino*. (OC XII: 401).

Clarín corrigió su cuento antes de incluirlo en *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893) y quedaba por comprobar el alcance de estas correcciones. El careo entre la versión periodística y la publicada en libro muestra que se usó la versión corregida por Clarín para la edición en libro. Subsanó errores que de otro modo tendría su texto si se hubiera tomado el de *La Opinión*. Quizás por la enrevesada caligrafía de Clarín, algunas palabras fueron mal transcritas dando lugar a errores. Entre ellos, algunos nombres propios que hacen que el estudioso «Mr. Flinder» comparezca como «Mr. Fliuder». Más llamativo resulta que los cajistas convirtieran a «Carlos Marx» en «Carlos Mars»[18]. Convirtieron «utopistas» en «autopistas», «soy pobre» en «soy padre», perdiéndose el sentido. Los cambios de redacción fueron realmente escasos: «las ideas» por «sus ideas», «de bostezos» por «de bostezo», «Dios sabía quien» por «Dios sabía qué», «un ruido fuera» por «un ruido lejano». El mayor cambio se produce respecto a estas líneas de *La Opinión*:

[18] Estos errores no se encuentran en la versión publicada por *La Lucha*, de Gerona y en *La Crónica meridional* (Almería).

> No había duda, se había armado, y al llegar a la puerta de la Biblioteca se detuvo, se rascó detrás de una oreja y meditó, «Mañana, por fas o por nefas, estará esto cerrado; mi artículo no podrá salir a tiempo… puede adelantarse Fliuder… No dejemos para mañana lo que podemos hacer hoy.

Ahora se reordena del siguiente modo:

> No cabía duda, se había armado. «Aquello era una barricada, y por aquel lado no había salida.»
> Deshizo el camino andado, y al llegar a la puerta de la Biblioteca se detuvo, se rascó detrás de una oreja y meditó.
> «Mañana, por fas o por nefas, estará esto cerrado; mi artículo no podrá salir a tiempo... puede adelantarse Flinder… No dejemos para mañana lo que podemos hacer hoy.» (Alas: 1988: 185-186)

Ligeros cambios hallamos también en estas otras líneas:

> como un carbón fósil que acaso prenda y su fuego algún día al contacto de la chispa de un trabajador futuro… de otro pobre diablo erudito como yo que me saque de la obscuridad y del desprecio…

Dan lugar a:

> como un carbón fósil que acaso prenda y dé fuego algún día, al contacto de la chispa de un trabajador futuro…, de otro pobre diablo erudito como yo que me saque de la obscuridad y del desprecio… (Alas: 1988: 191)

Asunto bien diferente, que necesitaría largo comentario, son los cambios en los signos de puntuación, la ortografía o la simplificación de términos cultos: «obscura/s», «obscurecido», «obscuridad», «substancia»: «oscura/s», «oscurecido», «oscuridad», «sustancia».

La distribución de párrafos también presenta muchas diferencias por lo que he optado por presentar una transcripción del cuento como apéndice que permita valorar estas diferencias y las de otros signos. Clarín parece haber escrito su relato como solía, de corrido y después lo corrigió pero no lo modificó sustancialmente. En cualquier caso, la versión de *La Opinión* pone una primera fecha de publicación para este cuento clariniano, cuya lectura y análisis muestra lo preocupado que

andaba por aquellas fechas por la *cuestión social*, el lugar de los obreros intelectuales en la sociedad o por su propia salud, que se proyecta en el relato a través del personaje de Fernando Vidal.

De los paliques, el fechado el 4 de junio de 1892, figura también en sus *Obras completas*, recuperado de las páginas de *El Liberal* (Alicante), el 7 de junio de 1892 y volvió a publicarse también en *La Nación* (Buenos Aires), ya el 27 de junio de 1892. La publicación vallisoletana sería por lo tanto la primera (OC VIII: 366-369). Y el publicado el 4 de julio de 1893, lo fue también el día 6 de julio en *La Lucha*, según ha documentado Ángeles Ezama, quien lo transcribe como apéndice en su estudio (Ezama: 2015: 232-234). El resto por el momento parecen ser nuevos o que al menos no se conoce otra versión. También la «Revista mínima» del día 24 de septiembre de 1896, había aparecido un poco antes en *La Publicidad*, de Barcelona, el día 19 de septiembre[19].

El artículo, «El Centenario y las musas», que se publicó el 12 de noviembre de 1892, había aparecido también dos días antes en *Las Provincias* de Valencia y lo fecha el 8 de noviembre de 1892 en Madrid, que fue cuando lo debió entregar directamente en la agencia. Va haciendo comparecer a las musas que valoran lo que se ha publicado con motivo del Centenario del descubrimiento de América. Aprovecha para destacar entre las obras históricas que se han editado con motivo de la conmemoración la de Castelar. Y diferente es el caso «Versos. Hombre al agua» publicados tardíamente en *La Opinión* el 13 de mayo de 1899. Como «Hombre al agua», habían aparecido años antes en *Heraldo de Madrid*, 10 de junio de 1894[20].

El texto sobre «Renan» —15 de octubre de 1892— tiene el interés de ser acaso el primero que Clarín publicó tras la muerte de su admirado maestro, que había fallecido en el Collège de France el 2 de octubre de 1892. No es desconocido por completo ya que se incluyó en *Siglo pasado*, recopilación póstuma de escritos de Clarín aparecida al poco de su muerte en 1901. Después se ha resistido a revelar su fuente periodística tanto a José Luis García Martín cuando reeditó este libro como a los editores de las *Obras completas* (Alas: 1999 y OC IV: 1971-1975). No presenta diferencias importantes salvo en un breve pasaje en

[19] «Revista mínima», *La Publicidad*, 19 de septiembre de 1896. En OC IX: 698-700.

[20] «Hombre al agua», *Heraldo de Madrid*, 10 de junio de 1894. Comienza: «—Dadme un remedio, doctor» (OC: VIII: 761-762).

que se pierde el sentido en estas ediciones. Bastara con yuxtaponer los párrafos de la versión periodística y la de *Siglo pasado* para que quede solventada esta lectura errada. En *La Opinión*:

> En general ha habido bastante valor para poner la fama de Renan en su sitio, sin miedo a *lastimar creencias*; sin duda los periodistas comprendieron que hasta para los neos y fanáticos pasaba el tiempo enseñando, y que hoy todos comprenden, menos, tal vez el P. Zacarías, agustino, que Renan en lo que negaba no era más que uno entre mil, como historiador, exégeta y filósofo, y en lo que afirmaba era un idealista de los que más han trabajado para combatir el enemigo común, el materialismo de escalera abajo y el pedantesco y corto de vista de lo que por antonomasia *se llama ciencia*, no siendo más que el empirismo particular de algunos estudios experimentales, en el fondo hipotéticos meramente.

Se deturpó en *Siglo pasado*, quedando como:

> En general, ha habido bastante valor para poner la fama de Renan en su sitio, sin miedo a *lastimar creencias*; sino donde [sin duda] los periodistas comprendieron que hasta [para] los *neos* y fanáticos pasaban [pasaba] el tiempo enseñando, y que hoy todos comprenden, menos tal vez el P. Zacarías, agustino, que Renan en lo que negaba no era más que uno entre mil, como historiador, exégeta y filósofo, y en lo que afirmaba era un idealista de los que más han trabajado para combatir el enemigo común, el materialismo de escalera abajo y el pedantesco y corto de vista de lo que por antonomasia *se llama ciencia*, no siendo más que el empirismo particular de algunos estudios experimentales, en el fondo hipotéticos meramente.

Dado el interés del texto y su temprana publicación a los pocos días de la muerte de Renan lo transcribo también completo en el apéndice final.

Conocemos, además, diferentes escritos sobre Renan coincidiendo con las fechas posteriores a su fallecimiento haciendo balance de su trayectoria, de sus ideas y de lo que supuso para él, pero son posteriores a este[21]. Clarín anduvo rumiando la idea de dedicarle uno

[21] Y si se mira a los meses anteriores el día 16 de junio de 1892, le había dedicado «Sátura» en el periódico *El Día*, de Barcelona. El artículo pasó enseguida a su libro *Palique*, 1894, pero ahora llamado «El retrato de Renan».

de sus folletos literarios y todo este grupo de artículos son apuntes de lo que pudo haber sido aquel fallido folleto. El 12 de octubre le había escrito a Menéndez Pelayo: «Preparo un folleto titulado *Mi Renan*» (OC XII: 368). Llegó a anunciar este folleto como «en prensa» en *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893) y en la prensa, pero al cabo, no cuajó.

Cercano en fechas al artículo que recupero cabe mencionar el contenido de «Como gustéis», publicado en *Las Novedades* el 17 de noviembre de 1892 donde procede a una comparación entre Renan y Castelar quien acababa de volver a la literatura con su libro *Historia del descubrimiento de América*, que glosa (OC VIII: 428-433). Eran dos *hombres de calidad* para el crítico y por tanto nada más normal que recurrir a su careo.

En *Los lunes de El Imparcial* publicó el 5 de diciembre su celebrado artículo «Mi Renan», recogido también en *Palique* (1893), que ha sido considerado su homenaje necrológico al maestro[22]. O durante el año 1893 continuó escribiendo sobre el pensador francés, aprovechando la aparición de obras suyas que habían quedado en puertas de ser publicadas. Su «Revista mínima» del 29 de abril de este año la dedicó en gran parte a glosar su personalidad (OC VIII: 519-524). En *La Ilustración Ibérica* reseñó los día 25 de agosto y 16 de septiembre de 1893 dos volúmenes de *Historia del pueblo de Israel (*OC VIII: 565-567, 575-578).

Lo peculiar de la colaboración vallisoletana «Renan» es que se trata de una temprana revista sobre cómo había reflejado la prensa española la desaparición del pensador francés; además, Clarín mencionaba su gran admiración por él, su interés por algunos de los asuntos que ocupaban sus escritos —lo religioso— y que coincidían con sus propias preocupaciones.

La *revista* y los nuevos paliques recuperados enriquecen nuestro conocimiento de cómo Clarín comentaba la actualidad política, tanto los grandes asuntos —la dinámica de los partidos o asuntos como la instrucción pública— como los comportamientos de sus protagonistas: de ahí sus alfilerazos a sus errores gramaticales en sus discursos. También sobre la vida literaria con lo que estos nuevos textos ofrecen opiniones sobre escritores como Luis Taboada y su libro *Caricaturas* o las novelas cortas de Jacinto Octavio Picón; comentarios mordaces sobre aquello que detestaba: los malos versos a que estaba dando lugar el

[22] Lo reprodujo también *Las Novedades* el 5 de enero de 1893. En OC: IV: 1787-1791.

oportunismo a partir del fallecimiento de José Zorrilla o los malévolos dardos lanzados contra Emilia Pardo Bazán de quien se hallaba cada vez más distante. Clarín hacía trabajar de manera permanente su pluma, pronunciándose sobre múltiples asuntos, era al cabo su «máquina de hacer pesetas».

Como queda dicho, durante los últimos meses de su publicación, *La Opinión* tuvo una vida errática y el fallecimiento del crítico fue apenas reseñado en un breve suelto de 18 líneas el 15 de junio de 1901. Ni siquiera aludieron a su paso por el periódico como colaborador. Después nadie, que sepa, ha mencionado aquella pequeña serie de colaboraciones que reproduzco como apéndice en los casos que no es conocido su contenido o cuando estas versiones pueden tener interés textual.

En definitiva, aunque la colección revisada de *La Opinión* es muy incompleta, proporciona un pequeño lote de once textos clarinianos. Algunos ya eran conocidos desde hace tiempo o desde no hace mucho, mientras otros contribuyen a completar su producción periodística todavía necesitada de piezas que duermen en el olvido de la prensa provincial española y americana. Casos singulares ofrecen «Un jornalero» y «Renan» que permiten, al fin, contar con versiones periodísticas que aclaran las circunstancias de su escritura y facilitan su fijación textual.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

APÉNDICE[23]

Clarín. «Revista». *La Opinión* (Valladolid). nº 1578, 9 de agosto de 1892. 1 y 2.

Ya no hay padres de la patria con residencia, es decir, que se han suspendido o como se llame eso, las sesiones de Cortes y los padres circunscritos, que decía el otro, se han *vertido* a manera de folletines por esas provincias de Dios y de los mítines.

Ahora cada cual, cada padre vuelve a ser hijo de sus obras y a responder ante el distrito, si sabe dónde está o hacia dónde cae, de *su negotium gestio*. A unos cuantos, particularmente a los que tienen aproximaciones por ser ministros, o por cualquier reintegro con tabacaleras o trasatlánticas, les esperan en su pueblo

[23] Se regulariza la puntuación o la ortografía: g/j: personage/personaje.

natal, o cuasi natal, con los brazos abiertos y con una murga a la puerta de casa; pero a los más, gracias que no les aguarden con garrotes, o con unas cuantas verduleras de esas enemigas de la evolución que ahora se usan. ¡Figúrense ustedes cómo estarán de furiosos en todos esos distritos en que se suprime alguna audiencia, o algún juzgado, o algún *momio*!

Los electores creen generalmente que los diputados los mandan ellos a Madrid para que saquen todo el provecho posible de su influencia en beneficio particular de la localidad que les envía y aunque sea en perjuicio de todo lo demás de España; y el que venga detrás que arree. No hay quien arranque esa idea al *cuerpo electoral*, que es egoísta de suyo, como casi todos los cuerpos, y aun muchos espíritus. De modo que al ver de vuelta al diputado, con las manos vacías y con el juzgado perdido, ¡figúrense ustedes que indignación!

Y en cierto modo no les falta razón. Porque si se perdió el juzgado, por ejemplo, no es porque precisamente aquel fuera el que sobraba, el que había que suprimir necesariamente, sino porque el diputado no tuvo agallas, y quien dice agallas dice lengua, para defender los intereses de su distrito.

Todos andan por ahí diciendo que lo que nos sobran son oradores; que «menos discursos y más hechos». Pues ahora lo ven: distrito con diputado tartamudo… distrito de economías.

El Gobierno corta por donde no oye gritos: no tiene más criterio que este: «Aquí no me chillan». ¿Qué distrito se salva? El que tiene un diputado que da *juego* en las discusiones, o por lo menos es capaz de *explanar* una *interpelación*; pero el que no explana ni juega más que en el casino y llama *establecimiento* al Congreso y tiene miedo a la acerada crítica de los maceros y no se atreve a hablar porque recuerda que no sabe lo que es subjuntivo, ese está perdido y con él el Juzgado, o lo que sea del distrito que casi le vio nacer, como decía el personaje de Pereda.

Los que están en grande son los personajes políticos que le hacen un favor a una provincia entera con dignarse visitarla. Para mejor guardar el incógnito viajan modestamente «de gorra». Sin sacar del bolsillo una peseta, en tres meses recorren medio mundo, se comen los mejores bocados y hasta se atraen las miradas y las sonrisas de las mejores mozas.

Pero más felices que ellos son todavía los que pagan, los encargados de dar posada al peregrino. ¡Con qué alegría, engendrada por la vanidad y la esperanza de futuras recompensas, gastan los cuartos y los sudores en preparar el nido al grande hombre que a lo mejor resulta que es Castañeda o a todo tirar Cos-Gayón, varón magnífico y excuestor de Palacio!

En cambio, ¡cómo rabian los del partido contrario, que ven mano sobre mano, los preparativos que hacen los enemigos para recibir al *hombrón*, que a ellos, a los que no preparan nada, les ha de moler a palos en cuanto sea Gobierno, pues para eso lo quieren los otros, para que les muela!

¡Y qué de epigramas en la plaza, en el paseo, en el muelle, donde caiga, contra los preparativos de los caciques que esperan al *prócer*!

—Con que D. Sisenando está echando la casa por la ventana para recibir dignamente al *caudillo liberal* (o conservador, lo que sea).

—Ya lo creo; ¡vaya, vaya! Está gastando el oro y el moro. Por de pronto ya ha encargado a Pepa la Frescachona que le fregara toda la escalera, inclusive el descanso, sin reparar en gastos ni en estropajos.

—Y la digna esposa de D. Sisenando ya ha encargado a la modista que le *volviera* el vestido de seda que se hizo cuando por poco viene la reina a su casa a tomar un tente en pie, y por fin no vino.

—Figúrese usted; ¡cosa segura!... Por algo se friega una escalera.

***

No es mal fregado el que están armando algunos eruditos para limpiar y fijar la historia del descubrimiento de América. Más que la feria del Centenario parece esto «la feria de las vanidades» como dijo el novelista inglés.

Y todavía falta Cánovas para decir, como siempre, la última palabra y demostrarnos, gracias a un libro que tiene él en casa y que no quiere enseñar a nadie, que el Nuevo Mundo no lo descubrió Colón, ni un monje indio, ni los Normandos… sino un tío que tuvo él, Cánovas, que se llamaba D. Serafín, alias el Solitario. Solo que como era poco comunicativo no quiso decírselo a nadie.

***

No sólo a los ojos de Cánovas, sino a los monos extraviados del Sr. Borell, distinguido periodista y exrevolucionario, tienen gran valor los libros raros.

Porque según leo, este Sr. Borell, amigo mío, ha asegurado que los republicanos leen libros baratos.

¿Y qué? En libros que cuestan muy pocos cuartos andan hoy escritas las mejores obras del mundo: La República y Las leyes de Platón, la Política de Aristóteles, las obras políticas de Cicerón, las de Santo Tomás, las de Grocio, Leibnitz, Locke, Montesquieu, Bethan, Kant, Hegel, Spencer, etc., etc., puede comprarlas cualquier *pobre* por una docena de pesetas todas juntas…

Borell habrá querido decir otra cosa; habrá aludido a su lectura de obras vulgares, ligeras, fáciles, superficiales…

A esto contestaré que… Martínez Campos es monárquico. Y el Pentateuco que ese haya leído que me lo claven en la frente.

También es monárquico Fabié, y no creo yo que haya bebido sus ideas en el libro apocalíptico sellado con siete sellos.

Desengáñese Borell, nuestros monárquicos no lo son por la ciencia hermética que sepan; los más se contentan con la gramática parda, que no es ningún incunable.

***

Libro bueno para republicanos, porque es barato y fácil lectura, es el titulado *Caricaturas*, que no ha mucho ha puesto a la venta el activo y desinteresado editor F. Lasanta. *Caricaturas* es obra de Luis Taboada, y con esto está dicho casi todo. Lo demás que hay que decir es que tal vez en esta nueva colección de saladísimos bocetos cómicos se acentúe más que en los anteriores la actitud que Taboada posee para el cuadro de costumbres, para el humorismo, o como quiera llamarse, de alto vuelo. Taboada, no solo dice chistes, no solo tiene *salidas* originales, sino que observa con gran perspicacia (aunque él se burla de los *observadores*) y dibuja con corrección de caricaturista, que es un verdadero pintor, los caracteres *exagerados*, *trasportados*, que abundan en sus obras.

Hay escritores ingeniosos, intencionados, sobrios, que se hacen admirar, que nos hacen gozar… sin movernos a risa. Taboada es de los pocos contemporáneos que tienen el secreto de la risa, franca, alegre, que es una delira entre literaria y sensual. Dios y los lectores que compran libros del paguen a Taboada el buen rato que les ha hecho pasar su libro caricaturas.

***

Jacinto Octavio Picón es uno de los novelistas y críticos de la generación que está dejando de ser joven, que empieza a ser veterana de las letras, que toman con más seriedad y atención la carrera de las letras.

Afiliado al realismo con entusiasmo y convicción desde los primeros días en que esta escuela o tendencia reapareció en España, ha permanecido fiel a su bandera, en sus muchos estudios críticos, algunos de los cuales tuvieron gran resonancia, y particularmente en sus varias novelas leídas y comentadas dentro y fuera de España. Es Picón un escritor correcto, ilustrado, de mucha conciencia y moderación, y hasta en sus libros y artículos se traduce que ha sabido librarse de la figura de la envidia y de la emulación mal entendida que come las entrañas de ciertos *próceres* del arte que se creen muy superiores al autor de *Juan Vulgar* solo acaso porque le ven más modesto.

Picón no tiene enemigos, pero no porque no merezca los dardos de la envidia, sino porque ni siquiera hay pretexto en sus escritos y en sus actos para atacarle.

Su última obra se titula *Novelitas*, diminutivo que debiera pasar a la categoría de positivo con significación peculiar, para que así tuviéramos palabra

correspondiente, con exactitud, a la *novela* y a la *nouvelle*, que en Alemania por ejemplo, representa un género aparte con caracteres bien distintos.

El cuento no es la *novella*.

Y la novela, a pesar del nombre, tampoco, pues nuestra novela es *le roman*, *il romanzo*. Nosotros hemos aplicado el nombre novela al *roman romanzo*, más que por pobreza de idioma por riqueza de literatura; porque nuestro romance es otra cosa, algo muy glorioso y sin igual en otros países *románticos*. Somos los únicos *románticos*, *romancistas* o *románticos* que tenemos *Romancero*. ¡Y que no es malo!

Las *Novelitas* del Sr. Picón entran de lleno en el género de su nombre. Todas son agradables, están escritas con sinceridad y fuerza; el estilo, a más de correcto, sin pretensiones de amanerado purismo, es noble, sencillo, fácil, vehículo a propósito para la idea.

Picón medita, observa y siente. Su *Doña Georgia* es un *cartón* de suaves efectos, delicado y profundo de sentido.

Picón sin pensar en el mérito de los demás, a no ser para reconocerlo y declararlo, sigue su camino.

***

Y aquí debiera hablar de otro libro publicado por Antonio de Valbuena; el célebre *Venancio González* y el celebérrimo *Miguel de la Escalada*; pero ya no nos queda tiempo para decir de *Agridulces* —que así se titula la obra— todo lo que quiero decir, y lo dejo para un capítulo aparte, o sea para la próxima *Instantánea*.

CLARÍN

Clarín. «Renan». *La Opinión* (Valladolid). nº 1606, 15 de octubre de 1892. 1.

La voz del pueblo, que a veces acierta, lo ha dicho unánimemente en Francia y fuera de Francia.

Desde la muerte de Víctor Hugo no ha habido otra más importante, de más efecto para la Francia intelectual, y aun pudiera añadirse para el mundo de las ideas. El telégrafo apenas ha tenido tiempo para comunicarnos esta opinión general que se impone como una gran justicia que la posteridad comienza a hacer al gran espíritu francés desde el día siguiente al de su muerte.

Decía que la voz del pueblo acierta… a veces, porque sin adulación no cabe ocultar que en muchas ocasiones se equivoca. Suele suceder al borde del sepulcro.

Cuando faltó Víctor Hugo, la justicia definitiva popular se impuso a los reparos y mezclas frigoríficas de la envidia y la crítica hostil; aunque hacía algunos años que la *manera* del gran maestro no estaba de moda en los cenáculos literarios, la gran masa de los admiradores del poeta impuso el fallo, que fue de gloria, sin pararse en distingos ni atenuaciones.

Hasta en nuestro país, donde la opinión pública está mucho menos ilustrada, aunque los instintos generosos de entusiasmo por lo grande no son menos, cuando murió Moreno Nieto, el pueblo, que no lee siquiera, ni acude a los Ateneos, adivinó en el sabio modesto que desaparecía, un santo del pensamiento, un apóstol del bien.

Renan, que para las masas de la mayor parte de los países latinos era ante todo el heresiarca moderno, el enemigo de la Iglesia, Renan que tan mal comprendido y tan poco conocido, en rigor, era aún para los que se permitían hablar de él con escasa y distraída lectura de sus obras, a las veinticuatro horas de morir recibe un universal homenaje de admiración y respeto, y el mundo entero comienza por hacer justicia a la rectitud de sus intenciones, a la austeridad y al decoro de su vida, a la grandeza de su ingenio, a la belleza de sus obras.

El Renan que no habían visto bien la crítica maleante y ligera, el fanatismo contrario a sus doctrinas, los rivales, los sectarios de escuelas diferentes y el vulgo letrado, distraído y superficial, es adivinado por el instinto popular, y en todas partes, y en todos los tonos, se dice hoy de él lo que hace poco solo pensaban algunos, que es un hombre genial, que es un gran hombre, el primero de los que hoy tenía Francia.

Sabe hasta el último periodista que *La Vida de Jesús* no es todo ni lo principal en la obra de Renan, y ya, hasta el fanático más lenguaraz e ignorante, se guarda de decir que ha muerto el diablo, que ha fallecido el Anticristo.

***

Pasemos rápida revista a algo de lo mucho que de primera intención, improvisado, se ha dicho al día siguiente de morir Renan.

Comencemos por casa.

En general, los periódicos españoles han comprendido la importancia del triste suceso y le han consagrado excepcional atención sin duda.

En la *información* ha habido notables deficiencias. Comenzaron ciertas agencias telegráficas por decir que el ilustre profesor del Colegio de Francia había muerto en Londres. El error lo deshicieron las primeras noticias directas de París.

Las noticias biográficas y bibliográficas de la prensa madrileña se resintieron en general de falta de conocimientos directos de las obras de Renan.

Se consultó, generalmente, los consabidos periodistas enciclopédicos, que no suelen ser exactos y que suelen estar atrasados de noticias.

Al dar la lista de los tomos de que consta la *Historia del Cristianismo*, la obra capital de Renan, casi todos los periódicos se equivocaron, y copiando algún diccionario antiguo o el catálogo de algún tomo de Renan, antiguo también, aseguraron que a *La Vida de Jesús*, *Los Apóstoles*, *San Pablo* y *El Antecristo*, había seguido otro tomo, último de la obra, titulado *La Iglesia Cristiana*. Y la verdad es que al *Antecristo* siguieron tres tomos, *Los Evangelios y la Segunda generación cristiana*, *La Iglesia Cristiana y Marco Aurelio* y *El fin del mundo antiguo*.

En general, el juicio propio de nuestros periódicos reflejaba esa opinión general a que antes aludí; todo era admiración y respeto; las virtudes y el gran talento eran generalmente reconocidos entre los periódicos que adelantaron su opinión espontáneamente; se distinguió, a mi juicio, un redactor de *El Liberal*, Tomás Tuero, que así como a la ligera dio sin embargo una de las notas más justas, que coincidió con la que al día siguiente hacía oír Mauricio Barrès en *El Fígaro* de París, bien en oposición por cierto con el sesudo, pero frío y deficiente artículo de Deschamps en el *Journal des Debats* de que era Renan colaborador.

Tuero, como Barrès, señaló en el servicio de Renan a la causa de la civilización moderna con aspecto religioso. Bien señalado está. Digan lo que quieran los que exageran la nota *dileitante* [*sic*] de Renan, o los que ven exclusivamente en él al sabio experimentalista, por algo se había tenido por exacta aquella frase célebre según la cual Renan era una catedral vacía… Él mismo había dicho de sí una y otra vez que él era en el fondo un *clérigo*.

—El que fue cura lo es, como dijo Víctor Hugo.— El espíritu religioso es una tendencia ante todo, un punto de vista, casi pudiera decirse una postura, la digna postración ante el misterio sagrado y poético; no es como creen muchos, ante todo, una solución concreta, cerrada, exclusiva.

En este último sentido, Renan no era religioso, en el primero sí.

Claro que en sus obras se encuentran textos aislados para todas las conclusiones (puesto que obedece en él a un sistema) pero yo, al *incógnito sabio experimental*, pedante sin duda, que desde *El Figaro* trata con cierto menosprecio al autor de los *Diálogos filosóficos*, le diría que no es verdad que pueda afirmarse rotundamente que Renan negara a Dios, pues infinidad de veces se inclina a afirmar su realidad; que yo recuerde ahora, de repente, en *L´Abbesse de Jouarre*, cuando alguien dice: «Dios; más probable que la inmortalidad del alma.» Y al final del famoso prólogo de su último libro, *Feuilles détouchées* (1892) escribe: «El amor es tan eterno como la religión. El amor *es la mejor prueba de Dios*, es el cordón umbilical que nos une con la naturaleza, nuestra verdadera comunión con lo infinito.» Y a estas palabras, dignas de un Carloyle [*sic*], añade: «Padre celestial; yo te agradezco la vida.» En otra parte que no puedo ahora puntualizar porque cito de puro recuerdo, exclama parecidas palabras: «Padre nuestro, el que menos cree en ti, desea tu existencia catorce veces al día.» Y en el mismo

prólogo citado, dice: «Nada nos prueba que existe en el mundo una conciencia central, un alma del universo; *pero nada nos prueba lo contrario*.»

Luego ni aun en textos menos favorables al ateismo niega a Dios. Es más, el sabio incógnito de *Fígaro* dice que niega a Dios, pero reconoce lo *divino*. Pues tanto monta, porque lo divino, no siendo para el idólatra, para el antropomorfista, es el Dios que racionalmente puede pensarse que haya…

***

Volviendo a mi revista de lo que han dicho o callado los periódicos, advertiré que *El Siglo Futuro* no aprovecha la ocasión para decir pestes del *Antecristo* y se limita a imprimir los telegramas de las agencias con todos sus elogios.

¡Todo progresa, hasta *El Siglo Futuro*!

La Época, el primer día no dijo nada. El segundo copió al *Imparcial*.

En general ha habido bastante valor para poner la fama de Renan en su sitio, sin miedo a *lastimar creencias*; sin duda los periodistas comprendieron que hasta para los neos y fanáticos pasaba el tiempo enseñando, y que hoy todos comprenden, menos, tal vez el P. Zacarías, agustino, que Renan en lo que negaba no era más que uno entre mil, como historiador, exégeta y filósofo, y en lo que afirmaba era un idealista de los que más han trabajado para combatir el enemigo común, el materialismo de escalera abajo y el pedantesco y corto de vista de lo que por antonomasia se *llama ciencia*, no siendo más que el empirismo particular de algunos estudios experimentales, en el fondo hipotéticos meramente.

Grande es mi admiración por Renan; sin embargo, no veo en él fórmula última y más propia de la actualidad filosófica; soy partidario de su modo entre literario y mundano de atreverse con las grandes conjeturas filosóficas; venero su rigorismo metódico en lo que respecta a la investigación de los conocimientos parciales, relativos, pero opino con Barres que su *estado* general de pensamiento, desde el punto de vista de lo que es común con su medio, con su tiempo (no es lo personal, genial) corresponde al movimiento intelectual que sigue a la revolución del 48 y llega a los cuatro o cinco años siguientes a la guerra franco-prusiana.

Renan era una *catedral*, pero no era lo que Vogüé llamaría una *cigüeña*.

CLARÍN

Clarín. «Palique». *La Opinión* (Valladolid). nº 1627, 6 de diciembre de 1892. 2.

El Sr. Salmerón al replicar, por conducto de *El Liberal* al artículo segundo del Sr. Castelar, no se limita a emitir juicios relativos a la cuestión político-económica objeto del debate, sino que usando una suave ironía, tan inesperada como graciosa, corrige el vocablo al gran orador y le advierte que donde dijo *francos* debió decir pesetas.

Verdad es, ya lo sabe para otra vez el Sr. Castelar, pero ya que los republicanos nos andamos diciendo cuchufletas unos a otros, permítame el Sr. Salmerón que yo le advierta a él que en el renglón inmediato al de su correcto palmetazo dice él algo que está peor que lo de Castelar.

Y dice «estos quinientos francos (pesetas) *que con tanta urgencia faltan al Tesoro.*»

No, Sr. Salmerón, en la falta no hay urgencia, la urgencia está en otra cosa, en que desaparezca la falta.

Si yo tengo hambre, la urgente no es el hambre sino el comer, porque el hambre ya la tengo.

Urge una cosa cuando se necesita que venga o se haga pronto, no cuando ya se tiene y en vez de convenir perjudica.

Por lo demás, yo le perdonaría al Sr. Salmerón de buen grado este lapsus si me explicara qué ha querido decir con lo de que hace falta «transformar el Estado y la sociedad.»

Yo opino que lo más urgente es que los políticos vayan hablando de otra manera.

Lo primero es entendernos.

El Sr. Salmerón ¿quiere transformar la sociedad o reformarla?

No es lo mismo.

Transformarla. ¿Por qué? Tampoco yo estoy conforme con todo lo que dice y hace el Sr. Salmerón, y sin embargo, por mi gusto no la transformaría, me contentaría con reformarla.

***

El Sr. Canalejas ha dicho en uno de sus últimos discursos (último por ahora) que la riqueza de las naciones consiste en tener grandes ejércitos.

En efecto, dadme un ejército en que sean soldados todos los ciudadanos, y en que todos estén bien vestidos y bien alimentados y bien alojados, y os daré un pueblo rico. O mejor dicho, me lo daréis vosotros a mí.

***

La verdad, oyendo las cosas que dicen algunos políticos ilustres le da a uno rabia haber sido tan corto y tan modesto en este pícaro mundo y no haberse metido también en edad temprana a salvar al país.

Porque, como diría Castelar, allá nos vamos todos.

Sí, todos nos vamos… a la bancarrota.

***

Porque señores que teniendo tanto hombre insigne como tenemos, algunos, grandes economistas, tengamos tan poco dinero.

Y no nos queda el recurso, para comer, de hacernos la cabeza caldo…

Porque el caldo de la cabeza ya se sabe de qué se hace.

Y falta el seso.

No hay más remedio.

Hay que vivir de discursos.

Muy elocuentes… y con poca sintaxis si bien se mira.

CLARÍN

Clarín. «Palique». *La Opinión* (Valladolid). nº 1670, 21 de marzo de 1893. 1.

Don José Laserna, discretísimo periodista y amigo mío, decía no ha mucho, no sé si para consolar a Galdós del mal éxito de *Gerona*, que a Campoamor le habían silbado, o pateado, o cosa así, en *Cuerdos y locos*.

El Sr. Laserna está equivocado de medio a medio.

Cuerdos y locos obtuvo muy buen éxito; el autor y los actores fueron llamados a las tablas infinidad de veces, entre aplausos atronadores, y el drama o comedia, se representó muchas, pero muchas noches seguidas.

La crítica acogió también con aplausos la obra de Campoamor y D. Peregrín García Cadena, uno de los revisteros de teatros que más fama tenían por entonces, consagró muchos artículos en la *Ilustración Española* a *Cuerdos y locos*, poema dramático en que veía él, y veían otros, nada menos que esto que ahora llaman *nuevos moldes*.

Si el Sr. Laserna viera representar esa obra como la representaron Matilde Díez y sus compañeros, se interesaría como el público y encontraría allí mucho sentimiento, mucha gracia y mucha poesía dramática.

Lo que hay es que el Sr. Laserna debe de confundir *Cuerdos y locos* con *Así se escribe la historia*, otra comedia de Campoamor que, en efecto, no fue del agrado del público.

Así se escribe la historia.

***

La señorita Valencia, poetisa premiada por la Academia y levantada de cascos por el Padre Muiños, digo, Blanco García, y otros frailucos, no ha encontrado mejor manera de lamentar la muerte de Zorrilla que escribir unos versos, que bien serán un millón, imitando los del difunto, abusando de los ritmos parisilábicos y de la monorrima.

Se pone a llamar cosas a Zorrilla que acaban en *aña* y allí sale la montaña, la campaña y la espadaña, y… en fin, que es una mala maña esa de adular a las muchachas que tienen el vicio, que tal vez cogieran con motivos de unas tercianas, de andar buscando consonantes, como podía darles por comer tierra o andar por la acera sin pisar raya.

Así como se ha hecho popular, demasiado popular la teoría penal de Lombroso y Cía debiera popularizarse también lo mucho que la teratología moderna lleva escrito para mostrar cómo la manía poética y *plumífera* tiene su causa en desarreglos fisiológicos.

Tan enfermo está el padre Blanco que lo critica todo, como la señorita Valencia que lo *canta* todo.

No hay que imitarle ahora de modo que parece que es que se le hace burla; ni mucho menos se debe hacer lo que el padre Blanco, recomendar las imitaciones de la señorita Valencia a los que quisieran saborear el estilo de Zorrilla sin las molestias de la repetición (¡)

No está mal… *bostezo* crítico ese.

Y el padre Muiños, digo Blanco, llegará a académico, (no; y Muiños también), y la señorita Valencia será también académica si la señorita Pardo se sale con la suya de que la hagan *inmortala* y queda la Academia con esa costumbre.

***

A propósito de la Sra. Pardo Bazán.

Esta dama ilustre, que no pierde nada por su boca, ha escrito un prólogo para un libro de cierta señora americana y comienza así el tal prólogo:

«No sé si allá, en la *América latina* se cree que me interesan las letras americanas tanto como en efecto me interesan.»

Señora, no hablaría con más ínfulas una metrópoli.

Habla usted así, tan de potencia a potencia con la *América latina*… que parece usted la América inglesa o cosa por el estilo.

Yo, si fuera lo que la América latina, contestaría a la Pardo:

«Señora, lo que se cree aquí es que usted es inevitable como dijo el poeta Zorrilla a quien usted maltrata después de muerto. Y no solo le maltrata a él, sino a lo que eran sus amores a la lengua patria.»

Porque dice Doña Emilia en el citado prólogo:

«Aquí va reinando una prevención favorable a los escritores americanos.»

Prevención dice el diccionario, es un concepto comúnmente desfavorable…

Pero Doña Emilia no quiere hablar como se habla comúnmente. Así, deja para el vulgo decir opimo y ella dice ópimo, sin importarle que la *i* de *opimos* sea larga.

Y día llegará en que para distinguirse diga narices.

¡Y pensar que esta Doña Emilia no siempre hizo una vida tan esdrújula!

No hay peor gongorino que el de la vanidad. Trasciende de los acentos a las costumbres.

A las mujeres en general, les gusta poner los puntos sobre las íes; Doña Emilia pone las íes sobre los puntos.

Y piensen lo que quieran en la América latina.

CLARÍN

Clarín. «Un jornalero (cuento)». *La Opinión* (Valladolid). nº 1700. 6 de junio de 1893. 1 y 2.

Salía Fernando Vidal de la Biblioteca de N*** donde había estado trabajando, según costumbre, desde las cuatro de la tarde.

Eran las nueve de la noche, acababa de obscurecer.

La Biblioteca no estaba abierta al público sino por la mañana.

Los porteros y demás dependientes vivían en la planta baja del edificio, y Fernando, por un privilegio, disfrutaba a solas de la Biblioteca todas las tardes y todas las noches sin más condiciones que éstas: ir siempre sin compañía, correr por su cuenta con el gasto de las luces que empleaba, y encargarse de abrir y cerrar, dejando al marcharse las llaves en casa del conserje.

En toda N***, ciudad de muchos miles de habitantes, industriosa, rica, llena de fábricas, no había un solo ciudadano que disputase ni envidiase a Vidal su privilegio de la Biblioteca.

Cerró Fernando como siempre la puerta de la calle con enorme llave, y, empuñando el manojo que ésta y otras varias formaban, anduvo algunos pasos por la acera, ensimismado, buscando sin pensar en ello el llamador de la puerta en la casa del conserje, que estaba a los pocos metros, en el mismo edificio.

Pero llamó en vano. No abrían, no contestaban.

Vidal tardó en fijarse en tal silencio. Iba lleno de sus ideas, que con él habían bajado a la calle dejando las frías páginas de los libros de arriba, la eterna prisión.

«No está nadie», pensó por fin, sin fijarse en que debía extrañar que no estuviese nadie en casa del conserje.

«¿Y qué hago yo con esto?», se dijo, sacudiendo el manojo de llaves que le daba un aspecto de carcelero.

En aquel momento se fijó en otra cosa. En que la noche era obscura, en que había faroles, tres, bien lo recordaba, a lo largo de la calle y no estaba ninguno encendido.

Después notó que a nadie podía parecerle ridícula su situación porque por la calle de la Biblioteca no pasaba un alma. Silencio absoluto.

Una detonación lejana le hizo exclamar:

«¡Un tiro!»

Y el tiro, más bien su nombre, le trajo a la actualidad, a la vida real de su pueblo.

«Cuando salí de casa después de comer, en el café, oí decir que esta noche se armaba, que los socialistas o los anarquistas, o no sé quién, preparaban un golpe de mano para sacar de la cárcel a no sé qué presos de su comunión y proclamar todo lo proclamable. Debe de ser eso. Debe de estar armada.»

«¡Dios mío!», siguió reflexionando, «si está armada, si aquí pasa algo grave, mañana acaso esté cerrada la Biblioteca, acaso no me permitan o no pueda yo venir de tarde a terminar mis estudios del códice en que he descubierto tan preciosos datos para la historia de los disturbios de los gremios de R*** en el siglo… ¡por vida del chápiro! Y si mañana no concluyo mi trabajo, el número próximo de la Revista Sociológico-histórica sale sin mi artículo… y quién sabe si Mr. Fliuder en la Revista de Ciencias morales e históricas de Zurich se adelantará, si es verdad, como me escriben de allá, que ha visto este precioso documento el año pasado, cuando estuvo aquí mientras yo fui a Vichy.»

«No, mil veces no; eso no puedo consentirlo; no es por vanidad pueril, es que esos socialistas de cátedra me son antipáticos; Fliuder de fijo arrima el ascua a su sardina; de fijo lo convierte todo en substancia, y de los datos favorables para sus teorías que este códice contiene, quiere hacer una catedral, toda una prueba plena… y eso, vive Dios, que es profanar la historia, el arte, la ciencia… No, no; yo diré primero la verdad desnuda, imparcialmente, reconociendo todo lo que este manuscrito arroja de luz en la tan debatida cuestión… pero sin que sirva de arma para tirios ni troyanos. Me cargan los autopistas [*sic*], los dogmáticos…»

Sonó otro tiro.

«Pues debe de ser eso. Debe de haberse armado.» Vidal se aventuró por la calle arriba. Al dar la vuelta a la esquina, que estaba lejos de la Biblioteca, en la

calle inmediata como a treinta pasos, vio al resplandor de una hoguera un montón informe, tenebroso, que obstruía la calle que cerraba la perspectiva.

«Debe de ser una barricada.»

Alrededor de la hoguera distinguió sombras.

«Hombres con fusiles», pensó, «no son soldados; deben ser obreros. Estoy en poder de los enemigos… del orden.»

Una descarga nutrida le hizo afirmarse en sus conjeturas; oyó gritos confusos, ayes, juramentos…

No había duda, se había armado, y al llegar a la puerta de la Biblioteca se detuvo, se rascó detrás de una oreja y meditó:

«Mañana, por fas o por nefas, estará esto cerrado; mi artículo no podrá salir a tiempo… puede adelantarse Fliuder…N o dejemos para mañana lo que podemos hacer hoy.»

Sonó a lo lejos otra descarga, mientras Vidal metía la gran llave en la cerradura y abría la puerta de la Biblioteca.

Al cerrarse por dentro oyó más disparos, mucho más cercanos y voces y lamentos. Subió la escalera a tientas, reparó al llegar a otra puerta cerrada, en que iba a obscuras, encendió un fósforo, abrió la puerta que tenía delante, entró en la portería contigua al salón principal, encendió un quinqué de petróleo, que aún tenía el tubo caliente, pues era el mismo con que momentos antes se había alumbrado, entró con su luz en el salón de la Biblioteca, buscó sus libros y manuscritos, que tenía separados en un rincón, y a los cinco minutos trabajaba con ardor febril, olvidado del mundo entero, sin oír los disparos que sonaban cerca.

Así estuvo no sabía él cuánto tiempo.

Tuvo que detenerse en su labor, porque el quinqué empezó a apagarse; la llama chisporroteaba, se ahogaba la luz con una especie de bostezos [*sic*] de muy mal olor y de resplandores fugaces…

Fernando maldijo su suerte, su mala memoria que no le había hecho recordar que tenía poco petróleo el quinqué… en fin, recogió papeles deprisa, y salió de la Biblioteca a obscuras, a tientas. Llegó a la puerta de la calle, abrió salió… y al dar la vuelta para cerrar, sintió que por ambos hombros le sujetaban sendas manos de hierro y oyó voces roncas y feroces que gritaban:

— ¡Alto!

— ¡Date preso!

— ¡Un burgués!

— ¡Matarle!

«¡Son ellos, pensó Vidal, los correligionarios activos, prácticos de Mr. Fliuder!»

En efecto, eran los socialistas, o Dios sabía quien, triunfantes, en aquel barrio a lo menos. Con otros burgueses que habían encontrado por aquellos

contornos habían hecho lo que habían querido; quedaban algunos mal heridos, los que menos apaleados.

El aspecto de Fernando, que no revelaba gran holgura ni mucho capital robado al sudor del pobre, los irritó en vez de ablandarlos.

Se inclinaban a pasarle por las armas y así se lo hicieron saber.

Uno que parecía cabecilla, se fijó en el edificio de donde salía Vidal y exclamó:

— Esta es la Biblioteca; ¡es un sabio, un burgués sabio!

— ¡Que muera, que muera!

— Matarlo a librazos… Eso es, arriba, a la Biblioteca, que muera a pedradas… de libros, de libros infames que han publicado el clero, la nobleza, los burgueses para explotar al pobre, engañarle, reducirle a la esclavitud moral y material.

— ¡Bravo, bravo!

— Mejor es ponerle en una hoguera de papel…

— ¡Eso, eso! Abrasarle en su Biblioteca…

Y a empellones, Fernando se vio arrastrado por aquella corriente de brutalidad apasionada que le llevó hasta el mismo salón donde el trabajaba poco antes en aquel códice en que se podía estudiar algún relámpago antiquísimo precursor de la gran tempestad que ahora bramaba sobre su cabeza.

Los sublevados llevaban antorchas y faroles, el salón se iluminó con una luz roja con franjas de sombras temblorosas, formidables. El grupo que subió hasta el salón no era muy numeroso, pero sí muy fiero.

—Señores —gritó Vidal con gran energía.— En nombre del progreso les suplico que no quemen la Biblioteca… La ciencia es imparcial, la historia es neutral… Esos libros… son inocentes… no dicen ni que sí ni que no; aquí hay de todo… Ahí están, en esos tomos grandes, las obras de los Santos Padres, algunos de cuyos pasajes les dan a ustedes la razón contra los ricos… En ese estante pueden ustedes ver la razón contra los ricos… En ese estante pueden ustedes ver a los socialistas y comunistas del 48… En ese otro está Lassalle… Ahí tienen ustedes *El Capital*, de Carlos Mars [*sic*]. Y en todas esas biblias, colección preciosa, hay multitud de argumentos socialistas: el año sabático, el jubileo… la misma vida de Job… ¡no! la vida de Job no es argumento socialista. ¡Oh, no, esa es la filosofía seria, la que sabrán las clases pobres e ilustradas de siglos futuros muy remotos…!

Fernando se quedó pensativo e interrumpió su discurso, olvidado de su peligro y el de la Biblioteca.

Pero el discurso, apenas comprendido, había producido su efecto.

El cabecilla, que era un ergotista a la moderna, de café y de club, uno de esos demagogos retóricos que tanto abundan, extendió una mano para apaciguar las olas de la ira popular.

— ¡Quietos!, dijo… Procedamos con orden. Oigamos a este burgués… Antes que el fuego de la venganza, la luz de la discusión. Discutamos… Pruébanos que esos libros no son nuestros enemigos y los salvas de las llamas; pruébanos que tú no eres un miserable burgués, un holgazán que vive como un vampiro, de la sangre del obrero… y te perdonamos la vida, que tienes ahora pendiente de un cabello.

— ¡No, no, que muera!... que muera ese…sofista, gritó un zapatero que era terrible por la posesión de este vocablo que no entendía, pero que pronunciaba correctamente y con énfasis.

— ¡Es un sofista! —repitió el coro, y una docena de bocas de fusil se acercaron al rostro y al pecho de Fernando.

— ¡Paz… paz… tregua! —gritó el cabecilla que no quería matar sin triunfar antes del *sofista*. Oigámosle, discutamos…

Vidal, distraído, sin pensar en el peligro inmenso que corría, *haciendo* psicología popular, *teratología sociológica* como él pensaba, estudiaba aquella locura poderosa que le tenía entre sus garras, y su imaginación le representaba a la vez el coro de locos del tercer acto de *Jugar con fuego*, y a Mr. Fliuder y tantos otros que eran en *último análisis* los culpables de toda aquella confusión de ideas y pasiones. «¡La lógica hecha una madeja enredada y untada de pólvora para servir de mecha a una explosión social!...» Así meditaba.

— ¡Que muera! —volvieron a gritar.

— No, que se disculpe… que diga qué es, cómo gana el pan que come…

— Oh! Tan bien como tú, tan honradamente como tú, gritó Vidal volviéndose al que tal decía enérgico, arrogante, apasionado, mientras separaba con las manos los fusiles que le impedían, apuntándole, ver a su contrario. Le habían herido en lo vivo.

Después de haber tenido en su ya larga vida de erudito y escritor mil clases de vanidades, ya sólo le quedaba el orgullo de su trabajo…

No se reconocía, a fuerza de mucho *análisis* de *introspección*, virtud alguna digna de ser llamada tal, más que esta, la del trabajo; ¡oh, pero esta sí!

— Tan bien como tú. Has de saber, que sea lo que sea de la cuestión del capital y el salario, que está por resolver como es natural porque sabe poco el mundo todavía para decidir cosa tan compleja; sea lo que quiera de la lucha de capitalistas y obreros, yo soy hombre para no meter en la boca un pedazo de pan, aunque reviente de hambre, sin estar seguro de que lo he ganado honradamente…

He trabajado toda mi vida, desde que tuve uso de razón.

Yo no pido ocho horas de trabajo, porque no me bastan para la tarea inmensa que tengo delante de mí. Yo soy un albañil que trabaja en una pared que sabe que no ha de ver concluida, y tengo la seguridad de que cuando más alto esté me caeré de cabeza del andamio…Yo trabajo en la filosofía y en la

historia, y sé que cuanto más trabajo, me acerco más al desengaño. Huyo, ascendiendo, de la tierra, seguro de no llegar al cielo y de precipitarme en un abismo… pero subo, trabajo. He tenido en el mundo ilusiones, amores, ideales, grandes entusiasmos, hasta grandes ambiciones; todo lo he ido perdiendo, ya no creo en las mujeres, en los héroes, en los *credos*, en los sistemas; pero de lo único que no reniego es del trabajo; es la historia de mi corazón, el espejo de mi existencia; en el caos universal yo no me reconocería a mi propio si no me reconociera en la estela de mis esfuerzos; me reconozco en el sudor de mi frente y en el cansancio de mi alma; soy un jornalero del espíritu, a quien en vez de disminuirle las horas de fatiga, los nervios le van disminuyendo las horas de sueño. Trabajo a la hora de dormir, a obscuras, en mi lecho, sin querer, trabajo en el aire, sin jornal, sin provecho… y de día sigo trabajando para ganar el sustento y para adelantar en mi obra… Yo no pido emancipación, yo no pido transacciones, yo no pido venganzas… Desde los diez años, no ha obscurecido una vez sin que yo tuviera vela cortada para la noche que venía; siempre mi velón se ha encendido para una labor preparada; hasta las pocas noches que no he trabajado en mi vida fueron para mí de fatiga por el remordimiento de no haber cumplido con la tarea de aquella velada. De niño, de adolescente, trabajaba junto a la lámpara de mi madre, mi trabajo era escuela de mi alma, compañía de la vejez de mi madre, oración de mi espíritu y pan de mi cuerpo y el de una anciana. Éramos tres, mi madre, el trabajo y yo. Hoy ya velamos solos yo y mi trabajo. No tengo más familia. Pasará mi nombre, morirá pronto el recuerdo de mi humilde individuo, pero mi trabajo quedará en los rincones de los archivos, entre el polvo, como un carbón fósil que acaso prenda y su fuego algún día al contacto de la chispa de un trabajador futuro… de otro pobre diablo erudito como yo que me saque de la obscuridad y del desprecio…

— Pero a ti no te han explotado, tu sudor no ha servido de substancia para que otros engordaran… interrumpió el cabecilla.

— Con mi trabajo, prosiguió Vidal, se ha hecho ricos otros, empresarios, capitalistas, editores de bibliotecas y periódicos; pero no estoy seguro de que no tuvieran derecho a ello. No me queda el consuelo de protestar indignado con entera buena fe. Ese es un problema muy complejo: está por ver si es una injusticia que yo siga siendo pobre y los que en mis publicaciones solo ponían cosa material, papel, imprenta, comercio, se hayan enriquecido.

No tengo tiempo para trabajar indagando ese problema, porque lo necesito para trabajar directamente en mi labor propia.

Lo que sé, que este trabajo constante con el cuerpo doblado, las piernas quietas, el cerebro bullendo sin cesar, quemando los combustibles de mi substancia, me ha aniquilado el estómago, el pan que gano apenas lo puedo digerir… y lo que es peor, las ideas que produzco me envenenan el corazón y me descomponen el pensamiento… Pero no me queda ni el consuelo de quejarme, porque esa queja tal vez fuera en *último análisis*, una puerilidad….

Compadecedme, sin embargo, compañeros míos, porque no padezco menos que vosotros, y yo no puedo ni quiero buscar remedio ni represalias; porque no sé si hay algo que remediar, ni si es justo remediarlo… No duermo, no digiero, soy padre [*sic*], no creo, no espero… no odio, no me vengo… Soy un jornalero de una terrible mina que vosotros no conocéis, que tomaríais por el infierno si la vierais, y que sin embargo, es acaso el único cielo que existe… matadme si queréis, pero respetad la Biblioteca que es un depósito de carbón para el espíritu del porvenir…

La plebe, como siempre que oye hablar largo y tendido, en forma de oratoria, callaba, respetando el misterio peligroso del pensamiento obscuro, deidad idolátrica de las masas modernas y tal vez de las de siempre.

La retórica había calmado las pasiones; los obreros no estaban convencidos, sino confusos, apaciguados a su despecho.

«Algo quería decir aquel hombre.» Como un contagio se les pegaba la enfermedad de Vidal, olvidaban la acción y se detenían a discurrir, a meditar, quietos. Iban teniendo algo del león enamorado, que se dejó cortar las garras.

De pronto, oyeron un ruido fuera [*sic*]. Tropel de soldados subía por la escalera… Estaban perdidos. Hubo una resistencia inútil.

Algunos disparos, dos o tres heridos. A poco, aquel grupo extraviado de la insurrección vencida, estaba en la cárcel.

Vidal fue entre ellos; codo con codo; en opinión, terrible y poderosa opinión del jefe de la tropa vencedora, aquel señorito tronado era el capitán del grupo de anarquistas sorprendido en la Biblioteca.

A todos se les formó consejo de guerra como era regular.

La justicia sumarísima de la Temis marcial fue ayudada en su ceguera por el egoísmo y el miedo del verdadero cabecilla y por el rencor de sus compañeros.

Estaban furiosos todos contra aquel *traidor*, aquel *policía secreto*, o lo que fuera, que les había embaucado con sus sofismas, con sus retóricas y les había hecho olvidarse de su misión redentora, de su situación, del peligro…

Todos declararon contra él.

Sí, Vidal era el jefe. El cabecilla salvaba con esto la vida, porque la misericordia en estado de sitio decretó que la última pena solo se aplicara a los cabezas de motín; a esta categoría pertenecía sin duda Vidal; y mientras el que quería discutir con él las bases de la sociedad, el cabecilla verdadero, quedaba en el mundo para predicar, e incendiar en su caso, el pobre jornalero del espíritu, el distraído y erudito Fernando Vidal pasaba a mejor vida por la vía sumaria de los clásicos y muy conservadores *cuatro tiritos*.

CLARÍN

Clarín. «Palique». *La Opinión* (Valladolid). nº 1728. 17 de agosto de 1893. 1.

Leo que el Consejo de Instrucción Pública está estudiando los proyectos del señor ministro de Fomento, relativos a la reforma de la enseñanza.

Y a él ¿quién le presenta?

¿Al Consejo?

Quiero decir: ¿a él, al Consejo no lo reforman? Y si una de las cosas que reforma el ministro es el Consejo ¿está el Consejo estudiando si le parece bien o mal que le reformen? No lo creo.

Y sin embargo: por ahí había que empezar.

La instrucción pública como todo elemento social de civilización tiene su mayor enemigo en lo que debiera ser su amparo, en el elemento administrativo que sirve como armazón al organismo técnico.

Sucede con esto como con todo: por ejemplo, en materia de comunicaciones.

La ciencia nos da el telégrafo que suprime las distancias, y la administración nos da el servicio telegráfico que restablece las distancias y… las alarga.

En instrucción pública, en España a lo menos, una de las cosas que más entorpecen la vida intelectual son las leyes sobre instrucción pública. Pero como las leyes por sí solas no pueden hacer daño a nadie, es claro que los que les sacan el jugo dañino son los encargados de aplicarlas.

Lo peor es que en España el elemento técnico de la enseñanza se ha contaminado y hoy tenemos muchísimos profesores que miran su obligación bajo un punto de vista oficinesco, de formalismo oficial que hace no solo inútil, sino perjudicial la enseñanza administrativa de esa manera.

Pues bien, el Consejo de Instrucción Pública viene a ser como el *deus ex machina* de toda esta corrupción de lo técnico por lo administrativo.

La parte del profesorado que está a la que salta, que ha entrado en la ciencia para medrar y por los medios adecuados al *medro*, más se preocupa de agradar a los señores del Consejo que de cumplir con los rigorosos y poco ostentosos deberes que impone la escrupulosa conciencia del buen pedagogo y del buen científico.

Hay muchos catedráticos que a lo que atienden es a *hacer méritos* oficiales, de los que el Consejo pesa, cuenta y mide, lo cual se consigue no siendo un modelo de maestros en la obscuridad de la cátedra, que allí no va el Consejo, sino publicando libros de texto que importa poco que sean malos y copiados si el interesado sabe manejar el expediente y emplea todo el papel de oficio que es del caso, en solicitudes, y toda la cartulina indispensable en tarjeta y B. L. M. de recomendación. (Esto sin contar con que estos libros de texto que sirven para hacer *méritos* sirven para hacer cuartos, gracias a los precios

exorbitantes que se consiguen merced a un valioso monopolio que recuerda las condiciones económicas del trabajo de los presidios).

Sucede, por consiguiente, que cuando un profesor que atiende a la ciencia de verdad, como Menéndez y Pelayo, pretende que se tomen en cuenta sus trabajos, no lo consigue, porque no ha sabido cultivar el *abono* administrativo, que es el único en que crecen los frutos de galardón del Consejo de Instrucción Pública.

Otro de los inconvenientes de esta máquina de fabricar… chocolate científico consiste en que el personal del Consejo no está, salvando muy honrosas excepciones, ni a la altura de la institución de que se trata, ni siquiera con la debida consonancia con ella.

Así se ve que en las secciones de filosofía hay consejeros y hasta ponentes boticarios, en secciones de derecho, músicos y botánicos, en secciones de ciencias exactas, clérigos y abogados, etcétera, etc.

Otro sí, los consejeros más influyentes no son los más sabios, sino los más activos en el expedienteo, en las visitas, camarillas y recomendaciones.

Así hay un Sr. Vallín y Bastillo que todos los catedráticos encuentran hasta en la sopa.

El señor Vallín es una ardilla, se mete en todo, parece un Briorco administrativo con un brazo metido en cada expediente. Gracias a este señor, los profesores que están examinando en un tribunal, tienen que atender a una hoja impresa, que es el expediente del examinando, hoja capaz de marear y distraer al mismo Julio César, que tantas cosas hacía a un tiempo.

Pues no digamos nada del Sr. Palau, especie de Cerrelarbo tonsurado que ora explica hebreo, ora cánones, ¡*ora*… pro nobis! y es el que manda en todas partes y todo lo preside, guía y administra…

Es natural que consejeros de tal carácter guarden todas sus simpatías para los que son como ellos; y así se ve que suben en categoría (y hasta en el escalafón, aunque legalmente esto sea *sobre*natural) [*sic*] los que visitan mucho, quitan motas, se dan tono, publican librotes indigestos y de contrabando y …….

De modo que si el Sr. Moret, cuyos buenos propósitos en asuntos de enseñanza son evidentes, quiere hacer una cosa buena, reforme el Consejo de Instrucción Pública, purgándole del delito mayor, que es haber nacido.

Y de acuerdo con Calderón de la Barca suprima el tal Consejo de una plumada.

Y qué diablo, al Sr. Palau no le faltará donde maniobrar.

Y en último caso, que se consagre a la tarea propia de su estado.

Que diga misa.

CLARÍN.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Clarín, Leopoldo (1892). «Palique», *La Opinión* (Valladolid). nº 1551. 4 de junio. 1.

—. (1892). «Revista». *La Opinión* (Valladolid). nº 1578. 9 de agosto. 1 y 2.

—. (1892). «Renan». *La Opinión* (Valladolid). nº 1606. 15 de octubre. 1.

—.(1892). «El Centenario y las musas». *La Opinión* (Valladolid). nº 1617. 12 de noviembre. 1 y 2.

—. (1892). «Palique». *La Opinión* (Valladolid). nº 1627. 6 de diciembre. 2.

—. (1893). «Palique», *La Opinión* (Valladolid). nº 1670. 21 de marzo. 1.

—. (1893). «Un jornalero (cuento)». *La Opinión* (Valladolid). nº 1700. 6 de junio. 1 y 2.

—. (1893). «Palique». *La Opinión* (Valladolid). nº 1711. 4 de julio 1.

—. (1893). «Palique». *La Opinión* (Valladolid). nº 1728. 17 de agosto. 1.

—. (1893). «Un Jornalero, I». *La Lucha*, 14 de junio.

—. (1893). «Un jornalero, II», *La Lucha*. 15 de junio.

—. (1893). «Un jornalero (Colaboración inédita). *La Crónica meridional* (Almería). nº 9921. 14 de junio.

—. (1893). «Un jornalero (Colaboración inédita). *La Crónica meridional* (Almería). nº 9922. 15 de junio.

—. (1893). «Un jornalero (Colaboración inédita)». *La Crónica meridional* (Almería). nº 9923. 16 de junio.

—. (1893). «Un jornalero (Colaboración inédita)». *La Crónica meridional* (Almería). nº 9924. 17 de junio.

—. (1896). «Revista mínima». *La Opinión* (Valladolid). nº 2193. 24 de noviembre.

—. (1899). «Versos. Hombre al agua». *La Opinión* (Valladolid). nº 2592. 13 de mayo.

—. (1988). *El Señor y lo demás, son cuentos*. Madrid. Espasa Calpe. Col. Austral. Edición de Gonzalo Sobejano.

—. (1999). *Siglo pasado*. Gijón. Llibros del Pexe. Edición de José Luis García Martín.

—. (2000). *Cuentos completos*. Madrid. Alfaguara, 2 vols. Edición de Carolyn Richmond.

—. (200). *Obras completas. II*. Madrid. Fundación Castro. Edición de Santos Sanz Villanueva.

—. (2002-2009). *Obras completas*. Oviedo. Ediciones Nóbel, XII vols. Coordinación de Yvan Lissorgues y Jean François Botrel.

ALMUIÑA, Celso (1977). *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*. Valladolid. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Valladolid, 2 vols.

ALONSO, Cecilio (2001). «Clarín en la prensa de Valencia (1889-1901)». *Monte-Arabí*. 33. 7-31.

ALTAMIRA, Rafael. (1892). «La literatura, el amor y la tesis». *La Opinión* (Valladolid). 9de julio.

—. (1892). «Teoría del descontento». *La Opinión* (Valladolid). 13 de septiembre.
—. (1892). «Despedida». *La Opinión* (Valladolid). 12 de diciembre.
—. (1893). «Noche de bodas». *La Opinión* (Valladolid). 19 de enero.
—. (1893). «Una aventura galante». *La Opinión* (Valladolid). 24 de junio.
—. (1893). «Una borda». *La Opinión* (Valladolid). 31 de octubre.
BARCO, Juan. (1899). «Euritmia», *La Opinión* (Valladolid). 20 de abril.
BAROJA, Pío (1896). «El enfermo». *La Opinión* (Valladolid). 28 de abril.
BENAVENTE, Jacinto. (1899). «La raza anglo-sajona». *La Opinión* (Valladolid). 18 de febrero.
—.. (1899). «Cartas de mujeres». *La Opinión* (Valladolid). 6 de abril.
—. (1899). «Versos: "No burles de mi guitarra"». *La Opinión* (Valladolid). 15 de abril.
—. (1900). «De Sully Prudhomme». *La Opinión* (Valladolid). 6 de octubre.
BLANQUAT, Josette y Jean François BOTREL. (1981). *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893).* Rennes. Université de Haute-Bretagne.
CASTELAR, Emilio. (1892). «Colón en los primeros descubrimientos». *La Opinión* (Valladolid). 13 de octubre.
DICENTA, Joaquín. (1899). «El idilio en una jaula». *La Opinión* (Valladolid). 18 de marzo.
—. (1899). «Por donde vienen las actas». *La Opinión* (Valladolid). 22 de abril.
—. (1899). «El andamio (poema)». *La Opinión* (Valladolid). 14 de noviembre.
EZAMA GIL, Ángeles. (2015). «Literatura periodística y dispersión: algunas colaboraciones olvidadas de Clarín en la prensa de provincias». *Revista de Literatura*. LXXVII. nº 153. enero-junio. 211-247.
MAEZTU, Ramiro de. (1899). «De pasada». *La Opinión* (Valladolid). 13 de abril.
PARDO BAZÁN, Emilia. (1892). «¿Hay que tener miedo?». *La Opinión* (Valladolid). 21 de mayo.
—. (1892). «La niña mártir (cuento)». *La Opinión* (Valladolid). 13-de agosto.
—. (1892). «El milagro del hermanuco (cuento)». *La Opinión* (Valladolid). 18 de octubre.
—. (1892). «El tetrarca en la aldea». *La Opinión* (Valladolid). 10 de noviembre.
—. (1892). «El plumero». *La Opinión* (Valladolid). 17 de noviembre.
—. (1892). «Pagliacci». *La Opinión* (Valladolid). 10 de diciembre.
—. (1893). «Recuerdos del centenario rojo. Miniatura». *La Opinión* (Valladolid). 9 de mayo.
—. (1893). «El lorito real (cuento para niños)». *La Opinión* (Valladolid). 17 de junio.
—. (1893). «Anacronismo». *La Opinión* (Valladolid). 10 de agosto.
—. (1893). «Recuerdos del centenario rojo. El vaso de sangre». *La Opinión* (Valladolid),. 14 de octubre.
—. (1893) «Martina», *La Opinión* (Valladolid), 3 de octubre.

—. (1893). «Ir derecho (cuento para los niños)». *La Opinión* (Valladolid). 7 de noviembre.

—. (1894). «Muerte de Cruz». *La Opinión* (Valladolid). 22 de marzo.

—. (1896). «Cuaresmal». *La Opinión* (Valladolid). 28 de marzo.

—.. (1899). «La caja de oro». *La Opinión* (Valladolid). 5 de febrero.

—. (1899). «El décimo». *La Opinión* (Valladolid). 18 de abril.

—. (1900). «Certamen literario de *El Liberal*. Segundo premio: "La Chucha"». *La Opinión* (Valladolid). 8 de febrero.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (2002). «En torno a un cuento de Clarín: *Reflejo. Confidencias*». *Revista de Literatura*. LXIV. nº 127. 93-106.

—. (2011). «Clarín y la caricatura. Un paseo por los arrabales del esperpento». *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander. PUbliCan. 811-840. Edición de Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián.

RIVERA MARTÍNEZ, Ruth. (2016). *El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX). Una aproximación pragmático-discursiva*. Valladolid [Tesis doctoral inédita].

RUEDA, Salvador. (1892). «Poesía gallega». *La Opinión* (Valladolid). 10 de mayo.

—. (1892). «Las Xanas (Canto asturiano)». *La Opinión* (Valladolid). 28 de julio.

—. (1892). «El idilio de una copa». *La Opinión* (Valladolid). 29 de septiembre.

—. (1892). «Camino de Málaga». *La Opinión* (Valladolid). 1 de diciembre.

—. (1893). «Cuento andaluz». *La Opinión* (Valladolid). 28 de enero.

—. (1893). «El organillero». *La Opinión* (Valladolid). 18 de abril.

—. (1893) «Parahus del idioma (un capítulo de *El ritmo*)». *La Opinión* (Valladolid). 28 de noviembre.

—. (1899). «La noche de San Juan. Desde el tren». *La Opinión* (Valladolid). 29 de abril.

—. (1901). «Cazando pulgas». *La Opinión* (Valladolid). 27 de agosto.

UNAMUNO, Miguel de. (1899). «Hay que crear necesidades». *La Opinión* (Valladolid). 28 de febrero.

Laureano Bonet
Azorín entre el teatro y el cine: El espejo mágico
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018, 249-300

AZORÍN ENTRE EL TEATRO Y EL CINE: EL ESPEJO MÁGICO

> Cuando yo me tendí en la cama el balcón estaba cerrado. No se veía apenas. […]. Las maderas del balcón eran muy viejas; estaban alabeadas y tenían hendiduras. El sol resplandecía fuera. Y, de pronto, en la pared blanca se estampan unas figuras: imágenes de dos o tres personas que pasaban frente a la casa. Fue un momento nada más, una rapidísima secuencia (Azorín, «Cine antes del cine»)[1].

Escribía José María Valverde en 1971, y en estudio ya clásico, que «Azorín se retira al 'Yuste del cine', como dijo Eugenio d'Ors, al pasatiempo de los programas dobles en cines de sesión continua, y eso acaba llevándole […] a publicar unos breves articulitos de comentario cinematográfico, muy poco interesantes por sí mismos. Es paradójico que un escritor de técnica tan cinematográfica, desde *El alma castellana*, no comprendiera el nuevo arte sino a raíz de su propia jubilación. Estos breves comentarios de espectador aparecen en su acostumbrada sede periodística [el diario *ABC*], y en 1953 se publica una primera recopilación de ellos: *El cine y el momento*«[2]. Título al que acompañaría dos años más tarde *El efímero cine*, otro repertorio de escritos, salido de los talleres del editor Afrodisio Aguado.

---

[1] Azorín, «Cine antes del cine», *Agenda*, en *El cinematógrafo*, J. Payá Bernabé y M. Rigual Bonastre, eds.; pról. de A. Trapiello, Valencia, Pre-Textos y Fundación Caja Mediterránea, 1995, p. 27. Quisiera expresar aquí mi gratitud a los profesores S. Díaz Lage, L. M. Fernández Fernández, Ana María Freire, S. García Castañeda, M. A. Lozano Marcos, Pau Miret y Rafael Utrera. E, igualmente a la Casa-Museo Azorín y al buen amigo Pedro Julià Vivancos. Sin su tan generosa ayuda este artículo no habría llegado a buen término.

[2] José Mª Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 407-408.

Estas líneas son un tanto injustas: dichos artículos (que se multiplican, generosos, por los años centrales de la pasada centuria) pueden ser en ocasiones *poco interesantes* pero en ellos brillan, aquí y allá, sugestivos destellos de comprensión del arte fílmico nada desdeñables. Destellos que logran aún hoy sorprender al buen cinéfilo y, eso, por medio de una escritura libre de estrépitos tecnicistas, de modo parecido a lo que ocurre con su mejor crítica literaria. Se olvida en exceso, igualmente, que Azorín empezó a aproximarse al cine a lo largo de la década de 1920: lo confirman diversas colaboraciones en la prensa madrileña y bonaerense, sobre todo el valiosísimo artículo «El *cine* y el teatro«, que vio la luz en *ABC*, y en mayo de 1927 –la figura estelar del presente trabajo, como observará el lector a su debido tiempo–.

1. EL CINE, PLURALIDAD DE VIVENCIAS TEMPORALES

En realidad el *jubilado* Azorín (si nos atenemos al epíteto también un poco arbitrario de J. M. Valverde) redescubrirá el cine, tras casi veinte años de alejamiento de las pantallas, al visionar a comienzos de 1950 el film de Robert Siodmak *El gran pecador* (*The Great Sinner*, 1949), inspirado en *El jugador* de Fiódor Dostoyevski, y con guión nada menos que de Christopher Isherwood. Película que mereció una excelente acogida por parte de los críticos cinematográficos del momento: uno de ellos, Sebastián Gasch, no le escatimará elogios, destinándole una atenta reseña. Según sus palabras, en esta «excepcional» cinta Siodmak –cineasta de lejana filiación expresionista– «ha analizado con implacable minuciosidad» los pliegues psíquicos más íntimos de su protagonista, y de modo tan «frío», tan «rigurosamente objetivo», que «llega a desasosegar al espectador»[3].

Dos artículos dan cuenta de ese redescubrimiento azoriniano del cine como disciplina nada trivial y equiparable al teatro, ofreciendo en buena medida un ramillete de reglas expresivas superiores a este. Si bien, lo reconoce sin aspavientos nuestro autor, el género dramático tiene, a diferencia de las restantes artes, una cualidad única puesto que en el escenario «se opera en carne… viva» («Cuando cae el telón», *ABC*, 20-I-1950). Redescubrimiento del cine, no hay duda, aun cuando en la década de 1940 Azorín lea –y anote de su puño y letra– algún que otro trabajo

[3] Sebastián Gasch, «El sábado en la butaca. Capitol y Metropol: *El gran pecador*», *Destino*, segunda época, nº 648, 7 de enero de 1950, p. 19.

de temática fílmica, según lo corrobora la presencia en la Casa-Museo de Monóvar de los libros *Du muet au parlant*, de Alexandre Arnoux, y la *Anthologie du cinema*, de Marcel Lapierre, selección de textos teóricos sobre el séptimo arte[4]. Ambas obras, de altísimo valor documental, salieron a las librerías en el año 1946.

Por otro lado publicaría Azorín «El encanto de la luz», un nada trivial texto, en *Primer Plano*, el 27 de octubre de 1940, y donde brilla una sentencia que, a modo de eslabón, parece unir sus dos etapas cinéfilas. Dice así, en boca de un cineasta que, de hecho, encubre al autor: «Lo que yo pretendo resolver es un maridaje entre la luz crepuscular y los estados intermedios de la conciencia». A saber, aquellos «estados psíquicos que no son enteramente subconscientes ni conscientes»: una muy buena autoconfesión literaria, con toda seguridad… Frase que ratifica lo dicho en otro lugar del artículo: «El cinematógrafo, «para mí, o no es nada o es el arte de la luz», y «La luz supone, naturalmente, la sombra»[5]. No cabe olvidar que el claroscuro será tanto para el Azorín de entreguerras como para el Azorín del medio siglo una cualidad esencial en la cinematografía: el juego de las luces y las sombras, con poderosas reminiscencias expresionistas y surrealistas, es, sin discusión, tema recurrente en sus artículos según se irá viendo.

En «La enfermedad», el primero de los escritos que el autor dedica al film de Robert Siodmak, nos cuenta asimismo de manera indirecta, a través de un literato anónimo, la honda impresión que sintió al descubrir esta obra. Su testimonio son incuestionables:

> El escritor evocaba a Dostoyevski, con sus violentas crisis –de epilepsia– que le dejaban, para dos o tres días, rendido, inerte, insensible. El escritor contempló con emoción, en la pantalla, a Dostoyevski […], en el verano de 1865, en Wiesbaden, en el Casino, jugando a la ruleta. Los actores eran admirables; prodigiosa la reconstitución de la época; el escritor era un creyente del séptimo arte («La enfermedad», *ABC*, 28-I-1950).

---

[4] No me ha sido posible consultar dichas obras pero un rastreo de las anotaciones autógrafas del escritor en sus páginas quizá nos permitiera delimitar mejor ese tránsito fílmico entre el Azorín de la década del veinte –seducido por un cine tan cercano al surrealismo– y el Azorín ya anciano, pero todavía muy perspicaz, de los años cincuenta. Es de destacar que Alexandre Arnoux fue el guionista de *L'Atlantide* y *Don Quixote*, películas dirigidas por G.W. Pabst.

[5] Art. recogido en *op. cit.* en nota 1, pp. 24-25 y 23.

Pero será en el segundo artículo, «Teatro y cine» –que aparece dos meses después en *La Prensa* de Madrid–, donde también se detenga a reflexionar con mayor hondura acerca de la misma película. El dramaturgo Arnaldo Albert, 'autor' de unas piezas tituladas *Old Spain* y *La guerrilla*, se reúne con Azorín para almorzar en un restaurante: «Necesitaba yo saber […] el motivo que Arnaldo Albert haya tenido que dejar el teatro». La razón es bien clara: muy entrado en años carece, ya, del indispensable aliento para proseguir una actividad como la escénica «insaciable, voraz», que no da tregua. Por el contrario, le confiesa al autor del artículo la gozosa experiencia que ha significado para él entrar en una sala y ver *El gran pecador*: algo parecido a un chispazo tras tantos años de alejamiento del séptimo arte (a partir de entonces asistirá Azorín «obsesivamente» a los cines, viendo en tres años unas seiscientas películas que, a la larga, con los primeros 1960, pudieron tal vez triplicarse en número)[6].

Lo que dicen Albert-Azorín tiene considerable enjundia: además de prodigar elogios al trabajo de los actores, resaltan tres cualidades cardinales en el arte cinematográfico. En primer lugar, el film como un conjunto de imágenes que van fluyendo una tras otra, en forma casi líquida: el movimiento en su mayor pureza. En segundo lugar, la asociación metonímica de todas esas imágenes: el fragmento aislado de un objeto, un cuerpo, expresa de hecho la totalidad, en un ir y venir repleto de tensión significadora hasta lograr la suma entre contrarios que, empero, no lo son pues se nutren unos a otros. El espacio fílmico, por consiguiente, se temporaliza a su vez en la pantalla: recuérdese, por citar una soberbia secuencia, la batalla que transcurre en *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles, donde la segmentación de las imágenes en primerísimos planos –manos, rostros, armas, barro, muslos y cascos de los caballos– alcanza, en el fluir secuencial, una síntesis de dicho combate que incidirá como un dardo en el ojo del espectador…

Y, por último, la no menos vigorosa expresividad que logra transparentar un rostro filmado en *gros plan*: la floración de los rasgos etopéyicos a través de la prosopografía más epidérmica (el primerísimo plano, fuente una vez más de las mayores emociones). La sintaxis fílmica, así, como una corriente de encuadres nada neutros, modalidad

[6] Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, p. 164. Dice nuestro escritor que «He visto en tres años unas seiscientas [películas]» y «algunas […] las he visto dos, tres o más veces» (Azorín, «XXIV. El público», *El cine y el momento*, R. Utrera, pról., Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 87).

muy aplaudida ya por el Azorín maduro de entreguerras e igualmente por el posterior Azorín de los años cincuenta. Todo eso lo planteará tras confesar su ausencia en las salas de cine «desde hacía un cuarto de siglo», y encomiar el film de Robert Siodmak:

> La emoción que he experimentado ha sido hondísima. En el cine se ve el todo y se ve la parte. Todo es continuo: la contemplación de una cara, solo la cara, en la pantalla, nos descubre un mundo anímico que en el teatro únicamente con muchas explicaciones podríamos comprender. Con *El jugador* en la mano […], rememoro la visión intensa de Dostoyevski […] en la pantalla; pienso en las posibilidades estéticas del cine («Teatro y cine», *La Prensa*, 26-III-1950).

Estos dos artículos que inauguran la lista de escritos que Azorín consagra al cine en la década de 1950 son, en cierta manera, un microcosmos conceptual de aquellos atributos que estima capitales en un film. No es aquí el momento de apretar al máximo tales conceptos pero sí puede resultar útil ofrecer algunas muestras que, cumple reiterarlo, cuestionan la tesis de que esa cinefilia azoriniana fuese simple esparcimiento de un jubilado, o huida ante los apremios de la creación literaria. Quizá el mismo Azorín –siempre irónico acerca de su perspicacia para analizar las películas que irá viendo–, haya colaborado involuntariamente en urdir este retrato poco propicio, cuando no burlón, por parte de algunos compañeros de letras. En cualquier caso, las tres cualidades que, a propósito de *El gran pecador*, pone en primer término constituirán el esquema ideológico más visible en esas docenas de textos consagrados al cine, y en una época donde triunfaba el relato 'naturalista' norteamericano o una visión de la vida testimonial, verista, del neorrealismo italiano. Ahora bien, no se olvide que la *Nouvelle Vague* empezará a alterar dicha hegemonía en 1958 con *Le beau Serge*, de Claude Chabrol.

Hace notar en efecto Azorín que la temporalidad –o el movimiento de imágenes suave, sin fisuras– constituye la cualidad más auténtica del discurso fílmico. Incluso, matiza, logra el cine crear un nuevo «concepto del tiempo» que, a su vez, regulará en buena medida nuestra percepción de la realidad. Señala, a ese fin, varias características fundamentales en la enunciación fílmica y que implican «una nueva revolución […] en la sensibilidad, en la estética». Tales rasgos son: la «retrospección», la «simultaneidad» y la «anticipación» algo que D.W. Griffith había ya plasmado en sus obras, confiriéndole al cine una

incuestionable artisticidad: un acto estéticamente revolucionario, no se cansará de repetir más tarde Serguéi Eisenstein.

Y ello porque –razona Azorín– la «fábula, en el *cine*, dispone de las tres *direcciones*, podemos ver en la pantalla –y dentro de un mismo marco– lo que está pasando al mismo tiempo en otro lugar, lo que pasó y lo que pasará». Tal hecho supone que el espectador que contempla el relato que discurre por la pantalla «se encuentra […] dominando el tiempo». Mas dominándolo en una acepción sensorial, no abstracta o imaginativa, según acontece con las historias verbales que se diseminan por un libro. Puesto que, concluye, «en la novela […] se da, a querer, la pluralidad de tiempos, [pero] no es lo mismo imaginar esa pluralidad que estarla viviendo, con luz, con color, con figuras, con palabras, con movimiento» («El mundo nuevo», *ABC*, 24-V-1950).

2. LA METONIMIA FÍLMICA, CONDENSACIÓN DE LA REALIDAD

Hasta aquí esos juicios azorinianos en torno a lo que Rafael Utrera llama «la semántica de lo temporal»[7], sin duda el resorte decisivo del cine –sería una incongruencia un film *estático*–: unas consideraciones, acaso livianas, no privativas de un crítico especializado en la imagen cinemática, pero muy sagaces siempre. Ahora bien, en segundo lugar –según se dijo ya– es consciente Azorín de que en la «dramaturgia del cine» el papel metonímico de esas imágenes acuosas, en movimiento, es otro aspecto a tener en cuenta siempre[8]. Y ello unido no pocas veces a la descripción por la cámara de la orografía del cuerpo humano: un descripcionismo que irá sacando a 'flor de piel' un muy concreto vivir psíquico –cuando no algún oscuro secreto–. Tiempo y espacio, por lo tanto, alimentándose mutuamente. O, mejor dicho, la pantalla como un *espacio móvil*, gracias a una sintaxis de planos, profundidad de campo y ángulos visuales que van creciendo al paso de más y más de tensiones dialécticas: el *montaje*, en una palabra. Había ya puntualizado Eisenstein en 1929 que «La cinematografía es, en primer lugar y antes que nada, montaje»[9].

Unos tropos todos ellos, no hay que olvidarlo, de raíz novelesca pues, como solía insistir Roman Jakobson, la narrativa es un juego de

[7] Rafael Utrera, «Prólogo», *ibid.*, p. 18.
[8] Azorín, «XXXII. Las tres unidades», *El cine y el momento*, *ibid.*, p. 109.
[9] Sergei Eisenstein, «The Cinematographic Principle and the Ideogram», en *Film Form. Essays in Film Theory*, Jay Leyda, ed., New York, Harcourt, 1977, p. 28.

metonimias, pero que su radical visualización fílmica avivará también a la postre –y en el terreno de la escritura– una potenciación de tales códigos. Es lo que con singular agudeza llama Azorín la «infiltración callada, clandestina» del cine en la novela a lo largo del siglo veinte («El primer arte», *ABC*, 11-VI-1950). En un inicio la novela influye en el cine –Dickens fue el 'maestro' de Griffith[10]– pero con el paso de los años la cinematografía modelará a su vez el relato literario. Hablando acerca de lo que él entiende como disparidades entre el género escénico y el cine recalca que este (a diferencia del «espacio limitado» teatral) dispone de «la visión del todo y la visión de la parte», en acotación idéntica a la que vimos en uno de sus textos sobre *El gran pecador*. Para agregar, facilitando una de las claves del cine, que

> A veces en la parte está lo esencial; eso se pone de relieve en el *cine*; unas manos lo dicen todo; en una cara, contemplada aisladamente, observamos –sin engorrosas explicaciones–todo un estado anímico, todo un carácter. Basta con la crispación de las manos, con la luz de los ojos («El *cine*», *ABC*, 11-II-1950).

Tal hecho metonímico lo ejemplifica Azorín con el rostro del protagonista de *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica: en este obrero que «anda y anda por la gran ciudad» podemos observar (gracias a una sucesión de primeros planos) un «entrecejo [que] se frunce» y unos ojos que «relampaguean». Y añade, lleno de entusiasmo, «toda la angustia humana […] está contenida en los ojos» de esta criatura anónima que, al poco, «vuelve a sumirse en la oscuridad», disolviéndose en ella. Un simple «átomo», una vez más: «nadie», una vida «opaca»[11]. No alude Azorín al neorrealismo en su acepción más sociológica pero ese razonamiento contiene, a mi juicio, una serie de sugerencias que sí nos trasladan al drama, tan individualizado, de un obrero –entre otros

[10] Así lo destaca Eisenstein al observar en Griffith una serie de técnicas procedentes, sobre todo, de *Oliver Twist*, *Hard Times* y *Dombey and Son*. En particular, el montaje paralelo de diversas historias que, al cabo, convergen unas con otras; aceleraciones o suspensiones en el *tempo* narrativo o, asimismo, primerísimos planos de objetos, rostros que acrecientan el dramatismo del relato (S. Eisenstein, «Dickens, Griffith and the Film Today», *ibid*., pp. 195-255).

[11] La «actitud» azoriana ante el mundo responde al «sentimiento que despiertan los objetos cotidianos» y «las vidas opacas» (Miguel Ángel Lozano Marco, «*No hay más realidad que la imagen*. Azorín, el creador como espectador», *Anales Azorinianos*, nº 6, 1997, p. 67).

muchos en la Roma de 1948– en pugna con su indefensión, su pobreza… Todo esto quedará resumido, en turbadora metonimia, en esos *ojos* que tanto realza Azorín: un «símbolo» netamente fílmico que opera como una «condensación de la realidad», por citar una no menos feliz frase suya («La plástica de un siglo», *ABC*, 17-IV-1950).

Los asuntos fílmicos que toca el Azorín del medio siglo son múltiples y merecerían una atenta monografía que supera, con creces, las presentes cuartillas. Quisiera solo mencionar que, en dicha etapa de senectud se siente muy atraído por el cine estadounidense, acaso porque ha logrado un raro equilibrio entre el discurrir del relato, libre de estridencias formales, y la plenitud interpretativa de unos actores y actrices contrarios al abuso gesticular. Las películas americanas resultan, explica Azorín, muy eficaces como historias que resbalan, sin el menor escollo, por el tiempo de la enunciación y proporcionan al espectador –de manera muy sobria– aquellas noticias o situaciones imprescindibles para que pueda ir absorbiendo el film y, acto seguido, reconstruirlo en su imaginación. Aduce al respecto Azorín dos cintas que le conmocionan con igual intensidad a la que había experimentado al descubrir *El gran pecador*: *Solo ante el peligro*, de Fred Zinnemann (*High Noon*, 1952) y *El hombre que sabía demasiado*, de Alfred Hitchcock (*The Man Who Knew Too Much*, 1956).

High Noon es obra que Azorín contrapone a *Bienvenido Mister Marshall*, de Luis G. Berlanga, uno de los títulos más legendarios del cine español y, por ello, muy esquivo ante cualquier reproche. Nuestro autor, al contrario, se atreve a censurarlo, resaltando lo que a su juicio constituye un grave desacierto en esta obra: una voz relatora que habla y habla sobre lo que el espectador va viendo en la pantalla. Los reparos que esgrime Azorín son incontestables y hemos de celebrarlo como ejercicio de libertad interpretativa ante un film hoy mítico por razones muy notorias. Compara, en efecto, la presencia de una tan redundante *voz en off* con la visualización de la aldea en que tiene lugar *High Noon*, una visualización colmada siempre de resonancias psíquicas. Sin mediar palabra alguna esta aldea irá materializándose al paso de los sucesos que se desarrollan por sus calles, a través de una admirable deixis espacio-temporal. Y comenta con firmeza:

> La primera explicación que nos da la voz de Fernando Rey, al comenzar la película, es la del pueblo en que ocurre la acción. Estamos viendo la plaza con su fuente esculpida en medio. ¿Era necesario este recurso de

> explicación? […]. No en la exposición de la obra, sino en su curso, vemos, sin explicaciones, sentimos, percibimos en la película *Solo ante el peligro*, la vida, el ambiente, la cotidianidad del pueblo en que acontece el drama. Lo estamos viendo en las visitas que Gary Cooper hace a los […] vecinos que pueden auxiliarle […]. Conocemos también el hotel del pueblo, el bar del pueblo. El ambiente ha sido captado por el arte y lo respiramos todos[12].

Solo ante el peligro es, por eso, una cinta «perfecta estructuralmente» y «una de las más bellas películas que hayan pasado por las pantallas»[13]. A su vez, *El hombre que sabía demasiado* es otro film sin grieta alguna, obra de un «virtuoso», Alfred Hitchcock, al que Azorín no nombra pero muy presente en el análisis que realiza de una trama nada sencilla, si bien de fácil asimilación para el espectador ya que las piezas del rompecabezas narrativo encajan unas con otras y están, en ocasiones, henchidas de un aire lúdico, chispeante, que aplaude. Muy en particular la secuencia que transcurre en el «taller de disecador de fieras […] con gritos, golpes, artefactos que ruedan por el suelo». Una historia, en resumidas cuentas, que constituye un «inmenso mundo […] coordinado, trabado, dirigido con habilidad perfecta, insuperable, magistral, como quien maneja unos juguetes. Y eso es precisamente la película: un jugueteo» («Recuadro de un virtuoso», *ABC*, 27-VII-1960).

Con dicha cita *hichtcockiana* finalizan esos apuntes en torno al conocimiento fílmico de Azorín en los años, ya, terminales de su vida (su último artículo, sobre Santa Teresa de Jesús y el cine, apareció en agosto de 1962). Se trata, qué duda cabe, de una «pasión de senectud», como bien dice J. A. Ríos Carratalá, apoyándose en una frase de José Ángel Valente. Una pasión no exenta de arbitrariedades, inconsistencias pero, eso sí, rica en agudas sugestiones reveladoras de que la pupila azoriniana estaba muy alerta ante las imágenes surgidas de la *pantalla mágica*. Mas ahora, y haciendo uso de esta fórmula tan cinematográfica del *flashback*, realizaremos una amplia retrospección, situándonos en el decenio de

---

[12] Esa *voz en off* tan enfadosa implica también un tratamiento no menos molesto de los aldeanos que protagonizan el film: una mirada paternalista, desde un ángulo de superioridad intelectual que se nos antoja algo elitista. Cosa que, por ejemplo, no ocurre en *La terra trema* (1948), donde Luchino Visconti describe con mesura la dignidad e ilusiones de un núcleo de pescadores de la Sicilia más pobre.

[13] Azorín, «XVIII. Gary Cooper» y «XX. *Donald*», en *El cine y el momento*, *op. cit.* en nota 6, pp. 71-72 y 78).

1920, cuando el creador de *La voluntad*, tras unos inicios algo reticentes con el arte fílmico irá, paso a paso, descubriendo sus valores estéticos, al abrigo del surrealismo y su libre despliegue de las imágenes. E, igualmente, a partir de la percepción de que el cine es concisión, vivacidad narrativa (a diferencia de un teatro que él califica de muy estático o premioso).

3. LA GRAN GUERRA: RUPTURA SOCIAL Y CULTURAL

Si se nos permite esa analepsis, la progresiva aceptación del cine por el entonces maduro Azorín podemos situarla entre 1921 y los primeros años treinta. Diversos críticos han estudiado ya los artículos donde la cinematografía alcanza notable relevancia aun cuando, tras una minuciosa exploración de otros escritos de aquellos días, se descubren también alusiones fílmicas, breves, acaso metafóricas, pero nada insustanciales, y siempre en disconformidad con el *viejo* teatro del momento. Trabajos –y algún cuento– que Azorín dará a conocer en sus habituales tribunas de *ABC*, *Blanco y Negro* y *La Prensa* de Buenos Aires, sin olvidar un luminoso escrito impreso en *La Gaceta Literaria*. Hasta podríamos ensanchar esa retrospección un año atrás, observando alguna posible semilla de su futura cinefilia en unas notas relativas a un Góngora, enigmático e introvertido, en lucha con la realidad «externa», diríase que casi presurrealista, y a la caza de las representaciones psíquicas más íntimas («Góngora Club», *La Prensa*, 9-VII-1920).

Esa decantación de Azorín por el cine puede muy bien responder a una serie de estrategias analíticas que, según Richard Abel, se dan en los escritores que observan la eclosión, con el tránsito del siglo XIX al XX, de un espectáculo que, en cualquier caso, pronto sabrá crear sus códigos estéticos más inconfundibles (Griffith, Lois Weber, Eisenstein, el Chaplin de *A Woman of Paris*). Tales literatos ven en el cine una «innovación tecnológica», un «medio de información y educación», un «entretenimiento para las masas» o, finalmente, un «nuevo modelo y lenguaje artísticos» nada desdeñable[14]. Azorín se ajustará a estas líneas especulativas, aunque vaya encaminándose con cierta rapidez hacia una valoración del cine como *forma artística*, apoyada, eso sí, en una tecnología

[14] Richard Abel, *French Film. Theory and Criticism. 1907-1939*, I, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. XIX.

fruto de los adelantos científicos que tuvieron lugar con la nueva centuria.

Las dos ideas rectoras que irán hilando el discurso azoriniano consisten en que el teatro, por lo general, se ha convertido en algo caduco, en tanto que el cine exhibe una indiscutible modernidad, y ello explica el fervor de la gente por ese nuevo arte: un fervor que va ampliándose también a las élites intelectuales. El cine, en buena medida, ha agilizado el ritmo de la enunciación narrativa[15] y, además, gracias a técnicas visuales ajenas a la dramaturgia –en especial la sobreimpresión– saca a la luz lo que el Azorín de aquella época más se afana en alcanzar: el enigmático espacio de las figuraciones inconscientes, donde bulle –no se hartará de repetirlo– la verdadera vida, una vida que poco tiene que ver con el mundo empírico. Una nueva modalidad descriptora que el autor, tanto en sus trabajos dramáticos como críticos, reitera una y mil veces, al arrimo del nuevo teatro vanguardista –Lenormand, Evreinoff, Pirandello, Gaston Baty– y de personalidades como Breton y Freud (con Góngora y Proust al fondo, junto a Maeterlinck o Rilke).

El cine se convierte así para Azorín, sobre todo hacia los últimos 1920, en el paradigma a suscribir por las artes escénicas: su indiscutible mentor, con todo derecho. De ahí el respeto que muestra –por lo menos teórico– por algunas películas de Jacques Feyder, Victor Sjoström y T. Hayes Hunter-Basil King. Y decimos teórico porque, pese a citarlas, probablemente no las visionara: el texto en que las menciona –como se verá en su momento– parece ser cita indirecta de dos ensayos. Uno, de Ricciotto Canudo y, el otro, del psicoanalista René Allendy, muy atento al arte fílmico (la huella hipertextual, o transtextual, de Allendy se deja notar en los juicios azorinianos sobre el cine mudo, prolongándose, si bien con menor intensidad, por los años cincuenta).

Tras la lectura de los artículos o alguna declaración acerca del cine, a más de algunos breves pasajes de otros textos destinados *in extenso* al teatro, así como diversos cuentos donde las afinidades con el arte fílmico son innegables, en el Azorín de la década del veinte sobresalen cinco vectores temáticos. El primero, de carácter curvilíneo, envolvente o epocal, y que contiene –condiciona, mejor dicho– a los cuatro

[15] Para Alfred Hitchcock el ritmo constituye una «de las técnicas propias del cinematógrafo» y eso «tuvo lugar cuando D. W. Griffith […] empezó a ensamblar los diversos fragmentos de película, los planos, para convertirlos en secuencias. Era el descubrimiento del ritmo cinematográfico por la utilización del montaje» (François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Ed., 1974, p. 49).

restantes. Todos ellos, sea de manera directa u oblicua, ayudan a impulsar la cinematografía como modelo estético muy a tener en cuenta y que supone un punto de inflexión en nuestra cultura: un nuevo arte con visos revolucionarios. Veámoslos.

Advierte Azorín, en primer lugar, que la Gran Guerra ha favorecido la «ruptura» con las «normas antiguas», facilitando la floración de una «multiplicidad prodigiosa, caótica» de «fórmulas y tendencias» («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927). La «tremenda» sacudida bélica es, en su sentir, decisiva en el cambio de mentalidades, costumbres, estéticas que se deslizará, imparable, por los años veinte. Ha constituido una «ventolera que «lo ha destruido todo» y exige, como respuesta, una radical «renovación». Por ello, agrega –aunando psicoanálisis, cine y teatro–,

> Los partidarios de la renovación decimos y no nos cansamos de repetir: «El cinematógrafo […], las exploraciones de lo subconsciente, la inquietud que ha producido la guerra han cambiado las condiciones de la vida. Y si la sensibilidad es otra, el teatro ha de ser también otro» («El teatro en España», *La Prensa*, 23-I-1927, y «Siguiendo a Tamayo. Lógica», *ABC*, 31-X-1929).

Una «sensibilidad» entre refinada y nihilista: lo que É. Tonnett-Lacroix denomina el «nouveau mal de siècle»; casi una vuelta al romanticismo[16]. Pero, como bien matiza el propio Azorín, un «neorromanticismo más desordenado, más libre que el antiguo», o sea un «superrealismo» poderoso al tiempo que esquivo a cualquier definición («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927). Y sensibilidad cuyos síntomas más sustanciales serían un neoespiritualismo morboso, fantasmal; la conciencia de la fragilidad del yo y su desintegración, o desplome, por las simas de la neurosis; el rechazo de una realidad vulgar, perturbadora, etc. Es el caso de Pirandello, en cuyas obras la personalidad humana aparece «fugitiva e inestable» y «No sabemos nosotros mismos quiénes somos» («El teatro de Pirandello», *ABC*, 1-VI-1925). En suma, un «nihilisme radical» que –en cita ahora de Maurice Nadeau– «s'étend […] a toutes les manifestations» de una «civilisation qui a perdu ses raisons d'être», al provocar la primera guerra mundial[17].

---

[16] Éliane Tonnett-Lacroix, *Après-guerre et sensibilité littéraires (1919-1924)*, Paris, Sorbonne, 1991, p. 156.

[17] Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, pp. 186-187.

Tal acontece en gente de teatro como el ya citado H.-R. Lenormand, J.-V. Pellerin, Simon Gantillon o J.-J. Bernard –que mucho admira Azorín–, miembros además de *l'école du silence*, propiciada por Gaston Baty y deudora, en parte, de las nuevas fórmulas fílmicas. Las confluencias entre esos autores y nuestro escritor son bien patentes: unos dramaturgos que, por encima de todo, rompen con la tradición verista de André Antoine y su Théâtre-Libre: lo que el crítico Jules Marsan, muy elogiado también por Azorín, llama el «réalisme officiel»[18]. Se trata, en resumen, de una atmósfera turbia, malsana, surgida tras el desastre de 1914 y cuya toxicidad había sido prevista por Freud cuando alude a la descomposición moral del «Estado combatiente», que cede a «todas las violencias», originando con ello no poca perplejidad al «ciudadano del mundo civilizado». Y, a su vez, algo que se convertirá en asunto predilecto de muchos escritores y cineastas de la década del veinte: «La muerte no se deja ya negar» y «tenemos que creer en ella». Puesto que los hombres, concluye Freud, mueren «decenas de millares, a veces, en un día»[19].

Todo eso se disemina como una herida psíquica por los años veinte: también las heridas físicas –los hombres lisiados, las ciudades reducidas a escombros– son tema harto visible en novelas, piezas escénicas y películas europeas o estadounidenses. Varias de ellas son mencionadas por Azorín y una, hay que destacarlo, será vertida al castellano por él: *Maya*, del antes citado Simon Gantillon[20]. Lo mortuorio con su despliegue de espanto, disolución, onirismo, recogimiento metafísico constituye asimismo –en sintonía con el surrealismo– materia crucial en *Lo invisible*, como bien saben los lectores más devotos del creador de *La voluntad*. Es, en definitiva, el triunfo del antinaturalismo, el cuestionamiento de «les excès du théâtre libre», a saber, una «réaction contre le réalisme», y su sustitución por una literatura dramática orientada «à suggérer au lieu de montrer», como hace notar Benjamin Crémieux en su ensayo «Théâtre de connaissance», otro escrito decisivo

[18] Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Cahiers Libres, 1926, p. 265.

[19] Sigmund Freud, «Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte», *Obras completas*, II, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 1005, 1010 y 1019.

[20] Sus señas son: Simon Gantillon, *Maya*, Azorín, trad., *La Farsa*, nº 127, 15 febrero 1930. Pieza estrenada en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 25 de enero de 1930. El propio Gantillon haría un guión de esa pieza para el film del mismo título dirigido por Raymond Bernard en 1949.

para el Azorín de los últimos 1920 (abundan, también, en sus artículos regueros intertextuales procedentes de este valioso trabajo)[21].

Es preciso poner de relieve, en segundo lugar, que la Gran Guerra fue un hecho cardinal en la floración del surrealismo, conforme se ha sugerido ya. Juntamente con el repudio moral, un André Breton descubrirá allí «la *pensée parlée*» cuando, haciendo suya la exégesis psicoanalítica de Freud, vaya copiando los monólogos de los militares heridos, repletos de incoherencias e imágenes insólitas –es decir, con «un très haut degré d'*absurdité immédiate*»–. Un «mode d'expression» al que asignaría con el nombre de «*SURRÉALISME*», en cursivas y con mayúsculas[22].

Pone el acento Azorín en que el superrealismo constituye uno de los frutos más relevantes que ha generado la guerra, con sus secuelas de desajuste emocional e inversión de las mentalidades. Indica sobre todo que el surrealismo, al lado del psicoanálisis, saca a la luz ese «núcleo vital», henchido de «oscuridad», oculto en nuestro yo, y poblado de imágenes que navegan por las aguas revueltas de un psiquismo adverso a la cronología convencional («La interpretación escénica», *ABC*, 23- IV-1926)[23]. Núcleo del que irradian –apunta en otro escrito– las «fuerzas misteriosas» y «terribles» del inconsciente («Libros sobre teatro», *ABC*, 21-VII-1927). De hecho, muy poco antes había ya especificado que el surrealismo se ha impuesto en las letras y a él se consagra –aunque de manera nada subversiva– en una dirección tanto teórica como creativa («El superrealismo es un hecho evidente», *ABC*, 7-IV-1927). Y en ese mismo artículo deja claro también lo dicho arriba: «La vida actual –tras la […] guerra– nos impulsa a la superrealidad», asumiendo la tesis acuñada por Breton en su *Manifeste* del año 24 de que «gran parte de nuestra

[21] Benjamin Crémieux, «Théâtre de connaissance», *La Nouvelle Revue Française*, nº 162, marzo 1927, p. 390. Y todo ello porque la Gran Guerra –y sus tan dañinas secuelas– ha supuesto el derrumbe del »sentiment du réel», con la consiguiente disolución de «l'unité» del ser humano (*ibid.*, p. 390).

[22] André Breton, «Manifeste du surréalisme. 1924», en *Manifestes du Surréalisme*, pp. 10 y 11 ; en http: //www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/esquivos/ Bretonsour.pdf. (consulta: 10 de enero de 2016).

[23] Ese carácter acuoso, nocturnal del subconsciente constituirá el meollo de *Superrealismo*: un «acuario de aguas oscuras donde hay también anémonas y actinias con sus filamentos sedosos» y «pulpos voraces» (*Superrealismo*, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, p. 799).

existencia está embargada por el sueño», siendo por tanto este último «una considerable realidad».

Una inmersión en nuestro yo más secreto que Marcel Proust había aquilatado en toda su riqueza pocos años atrás: un Proust que Azorín leerá «con avidez», según confiesa en uno de sus mejores escritos dados a la prensa. En él anota una cualidad capital en este novelista: «*La labor de lo subconsciente*», una labor desplegándose en forma de «condensaciones» surgidas de nuestro inconsciente y que, por algún «incidente» imprevisto, salen al exterior, a la realidad más tangible, sedimentando en ella una constelación de «recuerdos de sensaciones», hasta darle «viveza» y «plasticidad». Mudándola, así, en literatura («El arte de Proust», *ABC*, 4-XII-1925). Todos esos juicios rebrotarán con firmeza, y mayor amplitud, poco tiempo después cuando el autor se involucre ya enteramente en ponderar las cualidades más originales del cine.

El surrealismo que profesa Azorín es, con certeza, suave, idealizante, al contrario del surrealismo de Breton y sus compañeros, siempre blasfemo, provocativo, en busca de una instintividad que –creen– representa la liberación de cualquier atadura moral. Es el caso de algunos versos del joven Dalí, o de diversas secuencias de los dos filmes preparados por Buñuel y el propio Dalí: los obispos putrefactos de *La edad de oro*, que yacen entre las rocas del Cabo Creus, son buen indicio de ello. Ese surrealismo *blanco* quedará afianzado por nuestro autor en 1930 cuando, en su autocrítica a la traducción que hace de la ya citada *Maya*, declare que dicha obra pretende «infiltrar de delicadeza una realidad ruda» y, con ello, «elaborar un nuevo realismo» que esté «impregnado de una sutil idealidad»[24] («Autocríticas», *ABC*, 23-I-1930).

En otros términos, el surrealismo «aguado» de Azorín no está exento de concepciones abstractas, y se desliza de continuo por ese idealismo al que nunca querrá, o sabrá, renunciar[25]. Lo atestigua un cuento que sale al público por esas mismas fechas: «Superrealismo. Las tres caretas» (*Blanco y Negro*, 2-II-1930). En él figuran tres máscaras colgadas en el muro de una tienda cuyo dueño es un anciano con apariencia diabólica. No son máscaras inertes: hablan y hablan entre sí, haciendo «extrañas muecas» (la visualización 'fílmica' es, aquí,

[24] Azorín, «Autocríticas. *Maya*, la famosa comedia de Gantillon, se estrena el sábado en La Zarzuela, traducida por *Azorín*», *ABC*, 23 de enero de 1930.

[25] Ana María Freire, «Azorín, el teatro y su teatro», en *Ciclo de conferencias: el Madrid de Alfonso XIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1998, p. 23.

considerable, ayudada además por una escritura muy austera, libre de arborescencias sintácticas). Pero ese clima tan inquietante se enfría a causa del aviso con que finaliza el cuento: estamos en cuaresma y en la frente de los personajes hay «una crucecita de ceniza» y, en su bolsillo, un papel con la frase *Mememto homo*…

Lo absurdo –tan primordial en el surrealismo– queda pues condicionado en Azorín por un excesivo alegorismo: *lo maldito* es ajeno a su escala de valores, incluso durante estos años veinte en que absorbe con fruición las primicias que le llegan de París y que suele comprar en la Librairie Centrale de Bayona. Su surrealismo es muy plástico, pero apenas rompedor: moralizante en unos casos; festivo en otros. Aunque de forma pasajera se descubra en él alguna imagen insólita, inquietante, sobre todo en *Superrealismo*. En esta obra tan metanarrativa –tan 'nivolesca', casi– se trasluce en efecto uno de los temas fetiches del surrealismo y, nuevamente, de modo muy cinemático, gracias a un discurso asindético, rico en anáforas y geminaciones. A saber, el motivo de la mano que brota de la subconsciencia, va tomando cuerpo, se agiganta y se vuelve un órgano extraño a su dueño (piénsese en *El perro andaluz*, o en diversas fotos de Dora Maar, Lee Miller y Man Ray, segregando al máximo una turbulenta sexualidad). He aquí esas líneas:

> La mano; la mano que emerge del condesijo de los recuerdos; la mano que surge de lo subconsciente; la mano que aparece en todas partes, en todos los momentos. Mano grande, inmensa […]. No poder olvidar la mano; echarla hacia dentro –dentro de lo confuso, dentro de lo olvidado– y repentinamente saltar ante los ojos la mano. Caos; espacio negro; ámbito en que se agitan confusamente recuerdos, emociones, imágenes. […] Mano que se dirige hacia un picaporte; el picaporte de una puerta. […]. De pronto, en su marcha hacia la puerta, la mano se detiene. No puede avanzar. Sentimiento […] de leve temor en el personaje que tiene la mano tendida[26].

[26] Azorín, «X. Manos», *Superrealismo*, en *op. cit.* en nota 23, p. 811. Por otro lado, en este episodio puede haber también alguna huella procedente de los *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: el niño que observa, aterrorizado, cómo se le acerca una mano «grande», tras salir de un muro, y que «se movía sola, casi como un animal acuático» (Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, F. Ayala, trad., Madrid, Alianza Tres, 1988, pp. 66 y 67). Azorín dedicaría por aquellas fechas al autor de *Elegías de Duino* un artículo donde resalta, nuevamente, las discordancias entre la vida más prosaica y una sensibilidad enfermiza, neurótica (conforme ocurre, a su juicio, con Góngora). Escribe, en ese sentido, que la «realidad externa, brusca, gruesa» es enemiga del poeta si bien

Es, al respecto, muy ilustrativo que Azorín admire la obra de N. Evreinoff *Entre los bastidores del alma*, donde el escenario se transfigura en una cavidad torácica, ocupando gran espacio la columna vertebral, los pulmones, el corazón. En dicha cavidad luchan entre sí «el yo racional, el yo pasional y lo subconsciente», es decir, los yoes que «constituyen […] la persona humana». Se pelean por culpa de una muchacha de la que están enamorados los tres. Y, de improviso, «suena una detonación: el drama se ha producido: en una de las paredes del pecho […] se ha abierto un agujero y salta un grueso chorro de sangre». Un conflicto que se desarrolla en forma de pesadilla, por medio de situaciones ilógicas, si bien concluya irónicamente. Dado que, tras la refriega, entra en esa caja torácica un jefe de estación alzando nervioso un farolito. Se dirige al subconsciente y le dice: «¡Eh, caballero, el viaje ha terminado! Hemos llegado a la estación. El yo subconsciente se despereza y exclama: «¡A mí lo mismo me da!». Y termina la obra («Nicolás Nicolaewitch Evreinoff», *La Prensa*, 8-IV-1928).

Un brillante testimonio, en definitiva, de extrema visualización teatral, asumiendo sin ambages algún que otro código fílmico. Y, junto a eso, de manera ahora simbólica, la nueva percepción del ser humano como un manojo de yoes conscientes e inconscientes, siempre en pugna. Azorín no podía rechazar tal planteamiento escénico, a la vez pictórico y psicologista, de acuerdo con el freudianismo tan en boga por aquellas fechas. La pesadilla, no obstante, se disolverá en forma de humor absurdo, aunque nada sedicioso o provocador.

Una literatura dramática ciertamente visualizada y en busca de los secretos psíquicos que habitan, o malviven, en nuestro ser. Ahora bien, es la cinematografía el arte que parece más cercano –por su diégesis tan fluida– a esa existencia plástica, líquida: aquí radica el fundamento del culto surrealista por el cine y el influjo de este en las restantes modalidades artísticas. Antonin Artaud ponía bien en claro por el año 1927 que «Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation. […]. Si le

este –a través de su temperamento tan sutil– logrará descubrir, no sin dolor, la «esencia de las cosas» que yacen en dicha realidad, mudándolas al cabo en palabra artística (Azorín, «Los poetas», *Blanco y Negro*, 16 de octubre de 1927).

cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas»[27].

Y poco después sentenciará Ludwig Wittgenstein que «el cine es algo muy parecido al sueño y las ideas freudianas son susceptibles de aplicarse inmediatamente a él»[28]. Curiosísimas afinidades pictóricas, qué duda cabe, entre la cinematografía y el deslizamiento de las imágenes en una pesadilla: figuraciones a menudo, anómalas, troceadas, pero en todo momento vivaces. Se trata, en resumen, de una misma «iconographie» y de ahí el gusto de algunos cineastas por «les miroirs, les reflets, les déformations»[29].

Los surrealistas, por lo tanto, descubren en el relato fílmico unas posibilidades hasta entonces inéditas para visualizar los sueños, las alucinaciones, los deseos *latentes*: también Azorín, como iremos viendo. Es decir, el inconsciente en su mayor pureza: «l'envers du décor logique»[30]. Por eso, y en cita de Ado Kyrou, «le cinéma est d'essence surréaliste», al constituir «le moyen d'expression rêvé du contenu latent de la vie»[31]. Puesto que, y cumple destacarlo nuevamente, el film se desarrolla en el tiempo, con imágenes que crecen, se funden unas con otras, mediante técnicas narrativas muy específicas y que, además, inciden en el espectador de manera «fisiológica», sin la menor huella racionalizadora[32]. Recursos como el fundido, la distorsión de la imagen y la sobreimpresión (y que tanto parece atraer al Azorín de 1927, a propósito de las películas de Jacques Feyder y Victor Sjöström *Crainquebille* y *La carreta fantasma*), gracias a los cuales podemos observar en la pantalla que la realidad móvil de la psique se impone a esa otra realidad exterior, cotidiana, hasta llegar a desfigurarla.

No obstante, y en unas lúcidas páginas, cuestionará G. Díaz Plaja la posibilidad de un cine surrealista, dado que si la esencia del surrealismo es el «automatisme psychique pur», tal cosa «pressuposa un factor mòbil d'expressió». Sin la menor duda, «les arts que poden assolir

---

[27] En Alain Vimaux, «La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises,* 1968, XX, nº 20, p. 265.

[28]Ludwig Wittgenstein, *Movimientos del pensar. Diarios*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 31.

[29] Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, II, Paris, Payot, 1980, p. 255.

[30] Maurice Nadeau, *op. cit.* en nota 17, p. 10.

[31] Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005, pp. 13 y 15.

[32] Umberto Eco, «Cine y literatura: la estructura de la trama», en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 195.

una veritable expressió de la subconsciència, són les arts de moviment. Literatura. Música. Cinema». Pero se atisba aquí –matiza nuestro profesor– un «problema» de «interès vivíssim», si se tiene en cuenta que la «ortodòxia surrealista obliga a l'expressió automàtica». Algo muy difícil en términos fílmicos, ya que «la translació a *l'écran* d'aquesta expressió suposa sempre un artifici intel.ligent. Una tècnica. Una preparació acurada i conscient de tots els detalls. Un *scénario* realitzat d'una manera perfecta»[33]. Dicha contradicción, en fin, explica que Dalí defendiera el film «anti-artístico», única vía para lograr una «palpitación pura», e «intensa», libre de cualquier maquinismo[34].

4. EL CINE, PINTURA EN MOVIMIENTO

En tercer lugar, una nueva secuela de la guerra sería, juntamente con el surrealismo –pero abriéndose a espacios sociales más amplios–, el culto al espiritualismo, lo mortuorio, lo espiritista e hipnótico. El mundo de los fantasmas, en suma, que pueden llegar a mezclarse con hombres y mujeres, deformándolos al cabo en insólitas hibridaciones psíquicas: la «realidad fantasmagórica», en frase del mismo Azorín («El teatro de Pirandello», *ABC*, 25-XI-1925). Una temática que dio pie a destacables películas, incardinadas en el expresionismo germano surgido tras 1918 (Wiene, Murnau, Lang, Wegener) e, igualmente, en el cine americano, ya sea en una vertiente abstracta o por la línea del *horror film*, con tanto sabor expresionista también, sin olvidar una cierta fusión entre ambos estilos que logró materializarse en diversas películas nórdicas, firmadas por Carl Th. Dreyer y Victor Sjöström. Un «lúgubre fantasear» que desaprobarán Serguéi Eisenstein y otros cineastas soviéticos pues, a su entender, resulta «demasiado extraño al espíritu […] joven y robusto de la clase que iba ascendiendo entre nosotros»[35].

Mas tampoco cabe desdeñar, inmersos en esa atmósfera fantasmal, una pieza dramática: la obra del inglés Sutton Vane *Outward Bound*, cuyo estreno en Londres el 17 de septiembre de 1923 fue apoteósico. Dicho escritor había combatido en la guerra y, traumatizado por ella, decidió redactar este singular drama cuyo éxito fue debido, en

---

[33] Guillem Diaz Plaja, *Una cultura del cinema*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1930, pp. 54 y 56-57.

[34] Salvador Dalí, «Film-arte Film-antiartístico», *La Gaceta Literaria*, 15 de diciembre de 1927, p. 5.

[35] S. Eisenstein, *op. cit.* en nota 9, pp. 202 y 203.

mayor o menor medida, a las secuelas psíquicas que el conflicto había depositado en su país, que contaba con innumerables jóvenes muertos en los campos de batalla. En ese texto se concentra, a las claras, un *zeitgeist* repleto de pesadillas entre espirituales y espiritistas: el *universo invisible* (por decirlo con el famoso libro de E. González-Blanco) iba esparciéndose por extensos sectores de la sociedad occidental. Una 'sensibilidad histórica' que se atisba asimismo en el film *Los muertos nos rozan*, de T. Hayes Hunter y Basil King, donde un personaje asesinado por mantener relaciones adúlteras con la mujer de su compañero de estudios retorna, en forma fantasmal, para implorar perdón por el daño que ha infligido en el pequeño círculo amical.

Menudean en las narraciones de Basil King (entonces muy popular entre el público *middlebrow* angloamericano) los fantasmas que han abandonado el ropaje físico, vagan por el espacio y acusan una sensibilidad febril, temblorosa. Les perturba, sobre todo, su disolución en la memoria de los vivos, tal y como sucede en *The Ghost's Story*, uno de los principales relatos de este autor, a menudo tan sumiso al didactismo moralizante. Sabe crear a su vez B. King un clima anímico muy sugestivo, muy gráfico, que recuerda alguna que otra técnica fílmica. Así en *The Spreading Dawn*, otro buen cuento, puede observarse, en forma ahora de 'sobreimpresión', el fraccionamiento de un personaje en trance de morir: el alma va lentamente desasiéndose de un cuerpo que observa «marchito», las manos «rígidas» y «el cabello extendido por el lecho». Y razona: «Ella era ya el pasado, lo engañoso, lo hiriente»[36].

Una fluencia, por consiguiente, de imágenes fantasiosas u oníricas: la pantalla se puebla de fantasmas y esos fantasmas hieren las capas racionales del espectador para, a renglón seguido, introducirse en su imaginación, cohabitando con seres no menos irreales. La polisemia que destilan voces tales como *imágenes*, *fantasía*, *imaginación*, *ensueños*, desdoblamientos del ser humano entre *lo carnal* y *lo espectral* es asunto recurrente en los textos sobre teatro y cine que Azorín fue publicando por la década de 1920. 'Fantasmas' que se avistan, asimismo, en sus piezas dramáticas de aquellos días bajo el impulso originario de Maeterlinck y, más tarde, de Rilke y sus *Apuntes de Malte Laurids Brigge*, cuya traducción francesa de 1926 bien pudo manejar. En esos *Apuntes* podemos distinguir, por cierto, algún que otro ser invisible que ejerce un

[36]Basil King, «The Spreading Dawn», en *The Spreading Dawn. Stories of the Great Transition*, New York, Harper, 1927, pp. 33 y 39.

influjo maléfico sobre los vivos –así, Cristina Brahe– e, incluso, alcanza un notable grado de aleación mental con dichos personajes carnales[37]. Sin olvidar, por supuesto, el ya citado *Outward Bound*, que tanto turbaría a Azorín y cuya versión española se estrenó en Madrid, el 28 de abril de 1926, bajo el título de *El viaje infinito*.

En esta obra el camarero de un transatlántico que navega hacia *la otra orilla* –la propia Muerte, de ademanes «calmosos» y voz «dulce»[38]– irá revelando a los pasajeros su peculiar situación: han dejado de vivir y es inútil evocar esa vida, pues la memoria se diluye poco a poco. De este modo –agrega Azorín– «El terror acaba por apoderarse de todos [los personajes]» («Novedades teatrales», *La Prensa*, 18-VII-1926). Nuestro autor quedó, en verdad, muy conmovido por *El viaje infinito*: así lo confiesa en diversos artículos. En uno de ellos declara que

> en la otra vida, Plutón juzga a […] Esquilo, Eurípides, Sófocles; en la comedia moderna, los valores juzgados […] son morales. En *Las ranas*, de Aristófanes, el trasatlántico de la comedia inglesa es una barca, la de Caronte; y en la comedia moderna, en vez de ser un solo personaje el que hace el viaje, son varios («Todo está hecho», *ABC*, 8-VI-1926).

Pieza, en fin, que bien pudo depositar alguna semilla en el *Doctor Death, de 3 a 5*, estrenada un año después, y donde el Ayudante de la Muerte revela asimismo a la protagonista que ya no es un ser de carne y hueso, sino una conciencia ajena al mundo real: un muerto, o fantasma, que habla y habla, intentando recordar una existencia 'previa' por entero desvanecida. Un clima espectral acentuado aún más gracias a una luminosidad verdosa que irá envolviendo al personaje, según acontecía en la puesta en escena madrileña de *El viaje infinito*: el verde, color del

---

[37] Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.* en nota 26, especialmente pp. 13-15, 23-26, 59-64 y 112-113. No puede obviarse, además, que las líneas preliminares al frente de la trilogía *Lo invisible* –escritas en mayo de 1927– están dedicadas a Rilke: en ellas confiesa el autor que «La lectura de […] *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* –el libro de la Muerte– ha suscitado estos tres actos» (Azorín, *Lo invisible*, *Obras selectas*, *op. cit.* en nota 23, p. 1252). Las señas de la edición francesa de esos *Apuntes*, o *Cuadernos* que –repito– bien pudo consultar Azorín son: Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, M. Betz, trad., Paris, Émile-Paul Frères, 1926. Sin embargo, no figura en los fondos bibliográficos de la Casa-Museo Azorín.

[38] Sutton Vane, *El viaje infinito*, *Comedias*, nº XVII, 12 junio 1926, p. 2.

misterio y de la muerte[39]… Influencia que acaso pueda ampliarse a *Brandy, mucho brandy*, cuyos personajes se mueven en un «ambiente de patética irrealidad» y «no se sabe si los muertos viven o si los vivos están muertos» (Azorín, «Autocríticas. *Brandy, mucho brandy*, *ABC*, 17-III-1927).

Una atmósfera irreal, en última instancia, que reaparece en otro drama que conmovió no menos a Azorín: la obra de Shalom Anski *Le Dibbouk*, o *Entre deux mondes*, cuya traducción saldría en París el año 1927. Una vez más asistimos a una serie de mezclas fantasmáticas y carnales, en este caso un espíritu errático que se adhiere al cuerpo de una muchacha para vampirizarlo gradualmente: tal es la expresión del término hebreo *dibbuk*. De obra «superrealista», la califica Azorín: un «sueño» que se despliega por el espacio escénico de manera «vaga, incierta, fantástica». Y lleno de entusiasmo, concluye eufórico: «¡En marcha por la nueva vía», puesto que esa «nueva estética» supera, con creces, las «obras producto de una doctrina y una práctica usadas, conocidas» («Una obra superrealista», *ABC*, 14-IV-1927).

Diríase, en última instancia, que un cierto espiritualismo va calando en algunos sectores de la cultura de entreguerras, nada lejano al psicoanálisis, el hipnotismo, el expresionismo y el surrealismo, rompedores con los modelos tradicionales de orden mimético o positivista. Sin menospreciar –en el terreno de la literatura dramática– el impulso de un dramaturgo como Henri-René Lenormand, figura estelar en el teatro francés de la época, arropado siempre por escenógrafos del fuste de Camille Corney, Firmin Gémier, Georges Pitoëff o Gaston Baty. Sus piezas *Le Mangeur de rêves* y *L'Homme et ses fantômes* (donde la figura mítica de don Juan aparece sexualmente ambigua) fueron muy admiradas por Azorín y de ellas dijo Daniel-Rops que «doivent […] quelque chose au Professeur Freud»[40].

A continuación, y en cuarto lugar, sin moverse Azorín del espacio escénico observa que –gracias a los avances industriales–, la

[39] La plenitud semiológica del verde como indicio de lo enigmático y lo mortuorio será esencial, años más tarde, en la película de Alfred Hitchcock *Vértigo* (1958), que no consta viera Azorín, tan interesado a la sazón por el cine en color. No conviene, empero, olvidar que en ese film la necrofilia que experimenta su protagonista es, en rigor, fruto de unas simulaciones de las que él no es consciente: el color, por tanto, como proyección subjetiva.

[40] Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H. R. Lenormand*, Paris, Cahiers Libres, 1926, p. 123. Este estudio dejó también cierto poso en Azorín, según lo acreditan varios artículos suyos de aquellos años.

luminotecnia, con sus juegos de luces y sombras, resulta determinante para el teatro: implica una nueva rítmica visual, no menos fecunda en expresividad. Lo descubre en los escritos de G. Baty y F. Gémier; en las representaciones teatrales de Georges y Ludmilla Pitoëff en el Madrid de 1927; en las piezas dramáticas de H. R. Lenormand y J-V. Pellerin. Lo defiende, lo propaga en sus artículos y lo plasma en su teatro, en su narrativa corta: piénsese en *Brandy, mucho brandy*, en cuentos como «La mayor emoción», y el ya mencionado «Superrealismo. Las tres caretas» (obras, todas ellas, que salieron de la imprenta entre 1926 y 1930). En *Brandy, mucho brandy*, la protagonista experimenta en el tercer acto varios sueños –se mueve entre la realidad y la irrealidad– y ello quedará enfatizado con una iluminación verde y roja. Una acotación dice: «En toda la escena que sigue se supone que Laura, dormida, tiene un ensueño. Aparece en la puerta un viejecito. Le envuelve un vivo foco de luz verde. Va vestido de negro». Y en otra, puede leerse: «Aparece don Lorenzo, joven. Joven y apuesto. Un nimbo de luz roja rodea su persona». E indica Azorín, en las notas finales alusivas al diseño escénico de su obra, que «A los dos aparecidos los iluminaban, además de las luces verde y roja, un blanco fulgor que –en el sitio donde se hallaban colocados– ascendía del foso a través de un grueso cristal, y que aparecía y desaparecía al aparecer o desaparecer las figuras»[41].

En un artículo muy reacio al teatro verbal, y basándose en diversas acotaciones que hace del libro de G. Baty *Le Masque et l'encensoir* –impreso en 1926–, aduce Azorín que el texto «es solo uno de los elementos» teatrales y, entre esos elementos, la luz constituye «un factor de primer orden». Incluso advierte –citando una frase del mismo Baty– que si un escenógrafo «no dispone de luces apropiadas, las logra poniendo papeles de colores delante de los focos blancos». Un buen ejemplo, en fin, de esa 'estética de la pobreza' con la que Georges Pitoëff había alcanzado memorables resultados en sus espectáculos, tanto en la Unión Soviética como, después, en la Europa occidental («Contra el teatro literario», *ABC*, 21 abril 1927). Y en un nuevo escrito hará Azorín hincapié en que la luz –y sus discordancias con las sombras– es lo que identifica el teatro moderno, alejándolo irremisiblemente del antiguo. Pues, señala, «no existía» en las viejas tablas

[41] Azorín, *Brandy, mucho brandy*, Madrid, Caro Raggio, 1927, pp. 155, 164 y 196.

> un elemento de que nosotros disponemos; me refiero a la luz eléctrica. De luces variadas, espléndidas, se disponía antiguamente; pero no de una luz tan fácil de emplear, tan dúctil, digámoslo así, tan fluente, tan dócil, tan perdurable. Y en la luz –en el llamado cuadro de luz– reside la superioridad del moderno director de escena sobre el antiguo («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927).

Detrás de todo eso está la lección plástica del cine: Azorín se percata de tal hecho, lo que le conduce a valorar aún más un atributo básico en la *dispositio* fílmica. Una y otra vez, tanto en los años veinte como en el medio siglo (lo apuntamos ya), insistirá en que el cine es el arte de las luces y las sombras. La semilla de ese énfasis a favor del claroscuro –con las derivaciones mentales que ello aviva en el espectador– pudo nacer de la lectura que realiza de los ensayos de R. Canudo contenidos en *L'Usine aux images*, libro que salió al público el 15 de septiembre de 1926[42]. En dicha obra se caracteriza el cine como «peinture en mouvement», subrayándose que «La peinture n'est que lumière, au fond, jeu de lumières, harmonisation des états de lumières dont les contours s'appellent: formes. L'Oeuvre cinématique, le film, n'est en définitive que l'exaltation la plus immédiatement émouvante de l'écriture de la lumière»[43].

Un año más tarde Azorín, impresionado por los antes citados espectáculos de Georges y Ludmilla Pitoëff –donde la luminotecnia jugó un papel muy activo–, nos regalará una reflexión pictórica que resulta utilísima para el teatro y, sobre todo, para la cinematografía. Refiriéndose a José de Ribera comenta que «en una estancia […] a oscuras, abría en el techo un agujero y por él dejaba […] filtrarse la luz. La luz que caída en las densas tinieblas sobre la figura que el pintor había escogido». Para preguntarse, entusiasmado: «¿Y no es este casi el procedimiento de Pitoëff?» («El actor en el museo», *ABC*, 14-XI-1927). Poco después, en unas declaraciones con destino a *La Pantalla*, y aludiendo ahora al cine, resalta que este arte «dará todo su relieve a la luz, a las sombras», aflorando de ese modo nuestro «subconsciente». Había ya algún tiempo atrás Azorín confesado, igualmente, su devoción por el uso lumínico que Georges y Ludmilla Pitoëff prodigaron en la realización del drama de L.

---

[42] En el colofón de ese libro podemos leer, efectivamente: «Achevé d'imprimer le quinze septembre mil neuf cent vingt six» (Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Paris, Jean-Pascal, 1926[1], s. p.). No figura tal obra en la biblioteca de la Casa-Museo Azorín.

[43] Ricciotto Canudo, «III. La tache de l'écraniste», *ibid.*, p. 26.

Andréyev *El hombre que recibe las bofetadas*: por medio de un sutil ritmo de los claroscuros recuerda que –conforme agonizan los personajes centrales– «la luz de la escena se va extinguiendo», y, tras su muerte, «ha desaparecido ya toda la luz». Para G. Pitoëff, en suma, «el juego de la luz» es «cosa esencial» («Los Pitoëff», *ABC*, 15-V-1927).

Diversos estudiosos han analizado la habilidad de Georges Pitoëff por diseñar un nuevo concepto del espacio escénico gracias a la conjunción activa entre luces y sombras, a través todo ello de una serie de antítesis sígnicas de los colores, en especial el verde, el azul, el rojo, el gris, el negro. Con dichas modulaciones lumínicas la escena no es ya pasiva –simple tablado para la acción actoral– sino que, al contrario, posee vida, *respira*: se dilata y encoge al compás del *tempo* emocional creado por esas manchas cromáticas. Una escena concisa, simple, nada afín a las espaciosidades decimonónicas rellenas de mobiliario, tapices, cortinajes con un afán mimético que, a la postre, resultaba fatigoso: condensación abstracta y, a la par, ciertas sinestesias entre colores, gestos, sonidos. Con motivo del estreno en Ginebra, y en 1915, de *Hedda Gabler*, la actriz que encarnaba al personaje homónimo –la eminente Greta Prozor–, declaró que en la escenografía concebida por G. Pitoëff para esta pieza prevalecían, ante todo, «Lumière, ombre, temps, silence», es decir, «tout ce qui n'est pas dit avec les mots, mais qui donne vie»[44].

En fin, tal vez ese tratamiento en claroscuro del escenario que va imponiéndose por aquellos días pretendiera convertirlo en 'pantalla fílmica'. Las sombras, nada neutras, jugarían por lo tanto un papel activísimo, aislando –a manera de encuadres– espacios, fragmentos corporales y lográndose, con ello, una cierta narratividad visual. A ese propósito es modélica la pieza de J.-V. Pellerin *Intimité*, donde en el fondo oscuro del escenario se objetiva, encarnándose en imágenes humanas, el pensamiento más oculto de los personajes. Experimento que Azorín aprueba, según lo refleja en su artículo «Juan Víctor Pellerin», aparecido en *ABC* el 12 de mayo de 1927. ¿Un intento, ahora, por montar en escena una sobreimpresión fílmica? Así acontece cuando la protagonista, en medio del aburrido diálogo que sostiene con su esposo, piensa en la lejana juventud y comienza a hablar mentalmente con Thérèse, una muchacha «bleuâtre, irréelle»: un fantasma, a decir verdad. Pero tras unos minutos el diálogo decrece y el fantasma va evaporándose

[44] Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff, metteur en escène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p. 185.

para, al cabo, desaparecer entre las sombras. ¿El fundido, o *fade out*, fílmicos? Una acotación lo aclara de esa forma:

> Thérèse s'efface peu à peu.
> Thérèse a disparu.
> Silence.
> Madame songe[45].

Finalmente, y en quinto lugar, destaca Azorín el papel que juegan en el teatro y, sobre todo, en el cine la arquitectura, los objetos, los espacios físicos, etc., nada neutros o indiferentes. Destilando, al contrario, vida, emoción: ecos simbólicos que exteriorizan, en buena medida, nuestro vivir psíquico más intenso. Las cosas que nos rodean no son impávidas, antes bien se lamentan, ríen, lloran, *gritan*, diríamos con Ramón Gómez de la Serna. La cinematografía, a ese respecto, ejercerá un papel cardinal en el afianzamiento de la nueva sensibilidad posbélica: algo que Azorín asume gustoso. Una tropología objetualizadora, a qué negarlo, de extensa tradición literaria pero que el discurso fílmico potenciará considerablemente.

Las ideaciones azorinianas sobre las *cosas* y su *aura* derivan, a decir verdad, de una rama muy destacable del surrealismo, siendo a la par ingrediente principalísimo en el arte fílmico, dada su esencia icónica: el *aura* que segregan los objetos brota, por supuesto, cuando son percibidas por el escritor o, por la cámara cinematográfica. Se harán perceptibles, consiguientemente, por medio de la mirada, una mirada repleta siempre de 'humores' anímicos. Alcanzan, así, la entidad de metáforas visuales, según sea el propósito del artista, ejerciendo un muy activo papel en la diégesis narrativa, tanto literaria como fílmica.

Esa referencia de Azorín a las *cosas* como uno de los usos más genuinos del cine es agudísima y se propaga, con mayor o menor énfasis, por diversos trabajos de madurez. Así sucede en el artículo «El *cine* y el teatro», culminación –vale insistir– de todas sus disquisiciones en la década del veinte. Mencionando una posible película que, por desgracia, no nombra se detiene a pensar en cómo *habla* un edificio contemplado por alguien quien, tras una larga ausencia, vuelve a él: un hombre maduro que, súbitamente, retorna al territorio de su infancia. Dicho edificio es el mismo y es *otro*: sus muros están cubiertos por el mantillo

[45] Jean-Victor Pellerin, *Intimité. Pièce en un acte*, en *Masques. Cahiers d'Art Dramatique*, VII, 1927, pp. 14 y 15-16.

de los mil azares que este ser ha sufrido en el curso de su vida. Un crecimiento psíquico que también lo ha mudado, casi, en *otra* persona… Tres bellos modelos fílmicos de esa aleación entre arquitecturas, objetos e íntimos psiquismos pueden serlo, pongo por caso, *Las tres luces*, de Fritz Lang (*Der müde Tod*, 1921), *La Chute de la maison Usher*, de Jean Epstein (1928) y, unos veinte años más tarde, *Los mejores años de nuestra vida*, de William Wyler (*The Best Years of Our Lives*, 1946).

Los objetos, cierto es, ríen, se afligen cuando son descubiertos por el escritor o por el cineasta. El mirar, por tanto, transmite a tales objetos, o espacios exteriores, un muy exclusivo estado anímico, constituyendo en fin una serie de resonancias que se activan unas a otras –es el famoso *objective correlative* de W. Allston y T. S. Eliot–. En sus declaraciones a *La Pantalla*– citadas, ya, en parte– describe Azorín, con singular fortuna, ese ir y venir entre el mundo emocional y el mundo cósico:

> Pasará el tiempo; se verá que en el séptimo arte lo de menos es una fábula […], y entonces el cinematógrafo hará vivir las cosas, dará todo su relieve a la luz, a las sombras, a las líneas; las cosas irradiarán su vida profunda y misteriosa, y los hombres se nos manifestarán en sus relaciones con el arcano subconsciente. Hombres y cosas formarán un mundo de asociaciones y disociaciones que ahora el teatro y la novela solo por excepción abordan; pero que […] el cinematógrafo podrá expresar maravillosamente[46].

La clave de ese fulgor que segregan las cosas al ser observadas –y hechas suyas por el escritor o el cineasta– puede residir en el artículo de Azorín «Españoles. Don Luis de Góngora», inserto en *Blanco y Negro* el 11 de agosto de 1929 (una clave sugerida ya en su otro artículo «El arte de Proust»). Góngora, un ser hipersensible, neurótico, se encuentra en el pasillo de un «gran expreso» dirigiéndose, raudo, a París. Y contempla, como si fuera una pantalla cinematográfica, la sucesión vertiginosa de imágenes «a través de los […] vidrios» del vagón. No obstante, desdeña tales percepciones y se abisma en su subjetividad para, así, intentar apresar el «mundo de las imágenes desconocidas», un mundo al margen de la realidad cotidiana: y ello a la largo de un severo despojamiento de

[46] Sin Firma, «¿Qué opina usted del cine?», *La Pantalla*, nº 1, 18 de noviembre de 1927, p. 2; en R. Utrera Macías, «Azorín, periodista cinematográfico», *Cuadernos de EIHCEROA*, nº 13-14, 2011, p. 185.

su vivir más convencional. Ahora bien, pronto se dará cuenta de que esas figuras –a manera de flujo subconsciente sin fin– «entran una en otra; parece que la visión entra en un espacio desconocido; es decir, que ve, *por dentro*, la realidad aparente». No hay, pues, una fractura entre realidad empírica y realidad psíquica: en rigor las figuraciones más henchidas de subconsciencia permiten, por paradójico que sea, descubrir el meollo a su vez misterioso de aquella realidad a primera vista vulgar. Germinan, por consiguiente, los 'enlaces' entre las cosas que nos rodean y nuestro mundo emocional –de hecho *es lo mismo*, gracias a la sensibilidad del artista–. Todo eso nos traslada a Béla Balázs quien escribió que, en el cine,

> La expresión del rostro humano irradia fuera de sus límites y se refleja en las imágenes de los muebles, árboles y nubes. Vemos *ecos visuales*. El ambiente de un paisaje o de una habitación prepara la escena que se desarrollará. Este ambiente refleja la tensión que descargará en la acción del hombre. Todo esto el operador lo logra mediante el encuadre[47].

5. AZORÍN Y *L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE*

Hemos repasado, en estas últimas páginas, los cinco motivos axiales que más preocuparon al autor de *Old Spain* en la década del veinte: motivos que desembocarán, a la postre, en el artículo «El *cine* y el teatro». Núcleos, intereses que pueden, en ocasiones, resultar nebulosos o poco satisfactorios. Conviene no olvidar que la prosa azoriniana suele ser discontinua, avanza por medio de elipsis y sugerencias a menudo inesperadas. Incluso esos artículos acostumbran a estar llenos de interrogaciones que vibran en el aire, sin obtener respuesta alguna que satisfaga las expectativas del lector. En resumidas cuentas, una escritura alusiva y elusiva, incómoda para el analista académico, ansioso siempre por alcanzar resultados infalibles. El ensayismo en su mayor pureza, qué duda cabe…

Una nota impresa en *ABC* resume muy bien esas inquietudes azorinianas: el teatro está «podrido» y «Necesita simiente nueva». Debiera por lo tanto actualizarse y lo «ultramoderno» se llama ahora «superrealismo, subconsciencia, desdoblamiento, desintegración del Yo […]» (Sin Firma, «la cuádruple entente», *ABC*, 12-I-1928). El mismo Azorín argüía en 1927, año de grandísimo ardor polémico, que «la

[47] Béla Balázs, *Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 73.

autoridad literaria ha quedado quebrantada» («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927). Una modernización que supone –reiterará en diversos artículos– la primacía del espacio escénico sobre la verbalización de lo textual en boca de los intérpretes. No pretende suprimir lo literario en el teatro pero sí que enfatiza, y mucho, la importancia de la combinación entre las luces y las sombras como indicio de los estados anímicos que embargan a los personajes; los objetos esparcidos por el escenario –con su honda expresividad–; la gestualidad de los intérpretes cercana, en ocasiones, al ralentí fílmico. Todo eso lo acoge con entusiasmo en su lectura de diversos escritos –o estrenos que tuvieron lugar en Madrid– de gente que pone las bases de lo que será el nuevo teatro. Escenógrafos del prestigio de Firmin Gémier, Nicolas Evreïnoff y Georges Pitoëff, nada indiferentes, por añadidura, al arte fílmico.

Ello se refleja en la campaña a favor de unas nuevas pautas dramáticas que Azorín inaugura tras la guerra: al acecho de una teatralidad más refinada irá poco a poco acercándose al cine, haciendo notar sus insólitas propuestas de visualización de la vida psíquica y las resonancias figurativas que esa vida irradia por el espacio físico. Unas resonancias que pueden materializarse, en *gros plan*, en el faro encendido de un coche por la noche, casi un enorme ojo; en una lágrima resbalando por la mejilla de una estatua bajo la lluvia; en el cristal roto de unas gafas tras una refriega, etc. (Lo microscópico alcanza su plenitud en forma de *a magnificent view*, según dijera el cineasta George Albert Smith). E igualmente valorando cómo la nueva rítmica enunciatoria del film puede, y mucho, agilizar la deixis escénica, tan ampulosa todavía. Tal y como hará saber nuestro autor, «van anocheciendo las formas viejas» al tiempo que «van alboreando las formas nuevas» («La revolución teatral», *ABC*, 28-XI-1929).

Como vamos viendo, Azorín confiesa en los escritos de la década del veinte su admiración por el cine. Un arte que alcanza notoria relevancia en cuatro artículos, se deja ver en algunos párrafos de otros textos dedicados al teatro y, en un sentido metafórico, asoma en un par de escritos donde se habla –recuérdese– de la ventanilla del expreso que transporta a Góngora por tierras francesas o, muy en particular, de un espejo mágico. En este último caso, se trata de una sugestiva muestra de relato paracinemático: un brujo sefardí posee un habitáculo oscuro, en uno de cuyos muros está colgado un «cristal con un marco». El protagonista es invitado a entrar en ese cuarto y observa, entre las tinieblas, que en el «ancho vidrio» va surgiendo un niño. Atónito se

acerca aún más al cristal y, con gran sorpresa, descubre en él su lejano rostro infantil, envuelto por un «fulgor misterioso, una luz verde». Pero cuando intenta besar al niño, la imagen se diluye repentinamente causándole una honda turbación («Cuento. La mayor emoción», *Blanco y Negro*, 22-VIII-1926).

Nótese en estas citas el repertorio de equivalencias *fílmicas* que traza Azorín a modo de fascinante subtexto. En primer lugar, un cristal enmarcado, algo muy afín a la pantalla cinematográfica. Después, la oscuridad que nos conduce explícitamente a una sala de cine. Y, por último, el rostro infantil que va brotando poco a poco en dicho espejo, a manera casi de cámara lenta. Misterio, resplandores verdosos, sombras, figuras visuales, exaltación psíquica, evocaciones repentinas y todo ello urdido por el mago, a la vez *cineasta* y *proyectista*. Así pues, logra Azorín en ese cuento un compendio de cómo –fascinado por el surrealismo– entendía el cine, con toda su plenitud pictórica, psíquica y mágica. Un cine que responde, sin rodeos, a sus anhelos por concebir (en estos años veinte para él estéticamente tan ambiciosos) un teatro «concéntrico», o «subjetivo», disconforme con al teatro «excéntrico» que tritura «las formas exteriores»[48].

El vector envolvente, o histórico, de la Gran Guerra; el surrealismo y la floración del subconsciente; la presencia de *lo invisible* entre los seres vivos; la mezcla activa de luces y sombras y, finalmente, las cosas, los espacios como ecos figurativos de la psique constituyen, a buen seguro, una acción diegética compartida por el teatro y el cine. Una temática muy densa, sin discusión alguna, que paulatinamente irá orientándose hacia la primacía del lenguaje fílmico sobre la escena dramática. Para Azorín, en efecto, la cinematografía *vence* al teatro; por lo menos así lo indica en la segunda mitad de la década del veinte. ¿Es posible, sin embargo, acotar más esa ruta hacia el cine, en términos a la vez cronológicos y contextuales? Sin la menor duda: las anteriores páginas lo han ya apuntado, según dejan entrever las citas allí contenidas. Pero veamos ahora, con mayor exactitud, dicho itinerario con nuevos datos, nuevos escritos –por breves que sean– y sin olvidar determinados hipertextos de origen ajeno que, a nuestro juicio, perfilan muy bien, por no decir que condicionan, las ideas azorinianas sobre el séptimo arte.

Como se anticipó también, y con arreglo a la tesis propuesta por Richard Abel acerca de la recepción del cine entre los intelectuales de

[48]Azorín, «Concepto del teatro», *La Gaceta Literaria*, nº 4, 15 de febrero de 1927, p. [1].

aquel tiempo, Azorín respondería en buena medida a los cuatro puntos establecidos por dicho profesor. Ya en 1921 juzga que la cinematografía es un invento industrial –que aplaude–; un medio didáctico de singular eficacia; una distracción popular –que en modo alguno menosprecia– y un nuevo lenguaje artístico –que suscribirá sin el menor reparo a partir de 1926–. Así lo sostiene en el primer artículo que, al parecer, consagra al cine, revelándonos su experiencia como espectador que asiste a la proyección del documental de Frank Hurley *South. Ernest Shackleton and the Endurance Expedition*[49]. En él desliza frases del tenor de espectáculo «lleno de movimiento»; «culto entretenimiento»; «fuerza de sugestión» que «no tiene ningún libro»; «misión educativa», etc. No le place, empero, la sobreactuación de los actores, ni las «estúpidas carreras de las muchedumbres». Todavía no valora el alcance estético del cine, aun cuando algunas voces parezcan insinuarlo: «culto», «sugestión», «movimiento» y «vivacidad» («Andanzas y lecturas: el cinematógrafo», *La Prensa*, 5-V-1921).

Por el contrario, dos años más tarde se observa un súbito retroceso en la estimación del cine, puesto que Azorín retoma –e intensifica– uno de los argumentos deslizados en este artículo sobre el film de Frank Hurley: la exagerada gestualidad de los intérpretes. Hace hincapié en lo mismo y, a renglón seguido, niega en redondo que el cinematógrafo sea un arte exquisito, elegante. Haciendo suyos los reproches de Julián Romea a los actores torpes y enfáticos, concluye con esas frases tan displicentes: «Hoy basta con ir al cine para reproducir luego en escena las muecas violentas, afectadas, y los movimientos prestos y rudos de este arte grosero» («Amenidades de un loco», *ABC*, 25-IV-1923). Aquí el autor coincide plenamente con la hostilidad cinemática de miembros tan eximios de su grupo generacional como Antonio Machado y Unamuno.

Pero se trata de una minusvaloración excepcional, pues los nuevos textos que consagra al cine serán muy encomiásticos ya: sean artículos dedicados por entero a él o aquellos otros donde el teatro constituye el centro de sus ideaciones. En cualquier caso, habrá que esperar unos tres años para percibir ese cambio de opinión ante la cinematografía. Y ello cuando su lucha por un teatro que logre soltar para siempre los lastres realistas, alcance gran ardor polémico. Un ardor

[49] Este espectacular documental fue editado en 2002, y en DVD, por la compañía Milestone Films, tras su restauración por el British Film Institute.

en función también de su personalísima escritura dramática que, por desgracia, no convence al público (el estreno de *Brandy, mucho brandy*, se saldaría con un doloroso fracaso)[50]. Tal cambio es fruto, a su vez, de las lecturas de diversos, e importantes, ensayos sobre el arte fílmico que Azorín realizó por estos meses. Lectura que pudo responder, asimismo, a una previa curiosidad por el cine avivada –como ya quedó dicho– por algún texto teórico sobre el nuevo teatro y el descubrimiento de Lenormand o Sutton Vane. Un teatro en el que, casi huelga repetirlo, lo visual iba triunfando, inspirado por las imágenes fílmicas, hipnóticas y en ágil enunciación siempre. Mas sin olvidarnos de escritos donde se traslucen las honduras psíquicas *en movimiento*, según sucede con Proust o Breton e, indirectamente, con las obras de Freud –en particular su *Interpretación de los sueños*–[51].

A ese fin, y si se nos permite un inciso, el notable trabajo «El séptimo arte» (*La Prensa*, 15 de abril de 1928) nos facilita la clave de las lecturas azorinianas que bullen en los artículos sobre el cine o, asimismo, tras aquellos pasajes cinéfilos contenidos en sus disquisiciones sobre los males del teatro. Una clave que contiene nombres, títulos e ideas: incluso algún que otro texto que rebrotará, como cita indirecta, en esas colaboraciones que el autor dio a la prensa entre 1926 y 1929. En «El séptimo arte» puede, por ejemplo, leerse esto:

> Hablemos brevemente del cinematógrafo: nos invita a hacerlo una reciente publicación hecha en París. La casa Alcan ha publicado tres tomitos, compuesto cada uno de varios estudios dedicados al cinematógrafo; el título general es el de *El arte cinematográfico* y los autores que estudian tal materia son […] novelistas, dramaturgos, críticos, poetas.

Para luego nombrar aquellos autores que más le sedujeron, entre ellos André Maurois, René Allendy, Leon Pierre-Quint, Pierre Mac Orlan, Abel Gance y Émile Vuillermoz. De dicha nómina destaca a René Allendy, cuyo ensayo «La valeur psychologique de l'image» –declara– «es

[50] Así lo atestigua la reseña anónima que ofrece *ABC* de este estreno, con fecha 18 de marzo de 1927, y en el teatro Centro de Madrid: «El juicio de público fue […] desfavorable a la obra de *Azorín*, que no tuvo ocasión de salir a escena».

[51] Freud tiene una destacada presencia en la biblioteca azoriniana, pero en ediciones posteriores a 1930 y, siempre, en la traducción de L. López-Ballesteros. Véase Roberta Jonhson, *Las bibliotecas de Azorín*, San Vicente / Alicante, CAM, 1996, p. 139.

curiosísimo». Curiosísimo, es cierto, y crucial para Azorín habida cuenta de que la interpretación psicologista del cine que lleva a cabo este estudioso nutrirá con fuerza su artículo «El *cine* y el teatro», publicado en 1926, cuando Félix Alcan edita precisamente el número inaugural de *L'Art Cinématographique*, publicación de altísima relevancia en la cultura fílmica del primer tercio del siglo veinte.

Volvamos, tras ese paréntesis, a echar mano del hilo temporal que encadena los escritos donde Azorín vierte sus ideas sobre la nueva disciplina fílmica. Tras las líneas, tan agrias, contenidas en «Amenidades de un loco», habrá que esperar, en efecto, tres años para que el autor dedique alguna nueva reflexión al cine. Así ocurre en «El pleito teatral» donde el sesgo crítico cambia por entero de rumbo, siendo más proclive al séptimo arte: Azorín ha leído ya la primera entrega de *L'Art Cinématographique*, lo que supone un giro en su percepción de los valores estéticos del cine. En este nuevo artículo comienza a urdir su estrategia orientada a contrastar las deficiencias del teatro más reacio al momento histórico, y las posibilidades que brinda un arte joven –no sujeto a un «realismo agotado»– como es el cine. Y selecciona un valor fílmico que, si se incorpora a la literatura dramática, podría impulsarla a dar el «paso hacia delante» que tanto necesita: la «ansiada» fantasía. Algo que «pide y gusta la muchedumbre» y no lo encuentra en el escenario y sí en las salas de cine («El pleito teatral», *ABC*, 26-III-1926).

Esa argumentación resulta muy somera, y acaso se inspire en el ensayo de P. Mac Orlan «Le Fantastique», que abre el número inaugural de *L'Art Cinématographique*, si bien este autor (tan cercano a Marcel Carné y J. Duvivier) sí puntualice lo que él entiende por «le fantastique social»: una derivación de la atmósfera, a la vez popular, misteriosa e inquietante, de las metrópolis[52]. La otra posibilidad sería que Azorín reivindicase el *crazy humor* tan privativo del cine americano y cuyas figuras máximas eran, por descontado, Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. De hecho, alude a «lo absurdo», ligándolo a esa «fantasía» tan necesaria para regenerar el teatro: él mismo usará tal registro en *Old Spain*. Por otra parte, es de recordar que nuestro escritor (en el ya citado artículo «El séptimo arte») manifiesta su devoción por Chaplin, un «artista extraordinario» y cuyo humor tiene muchas caras pues en él habitan la melancolía, la «tristeza» y el «desdén».

[52] La ficha completa de ese ensayo dice: Mac-Orlan [sic], «Le Fantastique», *L'Art Cinématographique*, nº 1, Paris, Félix Alcan, 1926, pp. 1-19.

Azorín retomará pocas semanas después ese binomio *cine-fantasía*, confrontándolo con el otro binomio *teatro-realismo*. Pese a que sus colaboraciones en el diario bonaerense suelen ser eco de lo dicho poco antes en *ABC* ahora sí que el autor se prodiga algo más, dado que logra perfilar mejor los conceptos, bañándolos en ocasiones con cierto aire provocativo (dentro de lo que cabe en el siempre comedido Azorín). Las discordancias entre tales binomios son palpables, aun cuando a la postre se pronuncie a favor del primero, ya que solo de ese modo –alega– el teatro podrá superar sus dolencias gracias al estímulo de la tan cinemática fantasía. Hace mención, así, a que el «cuadro escénico» es «estrecho» y en él reina aún el «viejo» realismo: principalmente en España habida cuenta de que en Francia germinan nuevas tentativas dramáticas, superadoras ya del verismo, tal como lo atestiguan H.-R. Lenormand, J. J. Bernard o J. Romains.

Por ello, y en caso de que quiera sobrevivir, al teatro le urgen «audacias estéticas», o sea, «irrealidad», «fantasía» e «imaginación», con el saludable grado de «libertad» que eso implica (se adivina aquí, un surrealismo suave e irónico que, en el plano fílmico, bien puede ilustrarse con las primeras obras de René Clair). Y una fantasía, dice Azorín, que «se cultiva intensamente» en el cine, al contrario de lo que sucede con la escritura dramática, sujeta todavía a «la gleba de la tradición». Para concluir con una frase imperativa que otorga aún mayor brío al artículo: «¡Fantasía, fantasía, un poco de fantasía!» («Del teatro. La escena», *La Prensa*, 23-V-1926).

6. «EL CINE Y EL TEATRO»: UN ARTÍCULO CRUCIAL

Tras ese escrito habremos de esperar un año para que Azorín retome la temática fílmica y, ciertamente, con gran brillo conceptual, amén de una no menor garra polémica: el más ambicioso de sus trabajos sobre el nuevo arte. Es el texto –al que ya se ha hecho alusión– «El *cine* y el teatro», que saldrá en *ABC* el 26 de mayo de 1927. Constituye la pieza capital azoriniana en todo lo relativo a la cinematografía: esta alcanza plena entidad en dicho artículo si bien, una vez más, en pugna con la disciplina escénica que, reitera nuestro autor, es incapaz de oír los latidos del mundo moderno. Una *inventio* teatral estéticamente marchita, a diferencia de las exquisitas hechuras cinemáticas: ingeniosas, vivaces y en crecimiento técnico imparable (el claroscuro, las sobreimpresiones, los ángulos contrapicados, la distorsión de la imagen, los acelerados, el

ralentí, las elipsis de tiempo y espacio o los fundidos encadenados). Una sintaxis plástica encaminada, lo hemos sugerido antes, a reflejar ese *núcleo oscuro* del individuo y que el teatro apenas logra hacer suyo: por lo menos el teatro español de aquellos días.

Núcleo oscuro, mundo invisible habitado por fantasmas que transitan por las aguas revueltas de los sueños. Vida psíquica que, no obstante, puede materializarse en diversas *cosas* esparcidas por los espacios físicos, y destilando expresividad sin cesar. Aflora ahora el nervio del pensamiento azoriniano: más que contraponer realidad psíquica y realidad empírica, anhela fijar el autor cómo esta última toma vida, se distorsiona, gracias a nuestros temblores emocionales. O sea, se trata de *ver por dentro la realidad aparente*, en consonancia con lo que escribirá dos años después, y a propósito de Góngora. Una síntesis que el cine alcanza plasmar con pasmosa fortuna, dada su innata visualización: tal como el mismo Azorín pugnaba por lograrlo en *Brandy, mucho brandy*, en *Lo invisible*, o en novelas del fuste de *Félix Vargas* y *Superrealismo*. En este artículo se agrupan por tanto todos aquellos vectores analizados en las páginas precedentes y que irán fortaleciéndose tras la Gran Guerra. Vectores temáticos, estructuras expresivas, hallazgos psicoanalíticos que transparentan el 'espíritu de la época', colmado de malestar y turbación. La sociedad segregaba esos temores quizá sin darse cuenta y, gracias al arte (el nuevo teatro francés, el cine expresionista), tomaría al cabo conciencia de ellos.

Conviene así desmenuzar ese escrito, anotando las ideas motrices que lo regulan para, acto seguido, ir acotando las fuentes hipotextuales que lo nutren, ya sea en forma de intertextos, o de apoyaturas conceptuales más abstractas. Con el primer párrafo lanza Azorín las preguntas que, en puridad, constituyen el eje ideológico del artículo, y que los sucesivos párrafos irán esclareciendo. A saber, «¿Cuáles son las relaciones del teatro y del cinematógrafo?». Por otro lado, los indiscutibles «progresos» del cine, ¿pueden «dañar» el desarrollo del arte escénico? O, al contrario, ¿en qué aspectos «pueden favorecerle»? Interrogantes que –añade– «procuraremos contestar con pocas palabras». Y eso, confiesa, «con ayuda» de diversos «expertos»: en este punto se avista –aunque no lo nombre– algún colaborador de *L'Art Cinématographique* o, asimismo, diversas sugerencias procedentes de Ernest Coustet y Ricciotto Canudo.

Azorín destaca, sobre todo, el insólito desarrollo del cine, tanto en el terreno técnico como social. Un desarrollo prodigioso en apenas

tres decenios, durante los cuales este espectáculo «se adueña de las muchedumbres y cautiva a los públicos reducidos, selectos». Y el salto estético no ha sido menos admirable, ya que de las «sencillas» historias proyectadas en las primeras pantallas «se ha llegado a las sutiles […] creaciones que ahora contemplamos». Por detrás de esos enunciados parece insinuarse la presencia de E. Coustet, quien dejó escrito que el cine

> a conquis le monde entier. Dans tous les pays se multiplien les salles obscures […] et partout le public afflue vers le nouveau spectacle avec un empressement sans exemple, un engouement décorcertant et qui, lois de se lasser depuis ses débuts, n'a fait que grandir, à mesure que l'art naissant perfectionnait son esthétique et son technique[53].

Se demora, y mucho, Azorín en ponderar la calidad artística que estaba obteniendo el cine tras 1918: los mejores años de su etapa silente. En este punto enfatiza lo que, para él, resulta esencial en el nuevo arte: la avenencia entre sus refinamientos visuales y el mundo de las emociones (aleación, por lo tanto, entre cinematografía y psicología). Empieza a asomar el decisivo puntal en que se apoyarán los pensamientos del autor: el ensayo de R. Allendy «La valeur psychologique de l'image», según comprobaremos muy pronto. Dicha avenencia toma cuerpo en la luz y su juego, henchido de expresividad, con las sombras; es decir, el *claroscuro*, en término ciertamente clásico. Un juego entre luminosidad y oscuridad, con sus mil matices, que hace posible –indica Azorín– horadar la realidad más epidérmica y adentrarnos por los laberintos de la mente: las afinidades entre el cine, el surrealismo y el psicoanálisis se adivinan ya. El cinematógrafo sería, por decirlo de otro modo, el arte que mejor logra apresar la tan evasiva, confusa, subconsciencia. Señala, por ejemplo, que los buenos cineastas ponen «su empeño» en «captar la luz, en adueñarse de las sombras, en aprehender […] al mundo fantástico, magnífico, de lo irreal y de lo subconsciente». Es posible ver, por consiguiente, cómo va dibujando Azorín una trama semántica entre voces a la vez psicológicas y fílmicas: *luz*, *sombra*, *irrealidad*, *fantasía*, *subconsciencia*… Algo que fijará de por vida en su ideario cinemático pues forma parte también de sus más íntimas creencias literarias: ya en la

[53] Ernest Coustet, *Le cinéma*, Paris, Hachette, 1921, p. 6.

senectud –vale repetirlo– el claroscuro continuará teniendo para él altísima vigencia.

Poco a poco van asentándose las argumentaciones del autor, inmerso en esa andadura fílmico-psicológica que se adentra ya en la zona central de su escrito. Advierte, así, que el vivir humano está henchido de imágenes dispares, acaso contrapuestas, en lucha unas con otras. Por un lado, las imágenes que conforman la realidad cotidiana, «captadas por los sentidos»; por otro, las «imágenes subjetivas, indirectas, creadas por la imaginación». Matiza, empero, que nuestra «vida psíquica se desenvuelve [a su vez] en dos planos distintos: el de lo consciente y el de lo subconsciente». El primero abarca el existir «de todas las horas», e intenta «crear en nosotros la idea clara […] de las cosas». Dado que «Ansiamos darnos cuenta exacta de todo», pues lo exige sin el menor disimulo la convivencia social y, consecuentemente, «ladeamos del plano de la conciencia toda imagen […], toda noción que no sea exacta». Para rematar que la disciplina teatral, «salvo excepciones», cultiva en demasía dichas imágenes «conscientes» y «claras».

A renglón seguido pone Azorín gran empeño en subrayar el vasto mundo que se abre para los escritores y que el cine, a diferencia del teatro, ha hecho suyo. Considera, en este sentido, que el territorio que debiera afianzar un arte atento a las más modernas exigencias del siglo veinte es, justamente, la subconsciencia. Un territorio oscuro, irracional que, en determinadas ocasiones, asciende a la superficie de nuestra conciencia: oscuro, sin duda, aun cuando en él se agite el individuo en su mayor pureza, e incompatible siempre con las transacciones que el vivir conlleva. El texto merece ser copiado: pocas veces el autor se acercó más a la entraña del surrealismo. Dice así:

> Pero allí, en el fondo de nuestro espíritu, existe otro mundo vasto, casi en tinieblas, por no decir en tinieblas del todo, profundo, veleidoso, extraño, fantástico. De cuando en cuando las emanaciones de ese mundo subterráneo suben a la conciencia […]. Y esas imágenes, que nosotros no sospechábamos, responden a una realidad indudable, viva, auténtica. Todo lo que pasa ante la conciencia tiene allá abajo, en […] lo subconsciente, su repercusión.

Ahora bien, tales figuraciones subterráneas pueden, por obra de una crisis psicosomática, mezclarse con las más conscientes. Se da, entonces, una situación confusa: estalla la alucinación y el sujeto cae en un estado de zozobra. Incluso la imagen surgida de la subconsciencia

puede llegar a suplantar las imágenes objetivas que llenan el mundo por el que se mueve este individuo. Se impone una realidad incompatible con la vida despierta, dado que

> Llega un momento –por la emoción, por la angustia, por el dolor– en que las dos series de imágenes, la objetiva y la subjetiva, se entremezclan […]. Surge la alucinación. ¿Cuál es la verdadera realidad? ¿Lo es la objetiva o lo es la subjetiva? La emoción sobrecoge nuestro espíritu […]. La imagen subjetiva […] se ha colocado en el lugar de la verdadera realidad. Todo un mundo distinto del real ha surgido ante nuestros ojos.

Vamos entrando ya en el terreno predilecto de la cinematografía: lo resaltará el autor en un nuevo párrafo con el que, además, cristaliza la tesis central del artículo. Dicha tesis pone énfasis en que el cine –*el arte de la imagen en movimiento*– es capaz de reflejar mejor esas tensiones entre las imágenes objetivas y las imágenes procedentes de nuestra «psicología» más «abisal», por decirlo ahora con Freud[54]. El *ojo fílmico* no está quieto y, en vez de fijarse en el mundo cotidiano, se adentra por la conciencia del sujeto, absorbiendo su íntima agitación. Paso a paso, por consiguiente, va cuajando una estética y una psicología visuales, que se enriquecen mutuamente: el cine como el arte más afín a la 'vida oculta', habida cuenta de que logra «dominar el mundo de lo subconsciente», según lo abonan algunas «películas prodigiosas». Para añadir Azorín que la imagen de una escena «produce en distintos personajes distintos efectos», pues la realidad puede ser «inmutable», pero «los ojos que la perciben recogen de esa realidad imágenes distintas». Y al cine, sin la menor duda, «ha sido llevado ese procedimiento».

Acto seguido apuntala Azorín esa focalización fílmico-psicológica en un fenómeno sobre el cual hemos hablado antes (y otro de los asuntos más inconfundibles en esa cultura de entreguerras tan teñida por el surrealismo). A saber, la psicologización de la realidad o, dicho de otra manera, el papel expresivo de las *cosas*, los paisajes que actúan como reflejos simbólicos de unos muy específicos estados de ánimo. El mundo exterior, así, quedará deformado, o reinventado, por el individuo: nuestra percepción de ese mundo, por tanto, toma cuerpo en unas *imágenes polivalentes*, a la vez objetivas y subjetivas, como dejara bien claro Béla Balázs. Pues, y en texto sugerido ya más arriba,

---

[54] Sigmund Freud, *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Ed., 1979, p. 117.

> La polivalencia de las representaciones puede darse en una misma persona. ¿Qué nos dice […] la vieja casa familiar, que hemos habitado de niños y que ahora, tras veinte años, volvemos a ver? En la pantalla blanca van sucediéndose las imágenes que en nuestro cerebro suscita la vista de ese edificio[55].

Para agregar después, aludiendo a un pasaje del film *Crainquebille* (dirigido por Jacques Feyder en el año 1922), que «En un proceso, con alternativas de esperanza y desesperanza, ¿cuál es el estado de espíritu del procesado, del bueno de Crainquebille, el personaje de Anatole France? Los objetos que contempla ese procesado van desfigurándose […], según la marcha del espíritu del buen acusado».

No nombra Azorín a J. Feyder pero sí es muy preciso en su mención a la secuencia central de la película donde, por medio de una creciente subjetivación visual –la cámara en primera persona–, se resaltan los estados anímicos del protagonista con esas distorsiones ópticas. El indolente abogado de oficio que le han asignado a Crainquebille irá menguando a través de los ojos de este: otro tanto ocurre con algún testigo. Por el contrario, el gendarme que acusa a nuestro personaje, irrumpe como una figura gigantesca que inunda la pantalla, destilando intimidación, prepotencia. El 'punto de vista' homodiegético que desarrolla Feyder es bien palmario: una cámara en absoluto neutra. Por el contrario, la focalización del relato que había escrito Anatole France era 'externa', orientada a destacar las rigideces de la justicia. Solo en el primer capítulo narra el autor las peripecias a que está sometido Crainquebille, refiriéndose muy a la ligera al «terreur» que lo invade, ese terror por el que se adentrará J. Feyder para ir detallándolo puntualmente. Eso explicaría que Azorín hable del film y no de la narración en que este se apoya –pese a conocerla muy bien–[56]. Y habla,

---

[55] Había apuntado ya previamente Azorín esa psicologización arquitectónica, a través de una conmoción emocional y el estallido de diversas rememoraciones, en el cuento «El tiempo y las cosas» (*Blanco y Negro*, 31/X/1926). Cuento, en realidad, muchísimo más complejo que esa secuencia de una película desconocida por nosotros, aun cuando se trate de un tema no raro en la historia del cine.

[56] Anatole France, *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*, Paris, Calmann-Lévy, 1904, p. 6. En la biblioteca de la Casa Museo de Azorín consta un ejemplar de *Crainquebille*, editado también por Calmann-Lévy, pero sin fecha de publicación. El interés del autor por este relato –y la problemática de índole judicial que contiene– vendría avalado por un recorte periodístico donde se comenta un error de

con toda seguridad, por boca de Canudo y Allendy, porque no es plausible que viera dicha cinta o, en cualquier caso, no hay datos suficientes que lo avalen.

Pero aduce Azorín dos ejemplos más en dicha psicologización del cine, refiriéndose ahora a otro tema que le fascina igualmente: *lo invisible*, o sea, aquellos seres muertos que aspiran a volver al mundo de los vivos para, de esa manera, influir en estos. La irrealidad extendiéndose como una neblina por los espacios cotidianos… Las posibilidades fílmicas por reflejar esa 'convivencia' entre los fantasmas y los seres físicos son muchísimas, gracias en buena medida a la sobreimpresión, un procedimiento que estaba alcanzando su plenitud con Chaplin, Griffith, Murnau o L'Herbier[57]. Pues bien, los títulos de que habla Azorín son ahora más precisos que la alusión al film de Feyder: *El carretero de la muerte*, de Victor Sjöström (*Körkarlen*, 1920) y *Los muertos nos rozan*, de T. Hayes Hunter y Basil King (*Earthbound*, 1920)[58]. Anotará, entre exclamaciones que «en el puro dominio de lo invisible, ¡qué maravillas no ha hecho el cinematógrafo! Conocidas son las películas tituladas *El carretero de la muerte*, realizada por la Svenska Film, y *Los muertos nos rozan*, de Basil Kingls, realizada por Goldwin».

Anatole France al describir los engranajes del sistema jurídico francés. Véase Sin Firma, «Echos», *Le Figaro*, 15 de octubre de 1924 (Casa Museo de Azorín). Por otro lado, y en el terreno cinematográfico, la cinta de Jacques Feyder fue restaurada por Lobster Films en 2005 y, un año más tarde, salió a la venta en DVD, bajo el sello de Home Vision Entertainment.

[57] «La surimpression, c'est-à-dire la série d'images superposée à une autre sur la même pellicule, source inépuisable de fantastique, dédoublement ou multiplication de la vision» André Levinson, «Pour une poétique du film», *L'Art Cinématographique*, IV, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 82.

[58] *Körkarlen* es película más conocida hoy con el título de *La carreta fantasma*, y está basada en una novela de Selma Lagerlöf. Contracorriente Films editó, en 2014, un DVD de esta obra, cuyo estreno español tuvo lugar el 16 de agosto de 1924, y en el cine Fuencarral de Madrid. Ingmar Bergman rinde homenaje a *Körkarlen* en *Creadores de imágenes* (*Bildmakarna*, 2000): siempre consideró a Victor Sjöström como su gran maestro. Por otra parte, *Earthbound* es una cinta dirigida por T. Hayes Hunter, en colaboración con Basil King, autor del relato en que se inspira la película –hoy desaparecida–, y que alcanzó gran éxito. Según la reseña anónima inserta en el *New York Times* (11-VIII-1920), la calidad técnica del film es «irreprochable», sobre todo por la «materialización» visual de los espíritus, rica en «sutilezas». Por el contrario, el desarrollo dramático da pie a «opiniones muy dispares», puesto que el argumento no pasa de ser un «sermón».

Estas frases son, hay que reconocerlo, un poco erróneas en cuanto a la autoría de las dos cintas: apuntan más bien a las productoras que las hicieron posible, y cuya grafía es igualmente confusa (ello, sin embargo, permite observar la fuente hipotextual de que se sirvió Azorín). Por un lado, la Svensk Filmindustri, en cuya nómina figuran cineastas de la talla del propio Victor Sjöström, Mauritz Stiller o Ingmar Bergman. Por otro, la grafía también inexacta «Goldwin» corresponde, por supuesto, a la Goldwyn Pictures Corporation, fundada en 1916 y que, ocho años después, se fusionará con otras empresas para crear la Metro-Goldwyn-Mayer.

Tal cita, empero, constituye el meollo del artículo: un manifiesto en toda regla dirigido a subrayar que el cine puede ser la guía más solvente para la regeneración de una literatura dramática en exceso verbal e inservible para descubrir el rostro oculto de la psique. Lo que viene a continuación, ya en el último cabo del escrito, es epítome de esta tesis que con tanto calor propone Azorín. La cinematografía –explica– forma parte de esa modernidad que, tras la guerra, se extiende por todo el ámbito cultural: un ámbito donde la exploración de la subconsciencia cobra enorme relevancia. Las argumentaciones de que se sirve no ofrecen duda: mientras el cine

> se va apoderando del mundo de lo subconsciente, dominándolo, respondiendo […] a la ansiedad […] de los públicos modernos, ¿cuál ha sido la marcha del teatro? Todo en la época actual –filosofía, psicología, ciencias médicas– colabora a la revelación de ese mundo de lo subconsciente; la literatura y el arte, en sus manifestaciones más modernas, se hallan infiltradas de esa concepción de la vida espiritual. ¿Qué ha hecho el teatro desde 1895, en que se inicia el cinematógrafo? Ante la captación por el cinematógrafo del mundo […] de lo subconsciente, ¿de qué manera se ha conducido la literatura dramática? La literatura dramática se ha vedado […] la utilización de ese mundo de imágenes nuevas.

Azorín es muy elocuente aquí: rotundo y sin medias tintas. Reitera, una vez más, que el teatro está inmerso en una «crisis» derivada de la «limitación que ante la pluralidad de imágenes del cinematógrafo» se ha impuesto «a sí mismo». Dictamen y, a la par, una lanza en favor del lenguaje fílmico pues desconfía de que el género escénico pueda hacer suyos unos recursos expresivos que le permitan librarse de la realidad más vulgar. Recapitulando, por último, que el cine «dispone» de «dos

mundos de imágenes», a saber, «el consciente y el subconsciente». Y el teatro, al contrario, «no quiere disponer […] más que de uno: el consciente. ¿Podrá haber duda respecto del resultado de la contienda?».

7. AZORÍN, RENÉ ALLENDY, RICCIOTTO CANUDO

Se impone, ahora, lo prometido arriba: este escrito de Azorín (denso, combativo) no brota del vacío. Es hijo, en parte, de unas lecturas cinematográficas que realizó entre 1926 y la primera mitad del siguiente año. Tales lecturas orbitan en torno a la ya mencionada revista *L'Art Cinématographique* como el mismo autor –recuérdese– confesará en el artículo «El séptimo arte», que dio a conocer un año después, el 15 de abril de 1927 para ser más exactos. Y quizás, también, de algún acercamiento al libro de Ricciotto Canudo *L'Usine aux images*, que salió a la venta pocos meses antes que «El *cine* y el teatro»: uno de los escritos teóricos más sobresalientes en toda la historia del séptimo arte[59].

Realizaremos, acto seguido, una selección de diversos textos contenidos en el trabajo de René Allendy «La valeur psychologique de l'image», que apareció en la primera entrega de *L'Art Cinématographique*[60]. E, igualmente, un trozo del artículo de Canudo «L'Immatériel au Cinéma», publicado en 1921 y reimpreso, cinco años después, en *L'Usine aux images*[61]. Según podrá observar el lector, en este cotejo a doble columna las analogías entre lo escrito por Azorín y las citas procedentes de los dos ensayos son muy visibles. Cabe hablar a su vez de unidades textuales que pasan de un lugar a otro, con alguna pequeña modulación léxica o sintáctica y que el autor resitúa de otra manera en su discurso verbal. El artículo de Azorín puede, por tanto, considerarse una reflexión muy penetrante sobre el hecho fílmico pero impulsada, en buena medida, por una serie de citas indirectas que derivan de la lectura de esos dos escritos. (El juego comparatista alcanzaría mayor vuelo en caso de cotejar, además, el trabajo de Canudo y la monografía del propio Allendy: algunas huellas del primero se divisan en dicha monografía,

[59] Sobre la fecha exacta de la edición de ese libro véase, atrás, la nota 43.

[60] Las señas completas de dicho ensayo son: «La valeur psychologique de l'image», *L'Art Cinematographique*, nº 1, 1926, pp. 75-103.

[61] Según noticia contenida en Ricciotto Canudo, »Table des matières», en *L'Usine aux images*, J.-P. Morel y G. Dotoli, eds., Paris, Séguier, 1995², p. 379. La ficha de tal artículo responde a esos datos (de acuerdo ahora con la primera edición del libro): Ricciotto Canudo, «V. L'inmatériel au cinema», en *op. cit.* en nota 43, pp. 40-43.

sobre todo una alusiva a *Crainquebille*). En resumen, lectura y escritura, un emparejamiento de experiencias que delinean con fuerza la personalidad de Azorín, un autor a quien «le encanta ser influido», por decirlo con Kenneth Koch[62].

La reproducción de tales textos es enteramente fiel. Solo corregimos unas pocas erratas, de escasa entidad (letras caídas o superfluas, que dañan alguna concordancia), respetando asimismo un lapsus nominal que resalta aún más la deuda azoriniana con el artículo de Ricciotto Canudo. Este crítico, al referirse a *Les morts nous frôlent* (*Los muertos nos rozan*), nombra a su coautor como *King's*. Azorín –o el tipógrafo de *ABC*– quizá intentan corregir el desliz, poniendo una grafía también errónea, pero más suave, *Kingls*. El apóstrofo del genitivo sajón, tan incorrecto, se mudará pues en la letra /l/… Por último, es de advertir que todas las cursivas pertenecen a sus respectivos autores.

RENÉ ALLENDY	AZORÍN
«[…] ce double aspect de l'image qui est *objective* quand elle nous est donnée par la vue qui perçoit ou *subjective*, quand elle provient de l'imagination qui crée. Il s'agit donc là de deux faits psychologiques radicalement différents dans leur provenance et leur nature et pourtant ces deux ordres de faits ont une façon si identique de s'enchaîner à notre conscience affective, ils éveillent si pareillement en nous le sentiment et l'émotion, que l'esprit n'arrive pas toujours à les différencier, comme dans le cas de l'hallucination et que le langage les confond sous le même terme d'images. Le cinéma qui […]	«El mundo, para los seres humanos, está compuesto de dos series de imágenes; imágenes directas, emanadas de la realidad, captadas por los sentidos, e imágenes subjetivas, indirectas, creadas por la imaginación. La vida psíquica se desenvuelve en dos planos distintos: el de lo consciente y el de lo subconsciente. Nuestro esfuerzo, el de todas las horas, consiste en crear en nosotros la idea clara, distinta, limpia, de las cosas. Ansiamos darnos cuenta exacta de todo. Con la inteligencia perspicua, ladeamos del plano de la conciencia toda imagen, todo sentimiento, toda noción que no sea exacta, limpia, razonable. El mundo

[62] En cita tomada de Jonathan Lethem, «The Ecstasy of Influence», *Harper's Magazine*, febrero de 2007, p. 65. Para J. Lethem *anhelar ser influido* supone, ante todo, *situarse en la modernidad* y buen ejemplo de ello fueron Ezra Pound y T. S. Eliot.

transforme l'écran en une image d'image, peut représenter ces deux éléments; tableaux réels du monde objectif, tels que l'œil les perçoit et créations irréelles de notre imagination. Ce sont deux voies qui lui sont ouvertes pour nous émouvoir […]. Il peut nous donner les uns ou les autres ou encore les mêler, comme se mêlent dans la conscience de chacun de nous la réalité immédiate, avec le reflet du souvenir, et la production propre du rêve" (pp. 76-77).

«Notre vie psychologique fonctionne simultanément sur différents plans. En haut est la vie consciente et rationnelle qui travaille avec les images objectives immédiates données par la vue, avec les images-souvenirs de réalités bien analysées, avec les images mentales de concepts intellectuels soigneusement élaborées, associant tous ces éléments en séries ordonnées vers la conclusion attendue […]. Cette synthèse peut se relâcher et, tout en restant dans les bornes conscientes, laisser la porte ouverte aux produits de l'imagination, comme dans la création poétique où les images objectives se mêlent aux images subjectives en proportion variable, l'esprit pouvant toujours reconnaître les unes des autres. Que cette discrimination cesse, par un relâchement encore plus grand de la

del arte, y del arte teatral, sobre todo –salvo excepciones–, está compuesto de estas imágenes directas, conscientes, claras, determinadas».

«Pero allí, en el fondo de nuestro espíritu, existe otro mundo vasto, casi en tinieblas, por no decir en tinieblas del todo, profundo, veleidoso, extraño, fantástico. De cuando en cuando las emanaciones de ese mundo subterráneo suben a la conciencia, afloran en el cerebro. Y esas imágenes, que nosotros no sospechábamos, responden a una realidad indudable, viva, auténtica. Todo lo que pasa ante la conciencia tiene allá abajo, en las tinieblas de lo subconsciente, su repercusión. Llega un momento –por la emoción, por la angustia, por el dolor– en que las dos series de imágenes, la objetiva y la subjetiva, se entremezclan y confunden. Surge la alucinación. ¿Cuál es la verdadera realidad? ¿Lo es la objetiva o lo es la subjetiva? La emoción sobrecoge nuestro espíritu; toda nuestra persona se estremece. Dudamos del mundo y de las cosas. La imagen subjetiva, indirecta, se ha colocado en el lugar de la verdadera realidad. Todo un mundo distinto del real ha surgido ante nuestros ojos».

«El cinematógrafo, después de dominar el mundo físico, tiende a dominar el mundo de lo subconsciente y subjetivo. Numerosas pruebas han sido ya

synthèse mentale et nous tombons alors dans la vie inconsciente, vie du rêve, où l'imagination se projette sur la réalité au point de la recouvrir et de la faire oublier, visions, songes, extases, hallucinations, délires, chaos d'irréalités […] que nous appelons en psychanalyse : monde inconscient. Cette vie psychologique mystérieuse fonctionne, sans que nous nous en doutions, à l'état normal dans le fond de notre âme. […]. Cependant ces éléments inconscients arrivent toujours à notre insu à se glisser dans notre refuge conscient, se mêlant à la réalité objective, au point qu'il nous est à peu près impossible, même quand nous nous croyons le plus lucides, de voir le monde exactement comme il est. Nous tendons toujours à le déformer selon nos propres créations inconscientes" (pp. 77-79).

«[…] il s'agit toujours d'un mélange entre les données de l'imagination et les perceptions réelles, d'une mixture entre les images de création subjective et les images d'apport objectif. La réalité se trouve, pour chacun, interprétée, défigurée, transformée. […]. Un bon exemple nous en est fourni par le film *Crainquebille*, qui, dans la scène du jugement, nous montre, par des changements de proportions, l'intensité d'émotion provoquée par certains détails dans l'âme du

hechas; películas verdaderamente prodigiosas, de un arte originalísimo, han sido ya creadas. ¿Cómo expresar en el teatro el efecto de la *polivalencia* de las imágenes? La imagen de esa cosa, de esa escena, de esa persona, produce en distintos personajes distintos efectos; la realidad es una, inmutable; pero los ojos que la perciben recogen de esa realidad imágenes distintas. Al cinematógrafo ha sido llevado ese procedimiento. Pero la realidad puede producir en la misma persona diversas imágenes también. La polivalencia de las representaciones puede darse en una misma persona. ¿Qué nos dice una casa, la vieja casa familiar, que hemos habitado de niños y que ahora, tras veinte años, volvemos a ver? En la pantalla blanca van sucediéndose las imágenes que en nuestro cerebro suscita la vista de ese edificio. En un proceso, con alternativas de esperanza y de desesperanza, ¿cuál es el estado de espíritu del procesado, del bueno de Crainquebille, el personaje de Anatole France? Los objetos que contempla ese procesado van desfigurándose, achicándose, agrandándose, según la marcha del espíritu del buen acusado. Y en el puro dominio de lo invisible, ¡qué maravillas no ha hecho el cinematógrafo! Conocidas son las películas tituladas *El carretero de la muerte*, realizada por la Svenska Films, y *Los muertos nos rozan*, de Basil Kingls, realizada por Goldwin».

personnage" (pp. 82-83).

«Je voudrais cependant insister sur un autre caractère important de l'image symbolique, c'est sa *polyvalence*. Je veux dire que la même image peut correspondre à différentes réalités psychologiques, non seulement chez des individus différents qui y sentiront chacun un certain aspect, mais encore chez la même personne, ce qui est plus curieux" (pp. 95-96).

«[…] je dirai seulement que, par un certain choix des images, le cinéma peut admirablement exprimer l'inconscient des êtres, leur psychisme si profond qu'ils l'ignorent eux-mêmes et, par là, nous le faire saisir d'une manière bien plus directe que le théâtre par exemple, lequel ne dispose que de l'analyse consciente du discours, en dehors des décors peu mobiles, et des effets de scène toujours difficiles. Le cinéma a, dans la voie qui lui est propre, cette possibilité de nous donner le subjectivisme de la réalité et c'est déjà quelque chose d'extrêmement important à notre époque où toute la curiosité est tournée précisément vers ce qui est hors des limites claires du conscient, vers ce monde mystérieux de la vie inconsciente" (pp. 101-102)[63].

En tanto que el cinematógrafo, con una técnica perfecta, se va apoderando del mundo de los subconsciente, dominándolo […], ¿cuál ha sido la marcha del teatro? […]. ¿Qué ha hecho el teatro desde 1895, en que se inicia el cinematógrafo? Ante la captación por el cinematógrafo del mundo, vastísimo mundo de las imágenes subjetivas, de lo subconsciente, ¿de qué manera se ha conducido la literatura dramática? La literatura dramática –y más en España que en ninguna parte– se ha vedado en absoluto la utilización de ese mundo de imágenes nuevas».

«¿Cómo podrá luchar el teatro con el cinematógrafo? ¿Cómo a la larga […] el teatro no ha de ser vencido por el cinematógrafo? Habrá en la crisis teatral otros factores, los económicos; no lo dudamos. Pero ¿quién duda que la principal causa de la crisis teatral es esta absurda, incomprensible limitación que ante la pluralidad de imágenes del cinematógrafo el teatro se impone a sí mismo? El cinematógrafo dispone hoy de dos mundos de imágenes y de sensaciones; el consciente y el subconsciente; el teatro no dispone –no quiere disponer– más que de uno: el consciente. ¿Podrá haber duda respecto del resultado de la

[63] Véase «La valeur psychologique de l'image», art. cit. en nota 40, pp. 75-103.

RICCIOTTO CANUDO

«Un des domaines exclusifs du Cinéma, sera celui de l'immatériel, ou, plus exactement, du *subconscient*. La vision du souvenir ou de la pensée des personnages avait déjà tenté maint et maint écranistes. Elle complétait le drame, elle remplaçait la parole […]. Nous avons déjà des changements de style plastique dans la vision, par des déformations savantes, des impressions, des flous partiels, alors que le théâtre ne peut avoir que la parole concrète, et que lorsqu'il veut donner une image subconsciente, au-delà de la réalité immédiate, il peut jouer avec de la lumière […], mais il restera toujours dans les proportions exactes de la réalité quotidienne. Le Cinéma peut donc se permettre, et doit développer, cette faculté extraordinaire et poignante de *représenter l'immatériel*. La leçon nous vient à la fois d'Amérique et de Suède. Nous avons pu voir l'admirable *Charrette Fantôme*, ou plutôt *Le Charretier de la Mort*, de la Svenska Film, d'après le roman de Selma Lagerlof; et ce drame étonnant et parfait qui est *Les morts nous frôlent*, de Basil King's, exécuté par la Goldwin" (pp. 41-42)[64].

contienda?»[65].

[64] Véase «V. L'inmatériel au cinema», en *op. cit.* en nota 43, pp. 40-43.
[65] La ficha del artículo responde, una vez más, a esos datos: Azorín, «El *cine* y el teatro», *ABC*, 26 de mayo de 1927.

9. Las dos fases fílmicas de Azorín: un hilo comunicador

Habrá advertido el lector, tras el cotejo de los tres textos las nada despreciables salpicaduras intertextuales existentes en «El *cine* y el teatro». Casi debiéramos hablar de una suave lluvia verbal procedente de René Allendy y Ricciotto Canudo. Con ello cerramos este asedio a un artículo que, es menester repetirlo, constituye el máximo indicio del interés cinemático de Azorín en los postreros 1920. Bien es verdad que el autor iría publicando unos pocos trabajos más sobre el arte fílmico y siempre –no se olvide– en tensión polémica con la literatura dramática. Pero son, en su mayoría, secuela de «El *cine* y el teatro» y abundan en ellos las mismas ideaciones o usos fraseológicos… Aun cuando brillen dos piezas sustanciales, citadas ya: las incisivas respuestas a *La Pantalla* y el artículo «El séptimo arte», tan rico en confidencias personales.

Alega así Azorín, insistiendo en la bipolaridad entre teatro y cine que, a la altura del año 27, el primero «se ha estancado» mientras el segundo «progresa rápidamente», toda vez que dispone «de medios de expresión a que no alcanza el arte teatral». Y esos tecnicismos son «prodigiosos» para bucear por la subconsciencia, lo que ha permitido crear «bellísimas» películas («La situación teatral», *ABC*, 28-VII-1927). En otro texto, se refiere a la *disolvencia* fílmica con motivo del drama de J. J. Bernard *Denise Marette*, en cuyo tercer acto a la heroína –sumida en un sueño– se le aparece su padre muerto, con quien dialogará. Pero pasa el tiempo, y de pronto, la figura paterna «comienza a desvanecerse y se disuelve como un fantasma», pues Denise «se despierta» ante la pregunta de su criada «¿A qué hora quiere comer?». Elogia Azorín esta fórmula y reitera que el cine es un arte privilegiado pues «dispone» del «mundo de lo subconsciente», lo cual demuestra que «gana cada vez más terreno». Sentenciando, por último: «si el teatro no utiliza los remedios de que el cinematógrafo dispone, acabará por desaparecer» («Jean Jacques Bernard», *ABC*, 18-IX-1927).

En un nuevo texto alude Azorín a otra regla fílmica que puede vigorizar todavía más el teatro: «la rapidez y la brevedad» en la enunciación. Porque «Dar un estado de espíritu» en «actos sumarios» debiera ser, cuanto antes, «el objetivo del teatro moderno». Ahora bien, esta «sensación suprema» habrá de apoyarse en «en un concepto de realidad tal como la ciencia moderna, en sus múltiples investigaciones –entre ellas la de lo subconsciente– nos ofrece» («El porvenir del teatro», *ABC*, 10-XI-1927). Ocho días después, y en las declaraciones a *La*

Pantalla, medita Azorín acerca de «la grandeza expresiva del arte del film». Y propone la abolición de «la fábula», al tiempo que pondera, una vez más, el alcance expresivo contenido en el juego de «asociaciones» y «disociaciones» entre el «subconsciente» y las «cosas». No resultará ocioso recordar que dicha supresión de la fábula, y sus isotopías espacio-temporales más rígidas, es esencial en *Félix Vargas* y *Superrealismo*… Se adivina, en ese descrédito de la fábula, *plot* o historia la sombra de las ensoñaciones ajenas a la razón vigilante y a sus esquemas geométricos. Freud había hecho ya hincapié en la «oscuridad y confusión de los sueños», si bien pugnara siempre por descifrar en lo posible esos «enigmas» de la vida onírica[66].

Hemos hablado en diversas ocasiones del artículo «El séptimo arte», impreso en *La Prensa* el 15 de abril de 1928. Un texto que facilita buenas pistas sobre las lecturas fílmicas que más poso dejaron en Azorín, así como su posible experiencia como espectador cinematográfico (Chaplin, *La Roue* y el *Napoléon* de Abel Gance, tal vez)[67]. Solo añadir que en este escrito asevera nuestro autor que el cine goza ya de autonomía estética y, por ello, «su vida debe marchar independientemente del arte literario», al beneficiarse de «recursos […] de que el teatro y la novela no pueden disponer». Siendo, en fin, su materia predilecta «el mundo de las formas, de la luz, de las sombras, de las líneas, lejos de toda intriga literaria». Y una materia inseparable de la «subconsciencia», habida cuenta de que la «*ambivalencia de las imágenes*» es «uno de los principales recursos del arte nuevo». En todo caso, tras este artículo parece decaer la pulsión fílmica: solo a finales de 1929 surgirá una nueva referencia al cine, aunque sea también recuelo de lo dicho antes. Repite una vez más Azorín que el teatro debiera ponerse al día, ya que los «partidarios» de su renovación «decimos y no nos cansamos de repetir: 'el cinematógrafo […], las exploraciones de lo subconsciente, la inquietud que ha producido la guerra, han cambiado las condiciones de la vida. Y si la sensibilidad es otra, el teatro debe ser también otro» («Siguiendo a Tamayo. Lógica», *ABC*, 31-10-1929).

---

[66] Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, I, Madrid, Alianza Ed., 1996, pp. 20 y 59.

[67] Probablemente viera también Azorín algún film protagonizado por esta intérprete. Así lo apunta en «Greta Garbo» (*ABC*, 27-VIII-1955), donde comenta además la obra de George Cukor *La mujer de las dos caras* (*Two-Faced Woman*, 1941), y con la que concluyó la carrera cinematográfica de la actriz.

Tras esa fugaz alusión parece Azorín olvidarse del cine: por otro lado, y con los años treinta, se abría en Europa un nuevo tiempo pródigo en crispación política. Una realidad histórica marcada por la guerra social, el choque entre fascismo y comunismo que alentará una cultura reacia a las honduras psicoanalíticas. Como escribiera Orwell al inicio de la segunda guerra mundial, «en el mundo de 1935 era muy difícil mostrarse indiferente, neutro, ante la política»[68]. Y no será hasta 1940 cuando ofrezca Azorín un nuevo escrito sobre asuntos fílmicos: «El encanto de la luz», enlace entre las dos fases cinéfilas del autor. Es decir, la inicial etapa de madurez y –tras la guerra civil– el deslizamiento por la senectud que, sin embargo, y en lo tocante al cine, alcanzará un nada desdeñable brillo, como vimos ya.

Es el momento de concluir esta andadura por los caminos mentales del Azorín de entreguerras e intentar una síntesis entre las dos mitades de que consta el presente estudio. En otros términos, justificar en lo posible esas indagaciones sobre la cinefilia de un autor que suele ser muy tangible y, en alguna ocasión, algo evanescente: de ahí las interpretaciones tan dispares a que ha dado lugar. Nuestro análisis ha pretendido poner de relieve los rasgos más conspicuos que del cine tiene el escritor de Monóvar, y rasgos que se despliegan por una secuencia intelectual de cuatro lustros: una primera fase que abarca la década de 1920, y otra que tomará vida entre 1950 y 1960.

El 'primer' Azorín fue más un teórico del hecho fílmico que un espectador avezado que asiste a las salas cinematográficas del Madrid de entreguerras –aun cuando se percibe en algún artículo que las conoce bien–. Esa percepción teórica del cine respira antirrealismo por los cuatro costados; se palpan en ella numerosas huellas de ascendencia surrealista o psicoanalítica. Tales huellas, a modo de ideas vectoras, orientan al autor a menospreciar la 'fábula' a favor de un discurso visual roto, enigmático, similar a los sueños o pesadillas. Con toda claridad el Azorín de los años veinte tiende a *psicologizar el cine*, tal y como sucede en otros intelectuales de aquella época: una época en que reinaba, poderoso, Freud. Por el contrario, el 'segundo' Azorín se convertirá en un espectador asiduo –casi obsesivo– del cine y eso conlleva valiosas consecuencias en su nuevo asedio al lenguaje fílmico. Una de ellas tiene que ver con un creciente interés por la historia bien construida,

[68]George Orwell, *Inside the Whale and Other Essays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964, p. 34.

engarzada en una estructura cronotópica muy precisa, sin molestas asincronías. Lo observa el autor en cuatro películas posteriores a 1945, y que demuestran a las claras su buen gusto: *Brigada 21*, de William Wyler (*Detective Story*, 1952); *Doce hombres sin piedad*, de Sidney Lumet (*12 Angry Men*,1957); *Sólo ante el peligro* y *El hombre que sabía demasiado*. La *fábula*, por consiguiente, vence ahora en detrimento de una trama hermética, rasgada o 'poemática'. En todo eso se nota un hecho que incide en Azorín y en otros intelectuales del primer tercio del siglo veinte: con el triunfo del sonido se pierde ya lo que Geoffrey O'Brien llama «la manera prelingüística de aprehensión» de las imágenes que suponía el cine mudo[69].

No hay, a pesar de todo, una seca dicotomía entre las dos épocas. Azorín continuará valorando tras 1939 las tensiones entre la luz y las sombras como marca esencial del cine, en consonancia con las ideas que había recibido de R. Canudo y de *L'Art Cinématographique*. Por otro lado, algunas hebras fantasiosas, surreales se avistan igualmente en el viejo Azorín: lo ratificará «Guioncito», un cuento sobrio y exquisito. En él un matrimonio anciano ya fallecido retorna a su antigua vivienda y contempla, melancólico, los cambios que la han ido desfigurando con el paso del tiempo. Tras ese 'roce' con los vivos la pareja decide volver, entristecida, a su mundo irreal: «las dos almas salen de la casa […] y cierran la puerta sin hacer ruido»[70]. No se ha quebrado del todo el hilo comunicador con aquella queriencia –en los años veinte– por las historias de fantasmas...

No conviene obviar, finalmente, que la cinefilia del 'primer' Azorín está condicionada, en buena parte, por el hecho escénico: el cine puede dar nueva savia al teatro y este debiera asumir las tan revolucionarias fórmulas fílmicas si no quiere alejarse de la riquísima sensibilidad surgida tras 1918. Ello no impide que, en algún momento, declare que el cinematógrafo es una disciplina autónoma, nada sujeta al teatro o la literatura. Esa autonomía se consolida, y mucho, en el 'segundo' Azorín, quien detallará aquellos atributos formales inherentes tanto al teatro como a la cinematografía. El primero es arte físico, *carnal*; el cine es 'imagen de imagen', que se desliza por el tiempo y por el espacio. Constituye, asimismo, el reino de los objetos que *hablan*: los

[69] Geoffrey O'Brien, «The rapture of the Silents», *The New York Review of Books*, LIX, nº 9, 9 de junio de 2012, p. 15.
[70] Azorín, «XXVIII. Guioncito», en *El cine y el momento*, *op. cit.* en nota 6, p. 98.

enlaces metonímicos que se reproducen sin cesar, dando a conocer psiquismos antes ocultos. Azorín, sin la menor duda, se sentirá atrapado para siempre por ese *espejo mágico* que destila, generoso, tanta expresividad: y aquí anida uno de sus mejores testimonios estéticos.

LAUREANO BONET
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Alba Guimerà Galiana
Antonio Vilanova y Néstor Luján. El aprendizaje de la crítica literaria
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2017- 2018, XCIII-XCIV, 301-335

ANTONIO VILANOVA Y NÉSTOR LUJÁN. EL APRENDIZAJE DE LA CRÍTICA LITERARIA

1. EL CONTEXTO DE LA GUERRA, LOS PRIMEROS APRENDIZAJES LITERARIOS Y LA INESTIMABLE COMPAÑÍA DE NÉSTOR LUJÁN

Para referirnos a los aprendizajes literarios de quien acabaría siendo uno de los críticos literarios de más prestigio y credibilidad del tercer cuarto del s. XX en el panorama de las letras españolas y catalanas, Antonio Vilanova (Barcelona, 1923-2008), debemos remontarnos al turbulento periodo de la Guerra Civil y a la inmediata posguerra. En este escenario hemos localizado una documentación que advierte de dos pilares fundamentales sobre los que se construye su gusto literario: por un lado, la correspondencia que a lo largo de los meses del verano de 1938 mantiene con quien al cabo de unos años sería el jefe de redactores del semanario *Destino*, Néstor Luján, amigo inseparable de la infancia y compañero de pupitre, primero en el colegio de los Maristas de la calle Llúria de Barcelona, donde se enseñaba «con un sistema educativo muy disciplinado, metódico y sistemático, al límite del rigor» (Pons: 2004: 22), y posteriormente, en el instituto Balmes. Por otro, la existencia de un *Diario* personal que encontramos en 2010 entre los documentos que formaban parte del Archivo Vilanova, depositado en la Universidad de Barcelona. En este *Diario*, que se iniciaba en junio de 1938 –por tanto, es paralelo a la correspondencia con Luján- un jovencísimo Antonio Vilanova dejaba plasmadas sus vivencias e impresiones cotidianas durante los últimos meses de la Guerra Civil. Su última entrada corresponde al 23 de enero de 1939, momento en que las tropas nacionales están ya a las puertas de la ciudad condal.

En medio de una Barcelona asediada por los bombardeos de un frente que cada vez se acercaba más hacia la ciudad avanzando por el

sur, la familia Vilanova resistía como podía los embates de la guerra: el hambre, la escasez y la continua angustia provocada por las sirenas de alarma y el posterior rumor de los Savoia de la Aviación Legionaria italiana sobrevolando el espacio aéreo de la ciudad. El joven Antonio, hijo único de una familia que encajaría en las características de la burguesía barcelonesa, con los estudios interrumpidos por la guerra, solo encontró una manera de vencer el temor y el sopor: leer. Leer prácticamente sin pausa. Por su parte, la familia Luján, había preferido alejarse de los peligros de una ciudad en guerra marchándose a Martorelles, un pequeño pueblo situado en el Vallés Oriental. Néstor, un año mayor que Antonio, vivía una situación paralela a la de su amigo: solo encontraba cierto alivio al hastío que le supone el contexto rural en la lectura compulsiva.

Es en este punto de sus trayectorias, en estas primeras lecturas que pueblan los meses del final de la guerra y el principio de la posguerra, cuando podemos afirmar que se forja la estructura fundamental de sus aprendizajes literarios y de sus gustos. Unos aprendizajes, por tanto, condicionados por unas circunstancias sociopolíticas que inciden plenamente en su formación, que precisamente por este contexto, sería prácticamente autodidacta y por puro placer de la lectura durante los años que median desde este punto de 1938 hasta su ingreso en la Universidad de Barcelona en el curso 1940-41. Sabemos por su *Diario* que durante el periodo que media entre los últimos meses de 1938 y el ingreso en la Universidad, Vilanova asistía periódicamente a lo que él denomina la Academia, que era la «Agrupación de Doctores y Licenciados en Ciencias y Letras», para completar los estudios de Bachiller, título que obtendría en agosto de 1940 con la máxima calificación. Precisamente en la Academia es, según escribe él mismo, donde se enteraría de que las tropas nacionales ya habían ocupado Tarragona y los pueblos de alrededor. Barcelona caería en pocos días.

La correspondencia que de mayo a agosto de 1938 viajó periódicamente de Martorelles a Barcelona con la finalidad de acortar la distancia entre los dos amigos, por entonces circunstancialmente separados, es testigo de todas las lecturas que compartieron durante aquel periodo, así como de sus primeros ensayos como aprendices de críticos literarios. También lo fueron de las dificultades, de los temores y de las hostilidades de una guerra vivida desde la perspectiva de un adolescente de quince años en una ciudad bombardeada, y de uno de

catorce, en el caso de Néstor, desempeñando tareas ganaderas y agrícolas para subsistir. Es preciso señalar que de esta correspondencia que abarca unos pocos meses, únicamente se han podido consultar las cartas enviadas por Luján a Vilanova, puesto que entre los documentos del Archivo personal de Néstor Luján, depositados en la Biblioteca de Catalunya, no se encuentran los pertenecientes al periodo de la Guerra Civil, por lo que las cartas de Vilanova, o bien están actualmente en paradero desconocido –no nos consta que las haya guardado la familia–, o bien no se han conservado. Sí pudimos consultar, no obstante, un dietario correspondiente al curso universitario 1941-42, que nos será muy útil para contrastar muchos aspectos acerca del ambiente que se vivía por aquel entonces en la Facultad de Filosofía y Letras, periodo al que posteriormente nos referiremos.

Pero si regresamos a los últimos meses de la guerra, en efecto, comprobamos que ambos documentos, el *Diario* de Vilanova y la correspondencia de Luján, inéditos hasta el momento, al estar escritos en el mismo periodo, entrecruzan informaciones y juicios sobre los aprendizajes literarios que van realizando en paralelo a partir de las lecturas que se recomiendan entre sí y que luego comentan. De ahí que podamos afirmar que sus aprendizajes literarios de adolescencia se fraguan a partir de un tronco común, es decir, de las mismas lecturas y de una formación plenamente auto instruida e impulsada por un placer innato por la lectura y por aprender todo lo posible de lo que gira en torno a la sensibilidad literaria. Estos dos documentos configuran, pues, la primera muestra que se conserva de quienes acabarían siendo dos de los críticos más importantes de nuestras letras contemporáneas y demuestran que sus aprendizajes literarios tienen una forja común que va configurando sus gustos y sus querencias, a pesar de que pronto elegirían caminos distintos para desarrollar profesionalmente sus habilidades y sus conocimientos, como crítico literario y profesor universitario en el caso de Antonio Vilanova, y como escritor y periodista, en el caso de Néstor Luján.

Al centrarnos en el contenido del *Diario* de Antonio Vilanova, lo primero que nos llama la atención es que su joven autor fantasea en su elaboración dirigiéndose a un futuro lector, un «curioso lector» desconocido e imaginario, a cuya lectura destina el relato de sus quehaceres cotidianos en una ciudad anodina, paralizada y continuamente bombardeada. Vilanova apela y se dirige a ese lector futuro a sabiendas de que él acabará siendo «un gran hombre»; con el

lector imaginario del futuro comparte sus lecturas, las correspondientes reseñas y las reflexiones acerca del estado político del país. El objetivo del *Diario,* según él mismo reconoce, es sencillo: «no me guían a este objeto otras razones que vencer el tedio que me abruma, distraer mis ocios en este *far niente*». Sin embargo, si lo abordamos desde una perspectiva histórica, esa simplicidad adquiere una relevancia sustancial, porque debido a la situación en la que se escribe, este texto adquiere la envergadura de documento histórico convirtiéndose en un diario de guerra -«una guerra de las más crueles y más ensangrentadas que se han visto»-, a través del cual, un Vilanova siempre atento a la prensa –era asiduo lector de *La Vanguardia* y va acompañando algunos fragmentos con recortes informativos– ofrece una cronología detallada acerca de los movimientos del frente y de los truculentos acontecimientos políticos del momento, tanto de los movimientos del gobierno todavía vigente de la República, como de las reuniones del general Franco con distintas personalidades políticas internacionales.

Asimismo, Vilanova también va relatando el progresivo empeoramiento de la situación europea, con Hitler como centro de la discordia política, que acabará desembocando en el 39 con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Pero sobre todo, teniendo presente la perspectiva del contexto, la mayor valía documental de este *Diario* es que refleja los efectos devastadores de los últimos suspiros de una Guerra Civil vivida desde dentro de la capital catalana a lo largo de aquel verano de 1938. Todo lo que vive el país se personifica ante los ojos y la sensibilidad de un adolescente –ciertamente poco común por la madurez y el calado de sus reflexiones y por la naturaleza de sus intereses- que, en su realidad cotidiana, teme por su vida y la de su familia. Ya en la primera página del *Diario* leemos estas reflexiones -están transcritas literalmente-:

> […] por desgracia, Dios omnipotente ha querido que viviera en unos tiempos calamitosos; ha querido que sufriera una guerra (que dura aún y que Él sabe cómo y cuándo terminará) de las más crueles, de las más encarnizadas que se han visto; ha querido que durante casi dos años (23 meses por ahora y ya veremos lo que durará) sufra todas las privaciones, todas las mortificaciones todos los peligros que puede sufrir un hombre y que, (lo confieso) nunca pensé que tuviera que sufrir. Y lo que es más, estas privaciones, estos peligros que he sufrido y sufro aún no son solamente materiales sino también morales.

> Materialmente pasamos privaciones, en el sentido de la formidable escasez de comida, de específicos y medicinas; de jabón por ejemplo, de papel, en fin de todos los artículos más indispensables para la vida.
>
> […] Temiendo pues todo esto en mente, he pensado que sería muy útil aunque solo sea para mi solaz el hacer una reseña verídica y cierta de este periodo de mi vida y como que preveo que si no muero de hambre o de una bomba aún podré ver el fin de la guerra y una era de paz y de tranquilidad en España, de esto se deduce que mi vida habrá pasado por una serie de circunstancias importantísimas en la Historia de España que será curiosa reseñar (junio de 1938)

Y aquí dos ejemplos más al respecto de los muchos que se refieren a la dramática situación provocada por los bombardeos a Barcelona:

> Esta noche hemos sido víctimas de un horrible bombardeo. Hacia las 3'45 más o menos he sido despertado desagradablemente por la simultánea explosión de diversas bombas. Como que la detonación a la par que múltiple ha sido muy fuerte y como que mis padres me han llamado, me he levantado. Al poco rato como que ha cesado todo ruido y no se ha oído nada más, me he vuelto a la cama. Han tocado las cuatro en el reloj del principal, bien pronto el silencio sepulcral que reinaba ha sido roto. Los motores de los aviones roncaban amenazadores y cercanos…, y ya la carga mortífera caía rauda y cruel…, y luego, otra vez silencio, un silencio opresor, de inmensa tensión, de enorme temor que paulatinamente va disminuyendo… ¡y otra vez! Otra vez bombas y detonaciones y explosiones en xxx confusión. Por fin silencio, perenne y tirante…, pero silencio (19 de agosto de 1938)
>
> Esta mañana […] cuando estaba en la Librería Catalonia en la Ronda de San Pedro, en donde había entrado para curiosear, han sonado las sirenas de alarma. Por mí, no me he preocupado, pero mamá he pensado que se asustaría mucho de que no estuviera en casa. He salido volando pero he tenido que refugiarme en medio camino debido a muchas explosiones de antiaéreos y bombas que se oían. Cuando han cesado he vuelto a reanudar mi marcha hasta llegar a casa (13 de octubre de 1938)

Si bien hemos perfilado ligeramente la vertiente histórica del *Diario*, sin duda debemos referirnos a otra no menos relevante, puesto que su contenido nos permite realizar un análisis desde una perspectiva

literaria: Vilanova, que como anteriormente ya se ha indicado, no puede asistir regularmente a sus estudios durante algunos meses, trata de entretenerse con lo que más le gusta, que es leer las obras literarias que va consiguiendo para él y para su amigo Néstor Luján. Los siguientes extractos corresponden al mes de agosto de 1938 y sirven como muestra para entender no solo la asiduidad con la que adquiría libros, sino también como una carta de presentación acerca de la tipología de lecturas que le interesaban:

> Hoy sí que estaba tío Anselmo en la librería. Hemos comprado *La educación de la inventiva* de J. Ruyra. De la misma Editorial ha salido un volumen pequeño, especie de Antología de las poesías de C. Riba. También ha salido el primer volumen de una edición de los *Episodios Nacionales* en Honor del Episodio Republicano. Vale 6 pesetas. Y hay tan solo *Trafalgar*. No sé si lo compraremos (23 de agosto de 1938)

> Por la tarde he salido con papá y hemos ido a la librería de tío Anselmo. Papá se ha ido al poco rato. Hoy me he comprado el lote de libros mensual.[1] En la librería de mi tío he comprado *Dos o tres gracias* de Huxley, *Londres* de Camba y *Cuentos de lo grotesco y arabesco* de Poe. Al volver a casa he pasado por la Editorial Políglota y he comprado *El comendador Mendoza* de Valera y *La abadía de Northanger* de Jane Austen**,** todos ellos de la Colección Universal Espasa-Calpe. En total he gastado 24 pesetas. Me queda una (25 de agosto de 1938)

La retahíla incesante de títulos se va viendo reflejada en el *Diario* y, en paralelo, en la correspondencia que mantiene con Néstor, hecho que sabemos por los comentarios, los pareceres y las discusiones sobre dichas lecturas que viajaban de vuelta de Martorellas a Barcelona. Por tanto, gracias al *Diario* y a la correspondencia con Luján no solo conocemos lo que leen sino lo que opinan sobre esas lecturas tempranas, porque es ahí donde empiezan a elaborar las primeras críticas literarias que se conservan. Estas primeras prácticas son una demostración evidente de un dominio de lo literario insólito para su edad, cuyos análisis y observaciones son de una exquisitez que, ya a esas alturas,

[1] Vilanova explica que normalmente adquiría lotes mensuales de libros. En efecto, si reparamos en ello en la lectura del *Diario*, donde va dando cuenta de todos los volúmenes que compra, comprobamos que era frecuente que saliera de las librerías con varios libros a la vez.

prometía un camino fecundo dedicado a la literatura. Los títulos y los autores que durante ese tiempo pasan por las manos de Antonio Vilanova nada tienen que ver con las costumbres y los pasatiempos de su generación, sino que más bien son un indicador de una precocidad y de una sensibilidad innata por la literatura que le convierten, junto a Néstor Luján, en un practicante de crítico cuyo nivel de conocimientos se sitúa muy por encima de lo común. Entre esas lecturas que comentan y comparten –traducidas indistintamente al catalán o al castellano– figuran nombres como Virginia Woolf, Aldous Huxley, André Maurois, Honoré Balzac, Charles Dickens, Oscar Wilde, y un larguísimo etcétera que se extiende hasta alcanzar un total de 119 lecturas –el mismo Vilanova las va numerando-, con sus respectivas reseñas a lo largo de los seis meses que comprende el *Diario,* del 19 de julio de 1938 al 23 de enero de 1939.

2. LA UNIVERSIDAD DE LA POSGUERRA, UN DESIERTO CULTURAL

Al aspecto literario el *Diario* se añade otro dato relevante que se desprende precisamente de revisar las lecturas de juventud; y es que la generación que vivió su adolescencia durante la Guerra Civil en Barcelona, será la última en mucho tiempo que, por un lado, tuvo la oportunidad de formarse en catalán y de naturalizar la lectura en su lengua materna, y por otro, fue también la postrera que pudo leer sin censuras a los grandes autores de la literatura moderna y contemporánea, tanto española como extranjera, que quedaría censurada después de la guerra. Es decir, fueron los últimos que vivieron su infancia y sus primeros aprendizajes con la normalidad del bilingüismo literario; la última generación que recibió una formación de base sin restricciones de ningún tipo, ni lingüísticas ni ideológicas.

Este dato no es en absoluto baladí, pues nos permite comprender por qué les resultaría tan insustancial su posterior paso por la Universidad de Barcelona a principios de los 40, donde se encontraron con un sistema educativo privado de libertad de cátedra y depurado de la mayoría de sus grandes maestros. Su lugar, salvo contadas excepciones, lo habían ocupado profesores mediocres que restaron valor y prestigio al nivel que la Universidad había alcanzado antes del 36. «La Universitat era una insitució més aviat trista en aquell temps en que flotava el record d'il·lustres professors desapareguts, exiliats o difunts» (Perucho: 1992: 81), recordaría Joan Perucho, uno de los alumnos que pasaron también por las aulas del emblemático Edificio Histórico de la Universitat de

Barcelona y que desde entonces formó parte del círculo de amistades más cercano de Luján y de Vilanova. Sobre la figura de Perucho, diría Luján en *El pont estret dels anys 50* que «l'extraodinari Joan Perucho i jo ens vàrem conèixer fa més de quaranta anys, als nostres primers dies universitaris, al pati i a les aules compatiem els de dreti i filosofía i lletres: ell estudiava lleis i escrivia poesia. Escorcollava el món que l'envoltava amb aquells ulls rodos, sempre oberts i curiosos» (Luján: 1995: 25)

Como consecuencia de este desajuste entre la fromación del alumnado y la del profesorado, se produciría la paradoja de que en muchas clases, serían ellos quienes siendo alumnos, mostraban tener de largo más conocimientos que sus profesores. Agustí Pons, biógrafo de Néstor Luján, relata en *Néstor Luján, el periodisme liberal* (2004) la sintomática anécdota que Néstor solía explicar rememorando en muchas conversaciones precisamente la etapa universitaria: «Vilanova passava els apunts de literatura al professor que l'any següent li havia de donar classe» (Pons: 2004: 41). Según Pons, Luján añadía la siguiente reflexión mostrándose indignado ante la carencia de horizontes educativos y culturales que presidían mayoritariamente la universidad: «Molt pitjor que estar governat per gent dolenta és estar governat per estúpids».

Si revisamos el primer *Diario* de Néstor Luján, que abarca el curso de 1941-1942, comprobamos que el Luján universitario es plenamente consciente de la pésima preparación del profesorado –con excepciones significativas como Martín de Riquer o Xavier de Salas, profesores afines al régimen de Franco- y de la pobreza intelectual que generalmente habitaba las aulas de la Universidad a principios de la década de los cuarenta. En este sentido, con una alta dosis de sarcasmo muy propia ya por aquel entonces de Néstor, nos ofrece una sucesión de anécdotas que sacan a relucir el patetismo del profesorado más joven; entre ellas merece la pena destacar una que tuvo como protagonista a Antonio Vilanova y que también recordaría décadas después en las conversaciones con Agustí Pons. En la entrada correspondiente al 28 de octubre de 1941 del *Diario*, Luján escribe que, encontrándose convaleciente de una «circuncisión» que le acaban de practicar, recibía asiduamente las visitas de Antonio y que en una de ellas le explicó, entre divertido y burlesco, una anécdota que rápidamente quiso reproducir en el *Diario* sumándose a la suya –«un fet digne de ser explicat i recordat i que mostra la mesura cultural de la nostra universitat», escribe-: al parecer un tal Señor Fernando se vio obligado a impartir una asignatura de literatura española moderna en la Universidad –«poesia,

especialment»-, sin tener una mínima idea del asunto. El tal señor conocía la librería que tenía un pariente de Vilanova en las Ramblas y se dirigió allí con el apuro con la intención de que le recomendaran libros para preparar su asignatura. Según cuenta Luján, «el tiet Anselmo li va dir que no, que no tenien els llibres que precisava, i l'atabalament del Sr. Fernando va augmentar visiblement». En aquel preciso momento entraba en la librería el padre de Antonio, Rafael Vilanova, y el librero le dijo al profesor que «el fill d'aquell señor sabia força de lletra». Así que, sin el profesor saber quién era el hijo de aquel señor, le encomendó que le ayudara en los apuntes y los materiales para realizar sus clases. Resultó que Vilanova iba a ser alumno de aquella asignatura y «paradògicament li està fent els apunts que ens donarà l'any vinent», a lo cual añade Luján, contundente: «no crec que l'estúpid del Gómez del Campillo[2], que es el nostre desagradabilíssim rector sigui innocent en aquest nomenament tan arbitrari». Es más, añade que ni con Ángel Valbuena, Guillermo Díaz-Plaja y Manuel Montoliu[3] juntos, de los pocos que excluye de sus reproches, el cuadro de profesorado de la sección de literatura quedaría cubierto. Sirva esta anécdota para comprobar el páramo de la Universidad y el contexto académico que rodeó a las primeras generaciones estudiantiles durante, al menos, la primera década de franquismo. Esta es una cuestión que ya han abordado numerosos e interesantes estudios, como el de Jaume Claret, *El atroz desmoche, la destrucción de la Universidad española en el franquismo* (1936-1945) (Claret: 2006) y la sugestiva biografía de Xavier Zubiri, de Jordi Corominas y Joan Albert Vicens (Corominas: 2005), en la que se da una pormenorizada muestra de la depuración a la que fue sometido el discípulo de Ortega para poder ejercer en la universidad. También volúmenes de memorias de antiguos alumnos que recordaban la

[2] Francisco Gómez del Campillo fue Rector de la Universidad de Barcelona de 1941 a 1945.

[3] Los tres, Ángel Valbuena, Manuel Montoliu y Guillermo Díaz-Plaja, eran por aquel entonces profesores de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona, bien considerados, además, por parte del círculo de los alumnos más aventajados. Vale la pena explicar que aunque vemos que en el curso 1941-42 Luján los excluye del deplorable panorama del profesorado, unos años después, en 1944, cuando escribirá para la revista del S.E.U. *Estilo* (nº1, Año 1, julio de 1944) comprobaremos que en la controvertida sección «El vaso de ricino», anónima, aunque atribuida a Luján, el primer invitado de honor para beber de este brebaje como símbolo de castigo sería precisamente Díaz-Plaja, por la arrogancia y la altanería que había manifestado en un artículo publicado en la *Estafeta Literaria*..

lamentable situación, como es el caso de Carles Sentís, en *Memòries d'un espectador* (2006), además de los ya mencionados de Joan Perucho y de Néstor Luján, entre otros. Todos ellos aportan un testimonio histórico-científico decisivo para poder reconstruir la decadente realidad universitaria de principios de los años 40. A pesar de ello, según aseguraba el profesor Adolfo Sotelo Vázquez en su semblanza dedicada a Antonio Vilanova tras su fallecimiento, este reducido círculo de estudiantes que centran el presente artículo logró dar la vuelta a ese contexto sacando, en la medida de lo posible, la máxima rentabilidad de su paso por la Universidad completando sus estudios en tertulias y debates fuera de las aulas y acercándose a los profesores más brillantes. Vilanova, por ejemplo, se convertiría en discípulo de Martín de Riquer en su tercer año de licenciatura y acabaría obteniendo el premio extraordinario de su promoción. De esta manera, esos años acabaron resultando, paradójicamente, fecundos y germinales para su posterior trayectoria (Sotelo: 2009).

Las menciones que hallamos en el *Diario* de Néstor Luján a la cuestión de la Universidad son constantes y su valor fundamental reside precisamente en que, a diferencia de los estudios mencionados anteriormente, nos hallamos ahora ante un documento que no se escribe a posteriori, sino al tiempo que suceden, *in illo tempore* e *in situ*, de manera que las impresiones son directas y sin que los filtros de la memoria adulteren los acontecimientos. Las alusiones a la figura del entonces Rector y a sus políticas son, en consecuencia, también una constante. La primera de ellas corresponde al 7 de noviembre de 1941: «El Rector es un fanàtic de l'Imperi: "todos los imperios han sido una caricatura del imperio español", diu». Y un poco más tarde, el 11 de diciembre, anota que «el rectorat ha donat l'ordre que quan es cridi «servidor» quan es passi llista i al final es donin els crits acostumats.[4] […] La massa de la Universitat es manté inservible, indiferent. Ja no busquen ni integrar. Aquesta idea mesquina –producte de l'ambient, és clar- de contestar servilment ha sortit d'un ésser que aquí anomenen Bonet, que s'asseu a la càtedra de Dret Civil. […] Aquestes bestieses són obra dels catedràtics en contuberni fastigós amb l'estúpid del rector Gómez del Campillo».[5]

[4] Se refiere al grito de «¡Arriba España!»

[5] Francisco Gómez del Campillo fue rector de la Universidad de Barcelona entre 1941 y 1945, por tanto, a lo largo de toda la trayectoria académica de Luján y de Vilanova.

Asimismo, las referencias a la vida universitaria y a sus correspondientes carencias no solo las encontramos en su primer *Diario* de 1941; pasados más de cincuenta años, en 1994, abren el primer párrafo de *El túnel dels anys 40,* para contrastar –tal como lo haría Carles Sentís más tarde en sus *Memòries d'un espectador* (2006)[6]-, el cambio notable que había experimentado la Universidad desde la época de la posguerra, cuando él era estudiante, a los años de la democracia:

> Era el gener de 1940 i jo seguia el primer curs de Filosofia i Lletres a la universitat. La nostra facultat s'havia quedat gairebé sense professors com a conseqüència de la guerra. Els alumnes no passàvem d'una trentena, que és una xifra molt difícil d'imaginar avui dia amb les facultats curulles de milers d'alumnes. La vida cultural de la ciutat era defallida, gairebé inexistent (Luján: 1994: 15)

Fueron, en definitiva, estas deficiencias en su aprendizaje universitario, sumadas al hambre de una juventud ilusionada y con ganas de ampliar conocimientos, la razón por la que empezaron a crearse afinidades y vínculos ideológicos e intelectuales entre algunos compañeros de curso. Pronto y de manera espontánea empezaron a frecuentarse en reuniones y tertulias de café extramuros de la Universidad, especialmente en la cafetería Guinea,[7] para compartir puntos de vista, lecturas y proyectos. El motivo de estos encuentros era claro, además de lógico: suplir las deficiencias de los temarios e intentar estar al día de los acontecimientos literarios europeos y de los escritores en el exilio sorteando las censuras y las prohibiciones. El trasvase de información y de noticias entre compañeros en relación con lo literario era crucial; se trataba a la postre de mantener vivos los estímulos y de alimentar las necesidades y las expectativas intelectuales, conscientes de que, al tiempo, estaban configurando una legítima continuidad con lo

[6] Sentís era mayor que Antonio Vilanova y Néstor Luján. Nace en 1911, por lo que su paso por la Universidad lo debemos situar en los años 30. Cursó la licenciatura de Derecho, pero su carrera profesional se encaminó hacia el periodismo, primero en *La Publicitat*, *L'Instant*, *La Veu de Catalunya*, y en el semanario *Mirador*. Posteriormente, ya en los años 40, colaboró en *ABC* y *La Vanguardia* como corresponsal de guerra.

[7] Joan Perucho recordaba en *Els jardins de la malenconia*, uno de sus libros de memorias, que «teniem una tertulia, a la nit, en el bar Guinea, situat a la Diagonal cantonada amb Claris. Allà discutiem projectes, intercanviàvem notícies i xerràvem indiscriminadament» (Perucho: 1992 : 85)

anterior, con todo lo que se pretendía ahora que quedara enterrado en el olvido, porque «la cultura general de la Universitat fa pena».[8]

Carles Sentís dedica un capítulo entero de sus *Memòries d'un espectador* (2006) a contrastar los logros que pudieron alcanzar los universitarios de la época republicana, fruto de haber recibido una formación sólida y europeísta en la mayoría de las disciplinas, con los escollos que tuvieron que vencer los de la generación posterior, con una formación universitaria y enfrentándose después a la represión de la etapa franquista. Sentís recuerda en «Periodisme: primeres passes», primer capítulo del volumen, que en tiempos republicanos las aulas recuperan el catalán como lengua dominante entre los estudiantes de las distintas facultades, pues el castellano iba asociado al sentimiento monárquico y éste, al anticatalanismo. Aun así, admite que «hi regnava una gran convivència» (Sentís: 2006: 56), a pesar de que entre el alumnado –añade- la politización en las aulas era casi una obligación moral. Como contraste a la comparación de Sentís, podemos tomar prestadas las reflexiones del profesor Xavier Zubiri tras reincorporarse a la Universidad española[9] después someterse a una intensa y dura depuración y tras superar infinidad de reuniones e interrogatorios que permiten dar fe de esta reconversión que había experimentado la Universidad –en este caso, la de Barcelona-: Zubiri encuentra en Barcelona «una facultad de Filosofía que nada tiene que ver con la suya de Madrid y poco con la Universitat Autònoma de Barcelona, los dos centros de avanzadilla durante el periodo republicano» (Corominas: 2005: 457). Algunos de sus mejores profesores se habían exiliado a México, como el catedrático de Historia de la Filosofía Jaume Serra Húnter, entre otras personalidades fundamentales en la experiencia universitaria republicana. Y lo mismo había ocurrido en la Universidad Central de Madrid, cuyo decano, Eloy Bullón, elaboró un programa de estudios para «españolizar la cultura nacional», amparándose en las ideas de Menéndez Pelayo como maestro y ejemplo a seguir y tomando como modelo histórico el Siglo de Oro, que convirtió la cultura española en referencia europea. El panorama, pues, resultaba frustrante y asfixiante para cualquier intelectual que no simpatizara con los radicalismos, cada vez más pronunciados, de los nuevos nombres que dirigían la enseñanza

[8] Luján, Néstor, *Diario* de 1941, 5 de octubre.

[9] Zubiri se ve forzado a ocupar una cátedra vacante en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona en el curso de 1940.

superior. A Zubiri, como profesor universitario, no le convencían los planteamientos del régimen de Franco en el dominio universitario, pues su concepción de la Universidad como ámbito para la investigación libre, crítica y abierta se encuentra a años luz de todo tradicionalismo.

Es importante tener en cuenta la noción de vida universitaria vinculada a la política a la que se refería Sentís como característica propia del ambiente universitario republicano, porque nos permite dar una explicación a la actitud que posteriormente adoptará este grupo durante el trascurso del posterior franquismo, puesto que, tras la transición del conflicto bélico, ellos siguen manteniendo viva la idiosincrasia propia de lo anterior. Dicho de otra manera: a pesar de los estrictos controles que se ejercían en las mismas aulas o en cualquier tipo de publicación, este grupo, junto con otros circuitos universitarios paralelos del mismo talante intelectual, conseguirá mantener despierto el espíritu crítico y el horizonte intelectual de la preguerra en los inicios de sus respectivas carreras como críticos, escritores y articulistas, respectivamente. En el caso de Antonio Vilanova, de Néstor Luján y de Joan Perucho lo harían sorteando la censura y las medidas represivas con inteligencia, con astucia, con sutileza y con un agudo ingenio –sus únicas armas- a través de los artículos que escribirán en las revistas universitarias pertenecientes al S.E.U., *Alerta* y *Estilo*, y en el caso de Antonio Vilanova, también en la efímera *Qvadrante* –en este caso, desvinculada del sindicato-, dirigida por Juan Pablo García Borrón y Manuel Sacristán. En definitiva, se servirán de aquello que mejor se les daba hacer: escribir con el mayor rigor posible sobre lo que sabían.

3. EL GRUPO DEL GUINEA, LA ALTERNATIVA A LA UNIVERSIDAD Y LA FUENTE DE LOS PRIMEROS PROYECTOS DE CREACIÓN

En la Universidad forman un pequeño grupo autodenominado «grupo del Guinea». Estaba integrado por unos cuantos universitarios inquietos y amantes de la literatura y se iría afianzando alrededor de dos puntos estratégicos, siempre más allá de la Universidad: el punto de encuentro principal fueron los cafés que se ubicaban por los aledaños del edificio histórico de la Gran Via, pero también tendría una importancia fundamental para la cohesión del grupo el pequeño domicilio en el que vivía su miembro de más edad, el escritor Josep Palau i Fabre, impulsor de la revista *Poesia* y de ediciones La Sirena, en 1944. En este piso tienen lugar una serie de reuniones clandestinas que ellos mismos bautizaron

con el nombre de «Els Amics de la poesia», una pequeña asamblea que gestará los primeros proyectos poéticos de los del Guinea, caracterizados por su cariz vanguardista y rupturista en el uso del lenguaje, en el estilo y en la voluntad de rebelarse ante los convencionalismos literarios más arraigados. A raíz de estas reuniones, por ejemplo, Luján publica su primer poemario, *El alba me traía una hoguera. Poemas de amor,* (1943), precisamente en ediciones La Sirena –sería el segundo volumen que publicaba la editorial, pues el primero fue *L'Aprenent de poeta* (1943)[10], de Palau-, un gesto que mostraba la estrecha relación que siempre existió entre Luján y Palau i Fabre. El poemario, publicado con una tirada de 25 ejemplares dirigidos al entorno más cercano, estaba compuesto por cinco poemas sin la presencia de ningún signo de puntuación y convertía a su autor en el primero del grupo que lograba ver sus creaciones poéticas más tempranas materializadas en formato libro.

Un año más tarde nacerá el volumen *9*, que resultaría la muestra más evidente de su consolidación como grupo. Del *9* solo se editan 50 ejemplares, que en ningún caso buscan la distribución y la venta, sino que representaban un ejercicio intelectual para perfilarse como grupo. Su estructura se compone de una serie de textos breves, todos ellos escritos por Néstor Luján, en clave de humor y a medio camino entre la prosa y la lirica, con la finalidad de definir el carácter de cada uno de los miembros que formaban parte del proyecto: en estas caracterizaciones se encuentran Joan Perucho, Manuel Valls, Carlos Fisas, Josep Riera i Clavillé, Ventura Torres Muntán, José María Martín Gassó, Antonio Vilanova y Francisco José Mayans, que es quien escribe la que se dedica a Néstor. En suma, un total de nueve semblanzas que dan razón al título de la obra y que nos permiten identificar al núcleo duro del Guinea. Cada texto va perfilando con simpático sarcasmo los rasgos distintivos del temperamento de cada uno y se acompañan con las caricaturas de José María de Martín, que ilustra cada semblanza.

[10] Hay que precisar que según indica Ramón Sardo en «Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'alquimista» (1996), a pesar de que en las portadas de los poemarios de Palau y de Luján, publicados por La Sirena, se indique como fecha de publicación el año 1943, fueron publicados en 1944, fecha de creación de la editorial. Según afirma, Palau i Fabre explicó en el volumen *Cáncer (*1946) que publicar dichos poemarios con fecha falsa se debió a una estrategia que llevaron a cabo por razones de seguridad. Indistintamente, en este artículo nos vemos en la obligación de indicar, por el momento, la fecha de publicación que aparece en la edición.

El *9* se abre con «El zaguán», una composición en verso y anónima que adopta el papel de prólogo y que, al parecer, compuso Joan Perucho, según recordaba él mismo en la entrevista que mantuvo a principios del presente siglo con Dolores Manjón y que permitió después la publicación de «Un silencio olvidado: la poesía de Juan Perucho», donde el escritor confirmaba que

> La introducción en verso «El Zaguán» la escribí yo.[11] […] Eran tiempos felices, no sabíamos a dónde iríamos a parar, pero eso nos estimulaba» […]. «El zaguán» es el texto más largo del libro y se introduce con una cita de *La Vanguardia* que reza, manteniendo la línea sarcástica que ocupará todo el volumen, la siguiente frase: «muchos herniados arrinconan su braguero» (Manjón: 2004-2005: 285).

Se trata, en efecto, de un poema-prólogo que se construye a partir de estrofas de tres versos con rima libre, de estilo vanguardista, encriptado, rupturista e innovador, hecho que se convierte en toda una reivindicación literaria si lo contextualizamos con el canon lírico que se estilaba en España a principios de los años cuarenta. El estilo que reivindicaba el grupo de «Els amics de la poesia» se nutría de las estéticas de la Vanguardia europea y de preguerra, una literatura que permitiera una conexión fluida con la experimentación de la literatura europea que estaba teniendo lugar más allá de las cerradas fronteras españolas, o al menos, que contribuyera en la continuidad del legado literario iniciado por algunos de nuestros poetas de principios de siglo. Con esta intención, este poema-prólogo de Perucho, utilizaba una terminología atrevida y muy poco convencional, que debe entenderse como una declaración de intenciones y una voluntad firme de este «grupo generacional» por renovar el desolador panorama de la literatura de posguerra. Sirvan como ejemplo los últimos versos que cierran «El Zaguán», donde se concentra gran parte de la carga conceptual del poema: «la suerte estaba echada. Volvimos a la estrella, / al paraguas, al

[11] Joan Perucho insertó «El Zaguán» posteriormente en un poemario suyo titulado *Un silencio olvidado* (Perucho: 1995) que, a pesar de estar compuesto entre 1943 –año de gestación de el *9*– y 1947 tardaría todavía muchos años en publicarse. No fue hasta 1992 cuando su autor lo rescató de entre sus archivos traspapelado y polvoriento, y el editor Jaume Vallcorba decidió sacarlo a la luz en 1995. Se editó, además, con un Prólogo del amigo de adolescencia y también componente del círculo Guinea, Manuel Valls.

libro. Jamás lo olvidaremos. El domingo es un día con un frutero ancho».

A día de hoy, podemos considerar el *9* como una pequeña reliquia literaria cuyo valor no reside tanto en la calidad lírica de las semblanzas que contiene como en aquello que representa: la primera obra literaria de creación publicada por un grupo generacional tan significativo como históricamente arrinconado, que resultó crucial para recomponer el panorama intelectual y cultural de la segunda mitad del s.XX. Así lo definía cincuenta y tres años después de la publicación del libro uno de sus componentes, Antonio Vilanova, en la dedicatoria que dejó escrita en uno de los pocos ejemplares que a día de hoy se conservan de esta breve serie: «Para Adolfo Sotelo, esta inhallable rareza bibliográfica, primer testimonio impreso de nuestro grupo generacional. Con mucho afecto de su amigo, Antonio Vilanova».[12]

Efectivamente, como sostiene uno de sus miembros ilustres, el 9 es la confirmación explícita de la existencia de un «grupo generacional», además de universitario y además de amigo. El grupo del Guinea, por tanto, así como otros círculos paralelos también barceloneses, como el posterior grupo *Laye* de Josep Maria Castellet, resultan ser un lazo más o menos directo entre las inquietudes culturales e intelectuales del liberalismo republicano y el periodo de la dictadura en el que viven. Es decir, son quienes asumen conscientemente la responsabilidad de una cierta tradición intelectual y literaria, sustentada –al menos, para los del Guinea– básicamente alrededor de Ortega. Así, se convierten en los portadores del testigo de aquellos vestigios que quedaron tras las labores de «depuración» llevadas a cabo por el régimen para tratar de eliminar la cultura republicana que pudiera permanecer en el país, entre los que la Universidad representaba uno de los focos principales de atención. Pero no hay que olvidar que los trabajos que desempeñaron estos jóvenes, que ahora ya alcanzaban los 20 años, no hubieran sido posibles sin la labor inestimable de muchos maestros o mentores directos que asumieron el papel de enseñar y dirigir sus aprendizajes. Algunos de estos referentes han recibido a posteriori la ambigua etiqueta de «falangismo intelectual»,[13] puesto que fueron los que capitanearon una

[12] Se trata del ejemplar que el profesor Antonio Vilanova dedicó a su discípulo, Adolfo Sotelo Vázquez, el 5 de enero de 1997.

[13] Ciertamente, el término «falangismo intelectual» es ambiguo. Sobre este debatido aspecto, tratan los estudios de Capella (2005), Ferrary (1993), Mainer (2013), Julià (2004), Saz (2003) y Thomas (2011) recogidos en la bibliografía.

cierta resistencia combativa y discrepante con las políticas sociales y culturales del Régimen a través de revistas o bien desde algunos puestos privilegiados de la Universidad española. Fueron ellos quienes de un modo u otro guiaron y encaminaron las trayectorias de toda una hornada de jóvenes promesas. De no ser por su firme convicción intelectual y por su posibilismo a la hora de enfrentarse a los núcleos de poder, las constantes de la cultura del país no hubieran sobrevivido, aunque fuera bajo mínimos, a la penuria que en tantos sentidos atravesaba la sociedad española de la posguerra. Podemos decir, pues, que ellos fueron de alguna forma los sucedáneos, los maestros directos –por encontrarse *in situ*- de los maestros exiliados, los sustitutos de las lecturas censuradas, del periodismo de calidad y del viejo ejercicio de la crítica cultural, ahora tan escasa, a la vez que actúan como escudo protector de los futuros escritores, profesores e intelectuales, por entonces todavía universitarios.

4. LAS REVISTAS UNIVERSITARIAS DEL S.E.U., PRIMERAS PUBLICACIONES COMO CRÍTICOS: *ALERTA*, *QVADRANTE* Y *ESTILO*

En la prensa universitaria barcelonesa de los años 40 identificamos los primeros brotes de un sector disidente hacia las políticas que el franquismo estaba asentando: se trataba, no obstante, de discrepancias que procedían «desde dentro», desde los mismos vencedores, razón por la que, en una primera instancia, dichas discrepancias y disconformidades se recibieran con cierta permisividad o con un encaje incómodo, pero permisible. Se trataba de publicaciones vinculadas al Sindicato Español de Universidades (S.E.U) y lideradas por una serie de intelectuales afines a la causa franquista, pero en su mayoría vinculadas a la vertiente ideológica de Falange Española y del nacional-sindicalismo.

Según el criterio de parte de estas élites intelectuales del momento, el nuevo Estado que se estaba configurando tras la guerra estaba tomando un rumbo errático. España olía a cerrazón y a fanatismo desmedido, el apolillamiento y la falta de luces era alarmante. A ello se sumaba, como ya se ha mencionado anteriormente, que la Universidad se estaba quedando fosilizada y, en consecuencia, el nivel cultural y educativo del país iba en retroceso. Esta alarmante situación no era fruto de una comprensible y transitoria descomposición fruto de una Guerra Civil, sino que precisamente respondía a la recomposición posterior que estaba llevando a cabo el nuevo gobierno, que sentaba las bases de la

nueva sociedad. Efectivamente, en esta construcción había una voluntad firme y un orden de prioridades que no se detenía en la cultura, pero tampoco en unas políticas sociales dignas al entender del sector intelectual más afín al falangismo joseantoniano. En el sentido cultural y educativo, el régimen de Franco se afana para que sus políticas educativas promuevan el olvido del sistema republicano, de sus antiguos temarios y de sus métodos, «la universidad regresa al tomismo y al pensamiento de Menéndez Pelayo como medio de recobrar las glorias del s. XVI» (Ramos: 2009: 24).[14] Por todo ello, por deber, por convicción y por la conciencia de lo que debía ser España, algunos intelectuales y activistas políticos de fondo erudito no podían tolerar aquella situación que avocaba el país al desastre.

Ante la advertencia de que a medida que se implantaban las nuevas políticas culturales España se sumía en una alarmante y evidente pobreza educativa, algunos de los nombres más relevantes del sector universitario e intelectual más aperturista de falange deciden tomar cartas en el asunto y emprender desde sus respectivos puestos de poder académico la labor de redirigir la cultura en la medida de lo posible, o al menos, tratar de reencauzar mínimamente la cultura y la docencia universitaria con tal de oxigenarla. Entre quienes adoptan un papel activo en esta disposición, cabe destacar a Dionisio Ridruejo, que fue colaborador habitual de la revista *Alerta* –me referiré a ella más adelante-, Guillermo Díaz-Plaja, Antonio Tovar o Pedro Laín, entre otros. Con este fin, cada uno en su zona de dominio, con una fluida comunicación entre ellos e incluso con varios proyectos en común,[15] tratarán de mantener las instituciones culturales y universitarias lo más al margen posible de las políticas del régimen.

En el ámbito barcelonés, y sobre todo, en el contexto cercano a las revistas universitarias en las que colaboran los estudiantes del Guinea –fundamentalmente, *Alerta* y *Estilo*–, hay que mencionar especialmente la labor de Josep Espriu, hermano del escritor, quien dirigiría la revista

[14] Sobre esta cuestión, *Cf.* Montoro Romero: 1981.

[15] Pedro Laín, que sería rector de la Universidad Complutense de Madrid entre 1952 y 1956, y Antonio Tovar, que lo sería de la Universidad de Salamanca entre 1951 y 1956, fundan ya en 1941 la revista *Escorial*, que encarnaria, gracias «a su progenie orteguiana» (Mainer, 2013: 161), el espíritu más «liberal» del Fet y de las Jons con la finalidad de «recuperar lo recuperable» –así lo definieron- del mundo intelectual anterior a la Guerra. Por otra parte, Santos Julià, en *Historia de las dos Españas* sostiene que «*Escorial* nunca fue liberal» (Julià, 2004: 351)

Alerta desde marzo de 1942, y por tanto, el principal responsable tanto de su línea editorial como de los redactores a quienes acoge como colaboradores asiduos de la revista. Espriu, médico de cabecera de profesión, se mostró siempre abiertamente reivindicativo en sus textos, a menudo utilizando seudónimos que años después se le han atribuido. Uno de los ejemplos más claros y que más repercusión tuvo, a modo de ejemplo, lo encontramos en el quinto número de *Alerta*, correspondiente al 14 de diciembre de 1942, que llevaba en portada un demoledor artículo contra Eugeni d'Ors -«Eugeni d'Ors y la bella Dorita»-, quien había protagonizado una insólita conversión al Falangismo. El autor de dicho artículo utiliza el seudónimo de «Eugenio López Lafuente», «que segons Fernando Valls, correspon a Josep Espriu. Però l'article hauria pogut ser escrit també per Néstor Luján» (Pons: 2004: 68).[16] Sea como fuere, esta muestra, como tantas otras que nos vamos encontrando durante la trayectoria de la revista, confirman la permisividad de Espriu ante este tipo de textos tan controvertidos.

La vida la revista *Alerta, «*també vinculada al sindicat oficial, i on hi e havien col·laborat Néstor Luján i el futur professor Antoni Vilanova» (Manent, 2008: 108), consta de 16 números en total, que se reparten en tres etapas distintas, separadas entre sí por dos cierres forzados de la redacción, que aunque serían temporales, muestran de forma clara el nivel de disidencia que adoptó esta publicación, aunque, ciertamente, sus lectores «no arribaven més enllà dels que hi escrivien i d'alguns estudiants (Manent, 2008: 108). La primera de las etapas de *Alerta* comprende siete números, de marzo de 1942 a octubre de 1942.[17] La segunda etapa solamente constará de tres números, todos ellos concentrados en el año 1943: el primero, corresponde al 29 mayo de 1943, de manera que desde el cierre del primer periodo a la apertura del segundo pasaron siete meses; el segundo número de esta segunda etapa se publica el 12 junio de 1943 y el tercero y último, al 26 de junio de 1943. La última, la compondrán seis números más que se concentran de noviembre de 1943 a diciembre del mismo año, es decir, seis números en poco más de un mes. Este último periodo alberga una mayor

[16] Eugenio López Lafuente era uno de los seudónimos que utilizaba a menudo Josep Espriu. D'Ors será blanco de muchas publicaciones; ya se le había dedicado anteriormente el artículo «D'Ors en el reino del gazapo», firmado por Cándido Catalá, otro de los seudónimos empleados por Espriu.

[17] Antonio Vilanova y Néstor Luján no publican en *Alerta* hasta el tercer número de la primera etapa**,** que corresponde al 15 de agosto de 1942.

concentración de publicaciones en un fragmento temporal tan reducido porque *Alerta* pasa de ser una revista quincenal a ser una revista semanal. Los números de este último periodo son los siguientes: el primero, se publica el 16 noviembre de 1943; el segundo, el 23 de noviembre de 1943; el tercero, el 30 noviembre de 1943; el cuarto, el 7 diciembre de 1943; el quinto, el 4 diciembre de 1943; y, por último, el sexto, el 21 diciembre de 1943, que supondrá el cierre definitivo de la revista. Transcurren, pues, cinco meses desde el final de la segunda etapa, que había terminado en junio de 1943. Durante el tiempo transcurrido se han generado algunos cambios; por ejemplo, se puede observar que debajo de las letras del título en el primer número de la tercera y última etapa, se ha añadido el significativo subtítulo «Semanario de combate», lo que nos ofrece una ligera idea de que el tono reivindicativo va en línea ascendente, hecho que se explica a raíz de las interrupciones continuadas de la redacción, así como de las presiones, amenazas y asaltos que sufrirá hasta su clausura definitiva.

Josep Espriu, como también Néstor Luján, tras el cierre definitivo de *Alerta*, fue acogido por la prestigiosa revista *Destino* de Josep Vergés, donde el exdirector escribiría, al menos al principio, con el nombre de Cianófilo.[18] Antonio Vilanova, por su parte, aún tardaría unos cuantos años en incorporarse al semanario –no lo haría hasta entrado 1950–. Mientras, cumple con el servicio militar y sigue formándose en sus lecturas: publica algunos trabajos y artículos en otras revistas –*Qvadrante* y *Estilo*- que siguen la estela de *Alerta* y dedica gran parte de su tiempo a estudiar el *Polifemo* de Góngora para elaborar su tesis doctoral, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, dirigida por Dámaso Alonso, que leerá en la Universidad Madrid el 14 de septiembre de 1951 obteniendo todos los galardones: el Premio Extraordinario de Doctorado y el Premio Menéndez Pelayo del CSIC. Su carrera académica despegaba prometedoramente.

Más allá del papel de Josep Espriu, en la trayectoria de nuestros jóvenes críticos van apareciendo otros nombres que también asumen un rol relevante entre los círculos intelectuales vinculados a este tipo de publicaciones universitarias reivindicativas, como Manuel Sacristán o Juan Carlos García-Borrón, quienes al frente de otras revistas, también de fuerte calado falangista, permiten que las críticas literarias de Antonio

[18] Así lo recordaba Néstor Luján: «Josep Espriu, metge de capçalera, divulgador de la medicina, va fer famós el seu pseudònim de Cianófilo *a Destino*» (Luján: 1995: 23)

Vilanova –recordemos que Luján ya trabaja en *Destino*– sigan publicándose, de manera que permiten ir allandano su andadura académica a la vez que ofrecen una plataforma para que sus aprendizajes y sus opiniones literarias tengan una repercusión. De García-Borrón, el filósofo y ensayista Francisco Fernández Buey afirmaba que

> representaba a toda una meritoria generación de catedráticos de instituto que nos enseñaron a los más jóvenes amar a los filósofos y el filosofar en los tiempos oscuros de la dictadura franquista y en los nada claros tiempos que siguieron. Se ha dicho muchas veces que en aquellos años España era un erial cultural. Pero conviene recordar que en aquel erial hubo personas que ya desde los institutos nacionales de enseñanza media supieron comunicar a los más jóvenes el rigor, el espíritu crítico, la pasión por las ideas y por eso que los clásicos llamaban «verdad» (Fernández Buey: 2003: 49)

También Sacristán, «un joven del S.E.U., joseantoniano y orteguiano, inquieto y renovador, de sólida formación, que no tardaría en convertirse en uno de los principales teóricos del renacinte marxismo español» (Saz, 2003: 402) es un buen ejemplo de ello. Según Joan Ramon Capella, biógrafo del filósofo, «en la edad madura consideraba su adolescencia azul como un momento de su vida personal pesadamente condicionado por la historia. Entrar en la órbita de Falange fue cosa del destino; salir de ella, cuestión de consciencia» (Capella: 2005). Sacristán estaba convencido de que su generación, la nacida entre el 20 y el 36, era heredera espiritual directa de esos grandes maestros, pero no gozan del mismo contexto. Así lo dejaba escrito en un formidable artículo publicado precisamente en *Qvadrante* que llevaba por título «Ya no existen las fuentecitas de Nuremberga» en una explícita alusión a Ortega: «la torre de marfil –escribe– ha quedado arrasada por la crisis política, y ante ella, esta generación». Este artículo es uno de los ejemplos de su postura abiertamente discrepante hacia el sistema vigente. También María Francisca Fernández Cáceres alude a esta deriva de Sacristán en su magnífico ensayo «Orígenes de una disidencia. Manuel Sacristán en las revistas *Estilo* y *Qvadrante*» (Fernández Cáceres: 2013), de obligada lectura para comprender no solo la biografía de este intelectual, sino el contexto, los intereses y los movimientos de fondo de esta generación.

Vale la pena incluir alguna referencia acerca de lo que Antonio Vilanova aborda en su última colaboración para *Alerta*, puesto que en un alarde de justicia literaria reivindica la figura de Antonio Machado,

porque «a mi entender, no se ha subrayado bastante el valor de Machado como poeta popular». Con este fin, el crítico aprovecha para elogiar el marco del modernismo que envolvía la lírica española de principios de siglo, de cuyo marco, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y el escritor sevillano son, según él, los tres poetas por excelencia, «quienes han creado un lirismo puramente personal, en que no cabe influjo extraño, y que no guarda la relación más remota con el estilo de Rubén», escribe. De entre ellos tres, Juan Ramón es, a su juicio, el más trascendente, «no solo porque apura la línea más afinada del modernismo, sino porque lleva a cabo una sutil adaptación del intimismo de los mejores poetas contemporáneos; Rilke o Francis Jammes». De Machado afirma que es el poeta tipo del movimiento de la generación que encarna el lirismo tradicional castellano y la modernidad a la vez; el que ve nacer y morir todas las tendencias a su alrededor –ultraísmo, poesía pura, popularismo, intimismo, etc.-, sin cambiar la actitud y sin dejar de buscar en silencio la belleza. Para Vilanova, Machado siempre anduvo buscando la verdad poética y la razón de su arte, como Falla o como Velázquez; una verdad que encontró en Castilla y se refleja en sus *Campos de Castilla*. Pero el poeta no se ancla, no se conforma, sino que desde entonces sigue siendo continua evolución, continua búsqueda y continua cartografía lírica y espiritual de España, donde norte y sur se compensan y se equilibran –«los Nortes de cada continente se equilibran con los Sures excesivos», como afirmaba Juan Ramón- y donde popularismo y aristocratismo se fusionan de la forma más lograda y armónica. Vilanova acaba su columna sentenciando con firmeza que «su capacidad para recrear lo popular, le convierte, como Lope y Góngora, en uno de los grandes poetas de España, y una muestra de su genio lírico, es que apenas ha sido superado por el neopopularismo de las escuelas del sur, en el que cuentan los mejores poetas andaluces».

El contenido de *Alerta*, sobre todo en lo que atañe a cuestiones literarias y a reivindicaciones de índole sociopolítico chocaba de nuevo con los preceptos del Régimen y sus publicaciones, en lugar de atemperarse, eran cada vez más atrevidas y exaltadas. El desenlace, tarde o temprano, estaba prácticamente sentenciado, como había ocurrido anteriormente con su hermana mayor, *Alerta*. El rumbo que tomó la revista supuso desde el inicio la crónica de una muerte anunciada, puesto que, a pesar de ser una publicación de poco alcance, una minoría privilegiada estaba agitando e influyendo demasiado en el mundo universitario barcelonés, a la par que inquietaba a los jerarcas civiles,

militares y eclesiásticos de la dictadura, así como a los blancos de los ataques que lanzaban sus artículos.

Tras el cierre forzoso de *Alerta*, en 1944, se había producido un trasvase de articulistas y colaboradores que se sumaron al nuevo proyecto de *Estilo*. Tanto Manuel Sacristán, como Juan Carlos García-Borrón empezaron colaborando habitualmente en esta nueva revista y pronto acabarían siendo sus directores. No obstante, la vida de *Estilo*, como la de *Alerta*, tampoco estuvo exenta de cierres forzosos y presiones de todo tipo, hecho que explica, como veremos, que su trayectoria también se divida en varias etapas –cuatro, en su caso-. Es precisamente durante el periodo que transcurre entre el primer cierre, en 1946, y el inicio de la segunda etapa, cuando aparece *Qvadrante*, una revista de vida muy efímera, puesto que solamente alcanzaría cuatro números, que nace con la voluntad de alejarse del S.E.U., y que también estuvo dirigida por García-Borrón y Sacristán. El mismo García-Borrón explicaba esa transición de la siguiente manera:

> Me hicieron, pues, director de aquella revista [*Estilo*]. Yo no quería ser director de una revista del SEU sencillamente porque no quería ser del SEU. Me busqué unos colaboradores que fueran amigos, es decir, que independientemente de su procedencia mantuvieran relación conmigo y con la revista. Amigos escogidos; quizá los más activos y los más constantes fueron tres que todavía suenan en actividades más o menos relacionadas con aquella, bien distintos entre sí: Manuel Sacristán, José M. Castellet y Jesús Ruiz. No compartíamos una ideología común pero éramos amigos. Sin contar con nadie, de una manera milagrosa salió el primer nuestro número. […] Naturalmente también desapareció pronto la revista: se quedó sin subvención y fue sustituida por otra que duró sólo cuatro números. Se titulaba *Qvadrante* (Marsal: 1979: 128)

El profesor Jordi Gracia observa en el breve periodo de *Qvadrante* un giro firme y decisivo, que trata de desmarcarse todo lo posible del ideario falangista más radical y ortodoxo, para dar paso a la «solución socialista de un Estado laico y de acción solidaria preponderante» (Gracia: 1993: 47). Por ejemplo, por primera vez se trata de un modo contundente el pantanoso terreno de lo religioso y se denuncia falta de coherencia en el sector de la democracia cristiana a la hora de oponerse a cualquier tipo de violencia.

Sin embargo, no sólo el ámbito religioso es objeto de reivindicaciones y acusaciones de amoralidad: el estado de la educación se convierte de nuevo en uno de los principales caballos de batalla de las reivindicaciones de la revista. Hay que recordar al respecto que ya en la segunda etapa de *Alerta* se acudía con frecuencia a la figura de Ortega para sacar a relucir sus teorías educativas. En *Qvadrante* sigue apareciendo la voz de este pensador en más de un artículo de Juan Carlos García-Borrón y de Manuel Sacristán, sus directores. Del mismo modo, en el nº8 de la primera etapa de *Estilo* se publica el provocador artículo «Ocho interpretaciones universitarias», construido a base de fragmentos sobre la enseñanza superior universitaria extraídos de obras por entonces censuradas de Valle-Inclán, Baroja, Unamuno, Azorín, Miró y Ganivet, por quien García-Borrón tenía especial devoción. Desde la revista se reivindicaba firmemente el concepto educativo de los noventayochistas para denunciar las carencias que sufrían los ciudadanos españoles en ese ámbito, ante el acuciado contraste entre la abundancia y la riqueza de ideas en cuestiones de educación y de transmisión de la cultura en el contexto previo al 36 y la carencia y la pobreza que, en estos y en otros aspectos, había quedado posteriormente.

Estilo fue sin duda la revista más longeva de las que se abordan en este artículo. Se estructura en cuatro periodos: el primero, de 1944 a 1946[19]; el segundo, de 1948 a 1949; el tercero, de 1953 a 1955[20] y el cuarto, de 1957 a 1959. El primer número de *Estilo* aparece gracias al jefe del distrito vigente, Eugenio Montes Martín[21], y como bien indicaba Carme Riera en su estudio *La escuela de Barcelona*, venía «a llenar un vacío entre las publicaciones del S.E.U, con la pretensión de saldar una deuda con los suscriptores de la desaparecida *Alerta*» (Riera: 1988: 123). En efecto, *Estilo* nace como firme heredera de *Alerta* tras su cierre forzado en 1944. Además de compartir el mismo ideario político falangista y de mantener el tono beligerante y combativo que ya definía a su predecesora, se produce un importante transvase de colaboradores: los miembros del Guinea Manuel Valls, Antonio Vilanova y Joan Perucho

[19] Es precisamente en 1946, tras esta primera etapa, cuando nace *Qvadrante*.

[20] Según algunos estudios publicados sobre la revista *Estilo*, el tercer periodo terminaría en 1954, pero no es así: hemos podido localizar tres ejemplares de *Estilo* correspondientes a marzo, octubre y noviembre de 1955, hecho que extiende la vida que se daba en un principio a este tercer periodo.

[21] Eugenio Montes Martín era el jefe provincial del Frente de Juventudes y sería el futuro director del boletín *Laye* a partir de 1950

colaborarán en su redacción desde el nº8 de la revista, junto a Luys Santamarina, José Gich, Alfonso Sedeño, González Castillo y Luis de Caralt, junto con los ya mencionados Juan Carlos García-Borrón y Manuel Sacristán, quien a veces firma como «Mauri», «Enrique Luzón» o «E.L». Todos tenían claro el trazo a seguir: la continuidad ideológica marcada por *Alerta*, que se fundamenta en la exaltación de los valores sembrados por José Antonio y en intentar reivindicarlos y recuperarlos. Se mantienen, por tanto, las «manifestaciones de indocilidad de Falange frente a quienes confíen en domesticarla» (Gracia: 1993: 53) y las continuas llamadas a la movilización y a la reacción del sindicato. Por tanto, *Estilo*, ya a partir de los primeros números, empieza a virar de manera un tanto más pronunciada hacia el inconformismo y la subversión ante cierta sensación de fracaso de los ideales revolucionarios, banalizados y mal aplicados por muchos de los sectores dirigentes del régimen.

Las colaboraciones de Antonio Vilanova en *Estilo* no serán tan prolíficas, puesto que en 1945 se desplaza a San Juan de Mozarrifar (Zaragoza) para realizar el servicio militar, hecho que interrumpe inevitablemente la dinámica de sus publicaciones, aunque no de su formación literaria, que seguiría ampliándose mediante una serie incesante de lecturas, que le acompañarían por las distintas zonas a las que estuvo destinado –Alicante, Graus y Huesca-. Así, Vilanova escribirá solamente cuatro artículos para *Estilo:* «Poesía 44» y «Novela 44», publicados en el nº8 de la primera etapa de la revista, un artículo dedicado a Fernando Villalón y otro dedicado a la poesía de Vicente Aleixandre, en la segunda etapa de la revista. Tanto «Poesía 44» como «Novela 44» son dos análisis críticos y minuciosos sobre el estado de estos dos géneros, novela y poesía, desde la perspectiva del año 1944. Es decir, se trata de un balance metaliterario en el que el autor demuestra unos conocimientos literarios de su época y una capacidad de reflexión más que considerable. Tanto, que en una carta que enviaría ya desde las milicias a sus padres, les explica que Vicente Gaos le había escrito diciéndole que «sé por Dámaso Alonso y por Vicente Aleixandre que era el mejor crítico joven de España» (Sotelo, 2009: 648).

El punto de partida de los dos primeros artículos en *Estilo* reside en el homenaje que la revista valenciana *Corcel*[22] había dedicado a Vicente

[22] Precisamente, en el Fondo de la biblioteca Antonio Vilanova de la Universidad de Barcelona se conserva su ejemplar de este número (nº4 y nº5) de la revista *Corcel*. Es el

Aleixandre a propósito de la publicación del poemario *Sombra del Paraíso* ese mismo año 1944. En «Poesía 44», Vilanova compara este homenaje a Aleixandre con el que algunos de los miembros de la generación del 27 dedicaron a Góngora con la finalidad de configurar un mapa actualizado de la lírica española y justificar así, con un riguroso análisis, el preocupante declive que vivía la poesía en los años 40 en contraste con la de pre-guerra. Denuncia abiertamente y sin ambages la tendencia vigente de la lírica a retroceder a los clásicos de una manera artificial y amanerada en sus formas; un fenómeno, presente tanto en la literatura como en el arte, que carece de emoción humana. Le resulta inexplicable que una generación dotada de una herencia poética tan rica haya virado hacia un clasicismo formal recalcitrante y, según afirma, de enorme retraso espiritual.

A partir de esta observación nos conduce, como contrapunto, a la poesía de Gerardo Diego y a su manifiesto «La vuelta a la estrofa», moderno y renovador. De ahí a Lorca y a los *Sonetos del amor oscuro*. Llegados a este punto álgido de nuestra poesía, un retorno a lo anterior ya no tiene razón de ser. Tanto Diego, como Lorca, y antes Unamuno o Machado, bebieron de un clasicismo en el que –ahora sí- maduraban la sensibilidad. Ese retorno era una opción inteligente, porque les servía de punto de partida para una apuesta poética renovada y fresca; es decir, no representaba una renuncia a los avances logrados. Pero el retorno de los poetas actuales a lo clásico, carece de emoción humana y nos da una poesía sin sangre y apocada. Después de Baudelaire, resumiendo, la tendencia al retorno clásico es una antigualla poética sin sentido.

Una de las pocas excepciones ante tal desierto literario lo encuentra en la poesía de Vicente Gaos, cuyo *Arcángel de mi noche. Sonetos apasionados* (1944) había sido galardonado recientemente con el premio Adonais de poesía. A propósito de ello, Vilanova analiza con mirada atenta las influencias literarias que convergen en la poesía de Gaos: la tradición literaria de la modernidad decadente francesa, desde Baudelaire a Rimbaud, junto a la lectura atenta de los clásicos, producen un nuevo renacer del gusto poético y de la sensibilidad en el panorama de nuestra lírica. Para el crítico, los *Sonetos* de Gaos, por primera vez después de la guerra, han venido a soslayar la tendencia anacrónica del rumbo que ha tomado la poesía, escapando de los imitadores de Garcilaso, «para crear

texto que manejamos para cotejar las reflexiones que publica en el artículo «Poesía 44» de *Estilo*.

una poesía novísima y clásica la vez, en la que la contención y el verso no ha hecho más que encauzar la pasión hiriente del poema», escribe. Por otra parte, destaca la figura de Dámaso Alonso, a quien Vilanova califica de «el más erudito de nuestros poetas» en su personal y reducidísima lista de poetas admirables de posguerra, a pesar de parecerle mejor crítico y ensayista que poeta.[23] Para él, *Los hijos de la ira* es un ambicioso intento de poesía superrealista a la manera de William Blake, con reminiscencias albertianas de *Sobre los ángeles*, según explica. Acabará con Vicente Aleixandre, quien con su *Sombra del paraíso* logra el producto de una refinada madurez artística y de poeta, además de una extremada delicadeza. «No es sólo la obra máxima de uno de nuestros mayores poetas contemporáneos, sino también la obra más trascendente y de más hondo empuje lírico que se haya publicado en España en estos últimos años». Es un poemario «traspasado de pasión, embebido del amor, veteado de sangre, y cuyo místico panteísmo se une a un sensualismo vital en un lirismo profundamente romántico», lo que convierte a Aleixandre, según su criterio, en uno de los más grandes de Occidente, y desde luego el más grande de la España del momento.

Su segundo artículo «Novela 44» sigue la misma estructura y parte del mismo punto: la publicación del citado número de la revista *Corcel*. Sin embargo, si en el panorama poético veíamos que tomaba en consideración a algunos de los poetas contemporáneos, no ocurrirá lo mismo en la cuestión novelesca. El artículo se inicia con toda contundencia: «Si se compara la producción novelesca del año que muere con la considerable floración lírica que ha perfilado el paisaje de la poesía española contemporánea, será preciso confesar que pese a todas nuestras esperanzas no ha caducado aún el periodo de decadencia de la novela». El motivo de tal afirmación no reside, como apuntaban otros críticos, en un posible agotamiento de temas después del esplendor noventayochista y tampoco a la falta de refinamiento espiritual –Vilanova ya lo indicaba como característica de la época en el artículo anterior, «Poesía 44»-. Argumenta que tal vez esa sea la explicación al hecho de que no tengamos una novela psicológica y de análisis al nivel de la francesa –como las obras de Stendhal o de Proust-, pero a pesar de esta carencia, Unamuno o Valle-Inclán, aunque por rumbos bien

[23] Dámaso Alonso sería años más tarde el director de su tesis doctoral, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, que leería en 1951 en la Universidad Complutense de Madrid.

distintos, demostraron que España puede tener una gran novela. Después de ellos, no ha surgido en el país ningún novelista con la misma talla, todo han sido intentos fallidos, por lo que el 98 no ha sido superado. Matizada la afirmación inicial, su diagnóstico acerca de la situación contemporánea de la novela tendrá que limitarse a quienes, para Vilanova, son los dos mejores narradores del momento: Ignacio Agustí y Camilo José Cela.

Cela, que había publicado *La familia de Pascual Duarte* hacía bien poco, a finales de 1942, se había erigido como uno de los mejores novelistas contemporáneos «por su nervio agrio e hiriente», escribe Vilanova. Pero «nos ha defraudado este año con dos ensayos novelescos de muy diversa contextura, en ninguno de los cuales es perceptible el genio de narrador que nos había cautivado en su primera novela». Se refiere, en primer lugar, a *Pabellón de reposo* (1943)[24], obra en que el autor pretende lograr transmitir el mundo psicológico de unos personajes angustiados que ven que su vida se apaga. La historia y la intención son buenas –sigue-, pero carecen de la «pasión de sangre» que bombeaba Miguel de Unamuno al escribir las suyas; Cela lo cubre todo de un lirismo «que baña sabrosamente la intimidad de los personajes». No consigue transmitir la emoción trágica y humana que requieren los personajes y que, por otro lado, es lo que el autor pretende, como explicaba él mismo en el Prólogo. Es más, la ausencia de trama argumental todavía precisa más la presencia de estas emociones. Para ejemplarizar sus argumentos, Vilanova va al encuentro de un tipo de literatura europea que le era de sobras conocida –como atestigua su *Diario*, durante estas obras le habían acompañado durante la guerra- y que por ello mismo dominaba a la perfección: las obras de Chéjov y las de Mansfield.

El segundo «ensayo novelesco» al que alude es las *Nuevas Andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), « un error tal vez más grave que el que representa *Pabellón de reposo*»; un error que hubiera podido salvarse no comparando o cotejando personajes entre el suyo propio y el clásico, sino creando uno nuevo absolutamente original y que solo tuviera del Lazarillo clásico ciertas semejanzas externas, porque así

[24] Vilanova se refiere a esta novela como ensayo porque lo que analiza es la idea de fondo que se quiere transmitir y no el argumento novelesco: «el intento de desenmarcación de la circunstancia, del tiempo que la constriñe y del espacio que la atenaza», como sintetizaba el mismo Cela a la hora de indicar las intenciones de la obra en el Prólogo.

hubiera podido dar una visión moderna –también, por qué no, picaresca- del personaje clásico. Es más, para Vilanova, a Cela le resultan infinitamente mejor los caracteres de los personajes heterogéneos con los que se va encontrando su Lázaro que el mismo personaje principal. No consigue llegar al punto de sátira necesario con él, porque carece de la chispa y del genio necesarios. El resultado es gris y desalentado. Carente de vida. En síntesis: Cela, como novelista, le parece un escritor de grandes capacidades, como demostró con el *Pascual*, pero en estas dos últimas obras no ha podido superar ni de lejos la línea lograda con su primera gran obra y «ha malgastado su talento en un intento forzosamente condenado al fracaso».

En cuanto a la obra de Agustí, *Mariona Rebull* significa «la nota más acusada» para cualquier lector objetivo; la mejor aportación en prosa del año, porque a pesar de su costumbrismo y de su intriga convencional, es una novela donde se armonizan con gran destreza novelística la Barcelona ochocentista con el filtro de la delicadeza decimonónica. Los personajes que se encuadran en este marco son deliberadamente vulgares y son, en su cotidianidad, de un realismo tan auténtico que solo puede emerger de las «dotes de un gran observador, que a la vez es capaz de extraer de lo vulgar una profunda calidad humana».

Cabe añadir en este punto una curiosidad muy significativa, y es que paralelamente a estos dos artículos de Vilanova en *Estilo*, Néstor Luján, en el número de *Destino* correspondiente al 20 de mayo de 1944 (Luján: 1944: 13), alude también a *Corcel* a propósito del homenaje de la revista a Vicente Aleixandre; una muestra evidente de la similitud de criterios que compartían los dos críticos a la hora de advertir los acontecimientos literarios importantes que merecen ser tratados. El ojo crítico con que abordan la cuestión es muy similar: «Vicente Aleixandre y su *Sombra del paraíso* están en el polo opuesto de la poesía que se ha ido privando estos últimos años. No está de retorno de ningún camino. No recoge ningún eco en sus hombros», escribía Luján en *Destino*. Por supuesto, también mencionará de paso, como su amigo Vilanova, a Federico García Lorca y a Juan Ramón Jiménez, además de a Alberti, a Cernuda y a Dámaso Alonso.

6. EL PASO POR LAS REVISTAS UNIVERSITARIAS: UN APRENDIZAJE FECUNDO PARA EL PORVENIR COMO CRÍTICOS

Como resulta evidente, los universitarios que empezaban –especialmente los del Guinea- no albergaban todavía suficiente autoridad para elaborar las crónicas o los artículos de opinión de índole política o social; esta labor estaba reservada para los nombres de más envergadura, quienes redactaban también los editoriales o los reportajes de investigación más reivindicativos que marcaban la línea ideológica de las revistas. Pero en cambio, como hemos comprobado a lo largo del presente artículo, sí podían utilizar sus ya altísimos conocimientos –literarios, culturales, filosóficos, históricos, etc.-, para mostrar las deficiencias que el régimen establecía en el panorama educativo y cultural: tenían claro que debían hacer cuanto estuviera en sus manos para que todo lo anterior a la guerra no quedara en el olvido, no podían permitir una revisión sesgada y mutilada del valioso patrimonio literario y filosófico anterior al 36. Divulgarlo, pues, era una obligación moral, una justicia en la que creían ciegamente, que caminaba por encima de las circunstancias: «consideraban imprescindible recuperar una buena parte del patrimonio intelectual español anterior a 1936, simbolizado en aquellos momentos por el pensamiento de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset» (Molinero: 2008: 21).

Este grupo, no hay que olvidarlo, aún había podido alcanzar el abanico de lecturas que nutrieron a sus maestros y referentes cuando aún no estaban censuradas. Se han podido alimentar de la literatura anterior que ahora quedaba sepultada por el nuevo totalitarismo y en sus columnas no harán más que reivindicarla en la medida de lo posible, especialmente Antonio Vilanova, quien se encargaba de la sección de «Literatura» en *Alerta,* y para quien la figura de Ortega siempre fue referente incuestionable. No se arruga a la hora de recordar la relevancia del filósofo madrileño o la del poeta Lorca, la de Miguel Hernández o la de Machado en la cultura española más reciente. Esa conciencia era algo que, a su juicio, debería mantenerse bien presente en los estudios universitarios, en las publicaciones y en el acervo cultural de la sociedad. Vilanova, como hemos visto, no tolera no hallar los nombres de los escritores capitales del siglo XX en las listas de las recientes Historias de la Literatura que se estaban publicando con la intención de construir un nuevo canon. En este sentido, uno de los ejemplos más atrevidos lo hallamos en su artículo «Crítica y literatura», correspondiente al 12 de

junio de 1943 de *Alerta*, en el que el crítico no se muerde la lengua para reivindicar justicia y coherencia en muchos de los volúmenes que recorrían la historia literaria española obviando alguno de sus nombres más ilustres. La diana del artículo, en este caso, apuntaba a la publicación de la *Literatura Española* de Nicolás González Ruiz, editada por Pegaso en Madrid, que pretendía agrupar a los autores más representativos de las últimas generaciones desde el 98 hasta nuestros días. Vilanova, indignado y ofendido ante la tergiversación que se estaba haciendo respecto a la relevancia de los escritores mencionados –González Ruiz insistía en poner de relieve a autores muy menores en detrimento de los prohibidos por el régimen-, escribe:

> Su libro nos ha defraudado por completo. […] El señor González Ruiz, que elude voluntariamente dar a su libro el vigor constructivo de una meditada arquitectura, no posee ciertamente esta equilibrada justeza, pues su obra adolece de una manifiesta inconexión, pero no puede lograr nunca la fórmula exacta. En cuanto a buen gusto, es difícil armonizar esta estimable cualidad con el criterio que le lleva a considerar *El Ruedo Ibérico* y *Tirano Banderas* como las obras menos transcendentes entre la producción novelesca de Valle-Inclán, y la deliciosa farsa de *La Marquesa Rosalinda* superior al trágico guignol de los *Esperpentos*.

Tampoco se olvida de Juan Ramón Jiménez, cuya presencia debiera ser obligada en toda obra o manual que pretenda explicar la literatura reciente del país:

> Un paisaje de la poesía española contemporánea que no subraye suficientemente la influencia decisiva de Juan Ramón Jiménez en el momento crucial de su segunda época –escribía tajante Vilanova- no puede aclarar nada respecto al nacimiento de las escuelas penúltimas hasta el intimismo y la poesía pura.

Asimismo, no pasan por alto las referencias al denostado García Lorca, de cuya trayectoria literaria mostraba tener un altísimo y riguroso conocimiento, como comprobaremos en sus reseñas: «Lorca es estudiado únicamente como un renovador del romance. Ningún aspecto de su popularismo, ningún detalle de su estructura dramática, ni una observación sobre el mundo poético dl Romancero, acompañan su brevísimo esquema».

A pesar de estar dirigidas por personas influentes en el ámbito de la cultura –ahora, tras la guerra, próximos al falangismo o al franquismo-, las revistas vinculadas al círculo universitario barcelonés alcanzaban círculos sociales muy concretos y minoritarios, como ya hemos apuntado anteriormente. Por eso mismo y por el hecho de depender en una parte sustancial de una plantilla considerable de estudiantes universitarios, en un principio se ninguneó su fuerza y su capacidad de influencia, pero pronto la censura del régimen se vio obligada actuar espoleada por lectores indignados y por oligarcas que eran víctimas de sus ataques periodísticos. Lo que se consideraba más intolerante por parte de las instituciones y de censura no era que unos cuantos jóvenes osados y demasiado discrepantes escribieran textos de ese calado reivindicativo, sino que quienes sustentaban estas plataformas eran los intelectuales que procedían supuestamente de su mismo bando vencedor, hecho que empezaba a colmar la paciencia de muchos e incluso a replantear la posibilidad de que fueran rojos encubiertos que ahora asomaban la cabeza.

Más allá de las presiones, las advertencias y de los sucesivos asaltos con sus posteriores cierres de redacción a lo largo de la trayectoria de las tres revistas, fueron el primer intento de evolución política, moral e ideológica de una juventud crítica e inquieta que heredó de una vertiente determinada del falangismo los hilos que podían llevarla a refundar una cultura de ámbito liberal que enlazase con la edad de Plata. *Alerta,* ya en 1942, fue la pionera en romper el silencio de la conformidad ante ciertas políticas de Franco, y lo hizo con la plena convicción del valor y de la importancia del ideario de Falange, asumiendo todas las reacciones y las represalias que podía acarrear una voz disidente en los años 40, los años de plomo para la discrepancia. Eran bien conscientes de ello. Pero la distancia entre el ideario nacional-sindicalista por el que el falangismo había apoyado la revolución y la realidad que el Gobierno estaba aplicando en su gestión era cada vez más acusada y si no había una reacción inmediata, el camino se iría marcando hacia la dirección errónea. La nueva política estaba cada vez más alejada del pueblo, y éste cada vez más inmerso en la miseria y en la incultura. Las consecuencias para España serían nefastas, por tanto, el riesgo estaba justificado: ellos no podían tolerar semejante deriva, no podían quedarse callados. Esta será la postura de *Alerta*, y más tarde de *Qvadrante* y *Estilo*.

Las reivindicaciones de estas tres revistas universitarias barcelonesas se irán radicalizando a medida que se suceden los números publicados, inmersas en la impotencia de ver que nada cambia, sino que empeora. Esta radicalización convive a la vez y proporcionalmente con las presiones externas que acabarán derivando, como ya se ha indicado, primero en cierres temporales de redacción y finalmente, en su clausura definitiva. *Alerta* adoptó el papel de pionera de ese espíritu crítico vuelto hacia adentro, hacia su misma camarilla política, pero la irreverencia, el atrevimiento y las crecientes subidas de tono que utilizó como vía de expresión acabaron volviéndose en su contra; una lección de la que tampoco *Estilo* supo beneficiarse, aunque su trayectoria será mucho más longeva, puesto que se prolongará hasta 1959. Aun así, ambas despertaron demasiados recelos entre los círculos de poder.

En definitiva, un recorrido por los incipientes artículos críticos de Antonio Vilanova y de Néstor Luján y del resto de compañeros del denominado círculo del Guinea, nos permite entender cómo las páginas de *Alerta* y *Estilo* –y por supuesto, posteriormente las de *Destino*- representarán para estos universitarios una oportunidad para mostrar por primera vez a la sociedad sus capacidades y sus conocimientos, y en ellas vertieron toda su habilidad literaria a pesar de la censura, o mejor dicho, a propósito de la censura. El clima represivo y la vigilancia que cada vez más suscitaban estas revistas les obligaba a jugar con los resquicios de la permisividad en un delicado equilibrio que algunas veces se rompía por la excesiva osadía o sencillamente por no saber medir bien los límites:

> Nosaltres representàvem (o preteniem representar) la tradició viva, la que s'havia esvanit al començ de la guerra, i voliem continuar-la. A tal efecte, ens enginyàrem per fer una revista que, sota l'aparença d'acatament al pensament oficial, servia en realitat a una actitud rebel de reivindicació de la literatura i l'art que es feia abans de la guerra (Perucho: 1992: 81)

ALBA GUIMERÀ GALIANA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA

BONET, *Laureano*. (1988) *La revista Laye*, *estudio y antología*. Barcelona- Península.

___ (2007) «El pensamiento literario del joven Manuel Sacristán: *Laye*, 1954. Una hipótesis». Actas del Homenaje al 25 aniversario fallecimiento de Manuel Sacristán. Barcelona. 149-159.

CAPELLA, Joan Ramon. (2005) *La práctica de Mnauel Sacristán. Una biografía política.* Madrid. Taurus.

___ (2017) «Biografía de José Sacristán». El País, 2 de enero de 2005. https://elpais.com/diario/2005/01/02/domingo/1104641556_850215.html.

CLARET, Jaume. (2006) *El atroz desmoche, la destrucción de la Universidad española en el franquismo* (1936-1945). Barcelona. Crítica.

COROMINAS, Jordi y Joan Albert Vicens. (2005) *Xavier Zubiri, La soledad sonora.* Madrid. Taurus.

FERNÁNDEZ BUEY, Francisco. (2003) «En la muerte de Carlos García-Borrón». *El País*. 11 de julio de 2003.

FERÁNDEZ CÁCERES, María Francisca. (2013) «Orígenes de una disidencia. Manuel Sacristán en las revistas *Estilo* y *Qvadrante*». *Revista Historia y Política*. 30. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, UNED y Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. 225-249.

FERRARY, Álvaro. (1993*) El franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*. Pamplona. EUNSA.

GALLEGO, Ferran (2014). *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del fascismo (1930-1950)*. Barcelona. Crítica.

GAOS, Vicente. (1944) *Arcángel de mi noche. Sonetos apasionados (1939-1943)*. Madrid. Editorial Hispánica.

GARCÍA-BORRÓN, Juan Carlos. (1987) «La posición filosófica de Sacristán desde sus años de formación». *Mientras tanto*. 3031. Barcelona

____ (2004) *Recuerdos de un observador atento*. Barcelona. Ediciones del Serbal.

GRACIA, Jordi. (1993) «Los orígenes intelectuales de *Laye* en dos revistas del SEU: *Estilo* y *Qvadrante*». *Anuari de Filologia*. 4. 47-70.

____ (1998) «Notas en torno a una disidencia intelectual: dos voces críticas en Alerta (1942-1943)». *L'université en Espagne et Amérique latine du moyen âge à nos jours. II*. Etudes hispaniques. XIII-XIV. Tours. Presses Universitaires François-Rabelais. 247-261.

GUILLAMÓN, Julià. (2015) *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d'una generació*. Barcelona. Galaxia-Guttemberg.

JULIÀ, Santos (2004) Historias de las dos Españas. Madrid. Taurus.

LUJÁN, Néstor. (1944), «Homenaje a Vicente Aleixandre». *Destino*. 357. 13.

____ (1994). *El túnel dels anys 40*. Barcelona. La Campana.

____ (1995). *El pont estret dels anys 50*, Barcelona, La Campana.

MAINER, José Carlos. (2013) *Falange y literatura. Antología*. Barcelona. RBA.

MANENT, Albert. (2008) L*a represa. Memòria personal, crónica d'una generació (1946-1956*). Barcelona. Edicions 62.

MANJÓN, Dolores. (2004-2005) «Un silencio olvidado: la poesía de Juan Perucho». *EPOS*. XX-XXI. 285-290.

MARSAL, J.F. (1979) *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Barcelona. Ediciones Península.

MOLINERO, Carme y Pere Ysàs. (2008) *La anatomía del franquismo: de la supervivencia a la agonía: 1945-1977*. Barcelona. Crítica.

MONTORO ROMERO, Ricardo. (1981) *La universidad en la España de Franco*. Madrid. C.I.S.

PEIRÓ, Ignacio. (2017) *En los altares de la patria. La contrucción de la cultura nacional española*, Madrid. Akal.

PONS, Agustí. (2004) *Néstor Luján, el periodisme liberal*. Barcelona. Columna.

PERUCHO, Joan. (1992) *Els jardins de la malenconia*. Barcelona. Edicions 62.

___ (1995) *Un silencio olvidado (poesía 1943-1947*). Barcelona. Quaderns Crema.

PINILLA DE LAS HERAS, Esteban. (1989) *En menos de la libertad. Dimensiones políticas del grupo Laye en España*. Barcelona. Anthropos.

RAMOS RUIZ, Isabel. (2000) *Profesores, alumnos y saberes en la Universidad de Salamanca en el Rectorado de Antonio Tovar (1051-1956)*. Salamanca. Publicaciones Universidad de Salamanca.

RIERA, Carme. (1988) *La escuela de Barcelona*, *Barral*, *Gil de Biedma, Goytisolo*. Barcelona. Anagrama.

SAZ CAMPOS, Ismael. (2003) *España contra España*. Madrid. Marcial Pons Historia.

SALVO, Ramon. (1996). «Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'alquimista». *Revista de Catalunya,* 103. Barcelona.

SENTÍS, Carles. (2006) *Memòries d'un espectador*. Barcelona. La Campana.

SOTELO, Adolfo. (2009) *Antonio Vilanova (1923-2008). Necrologies. Estudis Romànics*. Barcelona. Institut d'Estudis Catalans. 646-652.

___ *Memoria de Antonio Vilanova (1923-2008). El Extramundi y los papeles de Ira Flavia. LIII. Iria Flavia. 2008*.

THOMÀS, Joan Maria. (2011) *Los fascismos españoles*. Barcelona. Planeta.

VILA, Enric. (2003) *Néstor Luján, entre el rostre i la màscara*. Barcelona. Angle Editorial.

VILANOVA, Antonio. (1995) *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona. Lumen.

____ (2014) *La letra y el espíritu (1950-1960)*. Letras Universales. Adolfo Sotelo [pról.]. Alba Guimerà, Gemma Márquez, Blanca Ripoll [eds.]. Madrid. Devenir.

Daniel Rodríguez Martínez
«Buscando desde mañana hasta el último día recordado»:
Gilberto Owen y su naufragio en la poesía
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018, 337-361

«BUSCANDO DESDE MAÑANA HASTA EL ÚLTIMO DÍA RECORDADO»: GILBERTO OWEN Y SU NAUFRAGIO EN LA POESÍA

La neuma poesía, en realidad,
no viene a ser sino una novela
de misterio en la cual se nos dan
todos los datos, pero se nos deja
a cada cual encontrar la propia
solución
GILBERTO OWEN

El domingo 9 de marzo de 1952 se apaga la «balbuciente» palabra de Gilberto Owen Estrada. Con tan solo cuarenta y ocho años, el escritor originario de Asilo del Rosario muere lejos de su tierra, de sus amigos y de sus seres queridos, en Filadelfia. Apenas tres décadas antes, el joven sinaloense comenzaba a despuntar en las letras mexicanas con sus publicaciones iniciales, tanto en poesía como en novela, amparado por su ingreso en el grupo Contemporáneos. Sin embargo, en 1928 su proyección literaria se vio truncada a nivel nacional por motivos laborales: su cargo en el consulado le condujo a un ciclo de viajes a lo largo del continente americano que lo mantendrían alejado durante trece años de México, lugar adonde ya solo regresaría de manera esporádica. Esto, según parece, derivó en un paulatino olvido de su figura dentro del panorama literario local[1].

[1] En 1949 escribirá a Salvador Novo sobre Josephine Procopio: «Anda por ahí, todos los veranos, tratando de enterarse de si son todos los que están en las antologías de poesía mexicana. Le he rogado tenernos en cuenta a los que no estamos» (Owen: 1979: 293). De ahora en adelante, todas las referencias a su obra procederán de esta edición —a menos que se indique lo contrario— y se anotarán en el texto entre paréntesis con una *O* y el número de la página correspondiente. Asimismo, queremos apuntar que,

No obstante, desde hace ya algunas décadas, el interés que ha suscitado su obra ha ido incrementando día a día, hasta el punto de ser reconocido entre los especialistas como uno de los grandes poetas de las letras hispanas del siglo XX. No debe sorprendernos, por tanto, que algunos jóvenes narradores le hayan rendido tributo -como es el caso de Valeria Luiselli en *Los ingrávidos* (2011)-, o que otros ya consagrados -como Álvaro Mutis (1997: 103)- hayan expresado su admiración hacia quien consideraban «la suma de la gloria literaria» por aquel entonces. Ahora bien, dentro del ámbito académico, la recepción de su producción ha recibido un trato muy dispar: frente al énfasis por desentrañar hasta el último verso del poema «Sindbad el varado» -incluido en *Perseo vencido* (1948)[2] y considerado su obra maestra-, se ha descuidado, quizás en demasía, el resto de su creación. El fruto de esta exacerbada focalización, en los principales estudios dedicados a su poesía, ha cegado la posibilidad de plantear una lectura conjunta de aquella. Esto, en buena medida, también ha condicionado las diferentes interpretaciones que se han ofrecido de «Sindbad», poema que ha sido abordado de manera independiente.

En consecuencia, no se ha tenido en cuenta en su justa medida la obra anterior del sinaloense, razón por la que no se ha logrado entrever el que podría ser el significado primordial de «Sindbad», tanto a nivel individual (el final de su indagación poética), como universal (una reflexión sobre el acto creador a partir de su experiencia). En cuanto a lo primero, no debemos olvidar que Owen «comienza por entender a su poesía como una pesquisa cuyo sentido radica más en la búsqueda que en el hallazgo» (Sheridan: 2003: 232). De ahí que en 1927, en «Poesía -¿pura?- plena», Owen declarase su pretensión de lograr una «poesía plena», presente ya en «un poema nuestro [«Pureza»], viejo de muchos años, que encierra esta aspiración que desde entonces nos ganaba ya profundamente» (*O*: 228-229). De este modo, creemos que el plano metapoético podría contar en «Sindbad» con una relevancia mucho

debido a la inaccesibilidad de sus textos, para una mayor claridad expositiva citaremos con bastante frecuencia sus palabras; siempre y cuando, claro, sirvan para reforzar nuestra lectura.

[2] Libro que recoge: «Madrigal por Medusa», «Sindbad el varado» (compuesto de 28 poemas), «Tres versiones superfluas» (a modo de cierre del «Sindbad») y «Libro de Ruth» (cuenta con cinco piezas líricas).

mayor de la que se le ha otorgado hasta la fecha[3]. Es por ello que no consideramos fortuitos ni carentes de autenticidad aquellos versos primerizos de 1921, donde el sujeto lírico confiesa -valiéndose de la perspectiva de la segunda persona- su temor a la muerte: no por suponer el fin de su existencia (como sería lo natural), sino por la incertidumbre de no haber alcanzado su plenitud poética para entonces:

> Aún no habrás logrado modelar
> tu poema mejor, cuando la pálida
> Intrusa llegue, y tu Poesía, inválida,
> interrumpa su lírico volar (*O*: 18)[4].

El verso que encabeza el cuarteto parece reforzar nuestra opinión. En efecto, nos ha llamado la atención que el poema de mayor extensión dentro de la sección denominada *Primeros poemas* (que cuenta con ocho piezas líricas escritas entre 1920 y 1922) sea «Canción del alfarero» -quizás, el anonimato absoluto del primitivo personaje responda a un afán por resaltar su oficio, frente a los Perseo, Sindbad o Booz posteriores. En aquel, como se desprende del título, se acentúa la idea anterior del «yo» como individuo que entiende la poesía como un proceso artesanal. Igualmente, se añade una connotación mágica al acto creador («Mis dedos saben un conjuro», *O*: 22), que, además, guarda un estrecho vínculo con la alquimia:

> Con mi sangre ardiente y bermeja
> amasaré el duro terrón,
> y modelará en él su queja

[3] *Cfr*. Segovia: 1988: 142 y García Terrés: 1980: 88-89. Ambos establecen tres niveles de lectura dentro del poema, pero solo el segundo distingue uno de carácter metapoético. Ahora bien, en su monografía, García Terrés incide con mayor ahínco en el plano simbólico en detrimento de los otros dos, razón por la que entiende aquel como una mera «poética (que bien puede ser, con algunos toques de iluminismo, la predicada por Valéry)». Montemayor (1981: 71-132), cuyos pasos seguirá Beltrán Cabrera (1998), es el primero que advierte la importancia del discurso metapoético en «Sindbad»; no obstante, en sus propuestas, sus conclusiones tomarán otros rumbos: el primero incidirá en la idea del naufragio vital del poeta, mientras que el segundo se centrará en el tema del tiempo y la concepción religiosa de la poesía.

[4] El diálogo que se establece en su poesía lo percibimos ya en los versos de apertura y cierre del cuarteto. La imagen de este último se debe a otro poema de aquel año, «Canción de juventud» —de carácter metapoético: «Finge el fluir de versos vuelo de mariposas» (*O*: 15).

o su canción mi corazón (*O*: 22-23)[5].

La imagen del fragmento seleccionado nos sugiere que el camino emprendido por el sujeto lírico será arduo, motivo por el que se emplea un epíteto pleonástico (a fin de reforzar la intensidad cromática de la «sangre»), y se resalta con otro epíteto la dureza del material que se va a transmutar. Asimismo, su posible relación con la consabida madre de la química nos invita a pensar que aquel no será breve[6]. Curiosamente, veintidós años después de *Primeros poemas*, aparecía en la revista *Letras de México* el *Libro de Ruth*, en cuyo poema inaugural se intuye una continuidad con todo lo que acabamos de comentar: «y mis manos, callosas de esculpir en el aire/ el fiel vacío exacto que llenará la forma de tu gracia» (*O*: 100). Por un lado, el primer verso parece acentuar la complejidad de la experiencia: el barro inicial se ha trasmutado en un material más duro (bien sea piedra, madera o metal). Por otro, todo parece indicar que el objeto creado no es la poesía sino la mujer amada[7]. Así, el libro ha sido entendido únicamente como «el testimonio de su

[5] No debemos olvidar los orígenes artesanales de la alquimia ni que, en «Canción de juventud», ya se nos había indicado este poder alquímico de la poesía, cuyo «encanto transmuta la prosa de las cosas» (*O*: 15).

[6] En los tratados antiguos de alquimia, se hacía especial hincapié en la paciencia que debía guardar todo aquel que se adentrase en tan intrincada ciencia, cuyos frutos, en condiciones normales, no serían cosechados hasta varios años después, o incluso décadas, en caso de tener éxito.

[7] Al igual que en *La llama fría* (1925), donde el narrador —*alter ego* poético del autor— comenta a propósito de Ernestina (su amor pretérito sobre quien está hablando): «Presumo que tu alma, que tu personalidad, se diluirían desde entonces [...] Tu alma y tu personalidad verdaderas, porque estas de ahora son algo artificial, hecho de prisa y sin retirar, al terminarlo, el molde» (*O*: 126). Este afán de plasmar en su escritura una imagen propia del objeto amado ausente y su incapacidad para ello, debido a la volubilidad del recuerdo, derivará en una frustración que compartirán el narrador de la novela (*Cfr. O*: 145) y Gilberto Owen, como lo prueban las palabras recogidas en su epistolario con Clementina Otero, el gran amor de su vida: «Me parece usted falsa. Traicionando cada instante la imagen, la teoría que el instante anterior había yo construido de usted, obligándome a pensarla de nuevo enteramente, desde el primer principio, para borrarme la frase antes aún de haber acabado de escribirla en mi pizarra de sueño. Y entonces no la odio por inconstante, y me odio por mi poca agilidad en seguirla, distinta a cada pulsación, y en adivinarla, y en conocerla en fin» (Owen: 2004: 61).

amor mexicano» tras su reencuentro con Clementina Otero (Quirarte: 2007: 127)[8].

Ahora bien, conviene recordar que en varias de sus epístolas de 1928 a Clementina, Owen confesaba una ambivalencia en su discurso a raíz de «La inhumana», poema que luego incluiría en su segundo poemario, *Línea* (1930). Al final de la carta, encontramos la siguiente nota: «usted o mi poesía. Pero/ no se lo diga a/ nadie, ni a Patroclo» (Owen: 2004: 49)[9]. Esta afinidad extraordinaria no parece sorprendernos si consideramos que el autor de *Perseo vencido* entendía el objeto amado como un ideal, bien se manifestase en forma de mujer, bien de poesía. En ambos casos, se requería, por tanto, un proceso de búsqueda fragoso cuyo fin era incierto -pero que fue casi simultáneo: el de la mujer en *Libro de Ruth* y el de la poesía en «Sindbad el varado»[10]. Quizás, de esa

[8] El propio Owen parece confirmarlo en una de sus cartas, donde declara que el pasaje bíblico «naturalmente es, sobre todo, un libro de amor. Y mi propia experiencia [...] me obligó a escribir un poema que publicaron luego en México. Este *Libro de Ruth* mío» (*O*: 288-289). Esto no contradice en absoluto nuestra lectura, como veremos más adelante, pues entre la mujer amada y la poesía se creará un tenue vínculo cuya linde será imprecisa. En este trabajo, solo lo mencionaremos, pero en otro futuro desarrollaremos esta cuestión para intentar ofrecer una lectura completa, coherente y plausible no solo del libro *Perseo vencido*, sino de toda la obra de Owen (algo que no se ha intentado aún, hasta donde tenemos constancia). Algunas de las premisas se podrán observar ya en el cuerpo del presente estudio.

[9] En una epístola posterior, revela que «la inhumanidad se la atribuía un poco con índole literaria, por saberla igual a como yo quería mi poesía» (Owen: 2004: 155). Es preciso hacer un apunte, en estos años Owen se halla en su época más prolífica, puesto que de 1925 a 1928 escribe sus tres novelas —*La llama fría* (iniciada un poco antes), *Novela como nube* y *Examen de pausas*— *y* sus dos primeros poemarios, *Desvelo* y *Línea*.

[10] Quirarte (2007: 151), quien ha incidido más en la lectura biográfica y amorosa de la obra de Owen, reconoce al final de su último trabajo que el gran amor de aquel no fue Clementina Otero, sino la «P-O-E-S-Í-A». En cuanto al origen de ambas pesquisas, lo podemos apreciar ya en sus textos iniciales: por un lado, la poética en *Primeros poemas,* y, por otro, la de la mujer idílica en *La llama fría*. Los dos primeros poemas de su tercer libro, *Desvelo*, parecen confirmar esta intuición: en «Pureza», se nos presenta al «yo» lírico en plena búsqueda poética, mientras que en los versos finales de «Canción», se nos advierte de que aquella no es la única emprendida por el «yo»: «de la primera estrella/ a ti —mujer, idea—,/ ¿hasta cuándo la última?» (*O*: 26). Esta distribución nos ha llamado la atención, pues *Primeros poemas* está fechado entre 1920 y 1922, mientras que *La llama fría* es posterior. Asimismo, *Libro de Ruth* (fin de la pesquisa de la mujer idílica, según nuestra lectura), se termina y publica unos años antes que «Sindbad» (fin de la poética). Es decir, son dos procesos con un origen y un fin dispar. En cualquier caso, sus caminos se entrelazarán, debido a la estrecha afinidad que guardan entre sí para Owen. Así, surgirá esa ambigüedad discursiva de *Línea*.

complejidad que roza a veces el imposible nace esa devoción casi religiosa hacia quien, en un principio, no solo no se correspondía con su prototipo de mujer (*Cfr. Ibídem*: 65), sino que nunca lo correspondió ni lo invitó a pensar lo contrario (*Cfr. Ibídem*: 45). Pero solo así, según parece, trascendida aquella en ideal, podía ser situada en la tríada personal del poeta, junto a Dios y el arte:

> Yo ya sé [...] que el amor no es toda la vida mía. Pero sí lo mejor de mi vida, lo más cercano, lo que más me arrima a mi eternidad. Y sólo la eternidad mía, mi yo (qué feo término ineludible), sólo Gilberto Owen sin ese nombre y sin esta mano, el de por dentro, me interesa [...] Aquí también están Dios, me parece, -o Algo que parece algo y Lo es- y el arte -algo que parece algo y no es- y los primeros principios y los últimos fines. Y usted. Me interesa salvarle, es mi sed. Es decir, salvarla a usted, a Dios, al arte (*Ibídem*: 157).

En cualquier caso, la continuidad de la que hablábamos a propósito de *Primero poemas* y el *Libro de Ruth* queda ya patente en «Madrigal por Medusa», composición que no solo abre *Perseo vencido* sino que fue «el origen de todo» el libro. El motivo que desencadenó la inspiración, según confiesa el sinaloense, fue la visión de una de las múltiples estatuas de Medusa. Su contemplación lo condujo a pensar que aquella «después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía» (*O*: 279). De estas palabras se desprende la parte combativa que requiere el acto creador y se sugiere lo que ello puede conllevar para el poeta: dificultad, esfuerzo, sangre (metafórica) y un final incierto -al igual que en el proceso alquímico-, imágenes ya sugeridas en la estrofa juvenil con connotaciones menos beligerantes. Todo ello, quizás, justificaría la evolución del «yo» alfarero al «yo» escultor que acabamos de indicar. De este modo, coincidimos con Montemayor (1981: 92-93) en que el «Madrigal» es «el encuentro con el caos y la lucha por decirlo, por capturar ese combate en versos, en palabras; por concederle un orden y apartarlo»[11]. Además, si aceptamos como suyo el juicio que emite el narrador de *Examen de pausas* sobre la estructura de una composición lírica, la importancia de aquel para el autor quedaría subrayada también

[11] Sin embargo, no fue Montemayor el primero en percibir el significado del «Madrigal», sino Dauster (1963: 109), para quien es «una especie de meditación sobre el arte, manifiesta la actitud de Owen frente al milagro poético».

desde el punto de vista formal, pues el «Madrigal» es «un poema de estrofas perfectas, que es lo más perfecto que se conoce; estrofas de versos de sílabas exactas» (*O*: 189) -endecasílabos con rima alterna en los versos pares. Otra cuestión que ha despertado nuestro interés es el porqué de la elección de un madrigal para iniciar un libro que culminará con un triple fracaso, interrogante para el que aventuraremos una posible respuesta: en *Primeros poemas*, ese tipo de composición poética era el que cultivaba, según parece, el sujeto lírico en tiempos previos a la derrota. Por ello, a pesar del tiempo transcurrido entre ambos, no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto concebía Owen el madrigal como un presagio de fracaso[12]. Finalmente, conviene apuntar que los dos versos de clausura parecen establecer un puente con el poema siguiente, el primero de la serie de «Sindbad», al descubrirse el «yo» en la misma condición miserable en que se hallaba el legendario marino antes de iniciar su ciclo de travesías: «[...] perdido todo/ lo que gané, menos el gesto huraño» (*O*: 68)[13].

---

[12] Los versos juveniles cantan: «No me pidas, Amiga, madrigales;/ la trivial aleluya de otros días/se apagó en mi fracaso de rosales,» (*O*: 21). La simbología del rosal, de paso, es trascendental para establecer un vínculo entre *Primeros poemas* y «Sindbad el varado», como se observa en el verso en absoluto fortuito del «*Día veintidós,* Tu nombre, Poesía»: «Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte». El rosal (asociado a la poesía) y el sentido del olfato son dos motivos recurrentes en *Primeros poemas*. Asimismo, contrástese el segundo con los recogidos en *Línea*: uno, en «Espejo vacío», donde se dirige explícitamente a la «poesía»: «no puedo ver dónde te olí primero» (*O*: 52); y otro en «X», donde el sujeto lírico afirma: «tu nombre sólo yo lo sé» (*O*: 53), sin desvelar la incógnita, aunque existen razones para creer que sigue hablando de la poesía. Volveremos a esto más adelante en el cuerpo del trabajo, pues quizás sirva para demostrar (con algún comentario más) que la tierra en que naufraga «Sindbad» es, precisamente, la poesía, como así parecen corroborarlo numerosos versos del poema inicial a los que se han atribuido significados demasiado rebuscados. Ello nos permitiría reforzar nuestra lectura del poemario último del sinaloense.

[13] El primer relato de Sindbad comienza así: «'Sabed [...] que mi padre fue un gran comerciante y una persona de valía, inmensamente rico. Cuando murió, yo era aún pequeño, y me dejó en herencia dinero, fincas y tierras. Al llegar a la mayoría de edad me hice cargo de todo», y al cabo de un tiempo «mis bienes se habían concluido, y mi situación había cambiado, puesto que había perdido todo lo que poseía» («Sindbad el Marino»: 1990: 201). En cuanto al sintagma final del verso, podría ser una alusión autobiográfica, dado que, tras su marcha en 1928, Owen se ganó dentro de Contemporáneos fama de «ser fantasmal» (*Cfr*. Quirarte: 2007: 18). Es más, a su regreso a México en 1941, Quirarte (*Ibídem*: 145) comentará que «es un fantasma que ya casi nadie reconoce».

Curiosamente, el final del «Madrigal» parece desvelar uno de los enigmas en torno al título del poemario siguiente, ligeramente modificado con respecto a la fuente original (al contrario de lo que sucede con *Libro de Ruth*): «Sindbad el varado». Desde nuestro punto de vista, la elección del epíteto no solo alude al significado del verbo «varar» -como así lo entiende únicamente la crítica-, sino que también puede hacer referencia a una acepción que, casualmente, es empleada en Colombia (país en el que Owen pasó toda una década y donde comenzó su redacción), de acuerdo con la RAE: «Dicho de una persona: Que no tiene recursos económicos», suerte que sufrió nuestro poeta durante su última década (*Cfr*. Quirarte: 1990: 48). Quizás, esta ambigüedad semántica persiga no solo resaltar la tensión palpable entre vida y literatura que prevalece a lo largo de todo el poemario -presente ya, por tanto, en el propio título-, sino, además, sugerir el deseo del poeta de ocultarse tras la palabra, tras la literatura (encarnada en el personaje del marino), en su composición de mayor contenido autobiográfico. A su vez, de acuerdo con la crítica, aquel se irá desdoblando sin cesar. Quizás, este afán excesivo de fragmentar el «yo» y «dar a luz a los 3000 personajes que se resumen en Gilberto Owen» (*O*: 294), responda a la aspiración de lograr una proyección universal de su poesía y de llegar al lector; lo que parece corroborarse en el «*Día veintiséis,* Semifinal» (*O*: 86).En este poema se sugiere la desvinculación de su poesía del «yo», una vez que aquella se materialice en forma de libro («ya será de papel su carne de palabras»). Entonces, «ya no serán [suyas, se entiende] si van a ser de todos»[14].

[14] A propósito del poema que recoge los versos arriba transcritos, «*Día veintiséis*, Semifinal», García Terrés (1980: 166) asevera que el sujeto parlante «es un árbol, el Árbol del Conocimiento, del cual se desprende la poesía en forma de frutales poemas amarillos». En nuestra opinión, en esta ocasión el que toma la palabra sería el sujeto lírico que se halla en pleno acto creador, ajeno al tiempo y al espacio del «relato», como el narrador en *La llama fría* (*Cfr. O*: 144) y en *Novela como nube* (*O*: 176), en ese juego gideano de *Los monederos falsos*. O bien, se trataría de una intromisión «del autor», al igual que en *Novela como nube* (*O*: 170-171, 173-174). En cuanto a la imagen de la primera tirada («Vi una canción pintada de limón amarillo/ que caía sin ruido de mi frente vencida», *O*: 86), a nosotros nos evoca los versos —reformulados, claro— de su «Romance» en *Desvelo*: «Señor policía el cielo, yo no hice aquel verso, no,/ que la estrella que veis ahogada/ sola a mi espejo se cayó» (*O*: 33). En ambos casos, parece evocarse la imagen de la poesía cayendo. Además, en los primeros se presenta a aquella fluyendo de su cabeza, que no del corazón, pues es en ella donde reside la inteligencia humana, y, para Owen, «los dos elementos [...] en que puede desintegrarse el agua pura y corriente del poema» son: «hidrógeno de inteligencia y oxígeno de la vida» (*O*: 217).

La sistemática destrucción del «yo» no tiene origen en el libro de *Perseo vencido,* cuya culminación (en este sentido) se observa en *Libro de Ruth*. Aquí, no solo se logra casi la aniquilación total del «yo» gracias al uso del monólogo dramático[15], sino que con la propia retórica se pretende romper cualquier atisbo de subjetividad, pues «el discurso amoroso se sustenta en la hipérbole, la antítesis y el contexto» (Quirarte: 1990: 154). Además, se introduce un contrapunto humorístico que, en nuestra opinión, no pretende descargar el clímax alcanzado, sino incrementar el matiz grotesco logrado a través de la exageración del discurso (fíjese, por ejemplo, en el penúltimo verso de «Booz se impacienta», *O*: 101). El camino recorrido hasta *Libro de Ruth* es intrincado pero coherente, hasta el punto de que se podría hablar incluso de una estructura circular cuyo comienzo quedaría marcado por «Canción del alfarero» y se cerraría con «Sindbad el varado» -último poemario cronológica y poéticamente, pues en él se finaliza la pesquisa poética que había iniciado en *Primeros poemas*. En medio, dentro del plano narrativo, quedarían los *alter ego* de sus dos novelas primerizas; su desdoblamiento tanto en sus epístolas como en *Examen de pausas*[16]; su tendencia a hablar de sí en tercera persona -ostensible en esta última, en *Novela como nube* y en sus escritos periodísticos de su periodo en Bogotá-; la adopción de pseudónimos en sus artículos (Newo Otreblig, Max Carón, Gog) o, incluso, el anonimato (no firmaba la mayoría de aquellos). En cuanto al ámbito poético, cabría señalar que el desarraigo del «yo» viene incentivado por las corrientes estéticas que cultivó: la poesía pura en *Desvelo* y los ismos en *Línea* (entre los que destacan el cubismo y el surrealismo). La cumbre de todo ello es «Sindbad». No

[15] Decimos «casi», porque el poeta que cultiva el monólogo dramático, independientemente de que «se proyecte en el pasado, en la naturaleza o en otra persona, jamás olvida que está interpretando» (Langbaum: 1996: 82). Además, como ya matizaba Owen al inicio de uno de sus artículos de prensa, a pesar de su intención de borrar el «'yo odioso'« de su columna: «Quiero también decir que al enterrar en su arena la cabeza, no pretendo inhibirme hasta lo impersonal acostumbrado» (Owen: 2009: 56).

[16] Owen da a entender que concebía la carta como un género literario más (*Cfr.* Owen: 2004: 149 y 161), motivo por el que debemos incluir en esta relación el desdoblamiento que tiene lugar en una de sus misivas a Villaurrutia en 1928 (*Cfr. O*: 261-262), aunque, sin duda, es mucho más relevante la reflexión que se incluye en *Examen de pausas*: «'Yo' no es indivisible, no es unidad. Hay, ella, el yo que hace; yo seré el yo que me veo, en ella, hacer. Tengo que ser un espectador que provoque el acontecimiento, que lo dirija y lo explique. La felicidad me está arrugando el rostro. Tanto mejor: es la máscara que conviene al coro griego» (*O*: 195).

deja de ser significativo que sea aquel el único de los tres personajes de *Perseo vencido* cuya razón de ser sea la literatura, frente al origen mítico-bíblico de los otros dos. Asimismo, al igual que Owen, el marino es el único que se halla «siempre en eterna búsqueda» (Beltrán Cabrera 1998: 104). En cualquier caso, ese afán por desprenderse de su identidad parece tener una razón: el «pecado original no fue cuando Adán. Fue cuando nos bautizaron. Llevamos el estigma de nuestro nombre» (*O*: 290). Estas palabras de 1948 casan a la perfección con aquellas que citábamos antes de 1928: «solo la eternidad mía, mi yo (qué feo término ineludible), *sólo Gilberto Owen sin ese nombre y sin esta mano*, *el de por dentro*, me interesa» (Owen: 2004: 157, la cursiva es nuestra).

Esto último adquiere gran relevancia para una de las lecturas -comúnmente aceptada- del poema inicial de «Sindbad el varado»: «*Día uno, El naufragio*». De acuerdo con ella, el sujeto lírico despierta y «entonces comprende que su viaje ha permanecido en la inmóvil isla de su cuerpo, estático en una vertiginosa travesía por la vida o su destino» (*Cfr*. Montemayor: 1981: 94-96). En nuestra opinión, no se trataría de una cuestión vital, sino de un recorrido poético, el cual sucede en el interior del poeta (he ahí el porqué de su inmovilidad). La elección de ocultarse tras un personaje tan significativo como Sindbad (por su estado perpetuo de búsqueda y su raigambre puramente literaria)[17], por un lado, y de presentar un cuerpo inmóvil, por otro, responden a ese interés -antes subrayado- de llevar a cabo una introspección que le permita

[17] No olvidemos las palabras de Owen (*O*: 279) a Luis Alberto Sánchez: «Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en este caso, sería *Perseo vencido*; si no quieres añadirle la *Ruth* y el *Madrigal*, puede ser, como decía antes, *Sindbad el varado*». Es decir, los dos personajes mítico-bíblicos quedarían suprimidos de su última publicación. De acuerdo con nuestra lectura de su obra, esto tendría una sencilla explicación: *Libro de Ruth* ya ha visto la luz en 1944 y con él concluye su pesquisa de la mujer idílica, razón por la que solo quedaría pendiente la poética. Ahora bien, la decisión final es perfectamente coherente, pues agrupa sus temas principales en un solo volumen: primero, «Madrigal» (un único poema para presentarnos a Owen frente al milagro poético); a continuación, «Sindbad» (el poema de mayor extensión, escrito a lo largo de dieciocho años. Fue el poema al que más tiempo dedicó y en el que concluye la pesquisa poética —que, como hemos visto, comenzó en sus *Primeros poemas*). Por último, el «Libro de Ruth». En los tres parte de la experiencia para plasmar ideas universales: la dificultad de fijar en palabras el Caos, seguido de una reflexión sobre el acto creador (como veremos más adelante) y la relación de un fracaso amoroso (única solución posible para quien ha tratado sin éxito de fijar una ilusión, una idea).

descubrir «lo noble que hay en ti» (*O*: 18)[18]. Recordemos que el único Gilberto Owen que le interesa es «el de por dentro» (Owen: 2004: 157), pues es ahí donde reside su poesía (*Cfr. O*: 84). Esta solución ya había sido anticipada en *Desvelo*, donde no solo el «yo» reconocerá su insatisfacción con todo lo que había escrito hasta entonces, sino que intuirá el desenlace que acabamos de mencionar:

> PALABRAS oscuras, que entonces
> me parecían, ¡ay!, tan claras.
> Hoy me estaría aquí pensando
> hasta el alba, desesperadamente,
> sin arrancarles un sentido:
> ¡tan de otro me suenan,
> tan lejanas!
>
> En cambio ésta aún no modulada
> que en mí dirá una voz innata,
> ¡qué desnuda la siento,
> qué nueva aún y ya qué conocida!
>
> Está en mí -y en ti, libro,
> como un recién nacido en el regazo
> frío de este silencio, este cadáver,
> hoy, de aquellas palabras (*O*: 34).

De esta manera, si aceptamos la sobresaliente cohesión interna que se vislumbra en la obra de Owen, no consideramos fortuito que el poemario se abra con la imagen del sujeto lírico despertándose, ni que esto ocurra por la mañana, como comentaremos más adelante. Igualmente, no creemos casual ese comienzo *in extrema res* (en cierto sentido)[19] con que se nos presenta al «yo» náufrago, tras haber mantenido un combate nocturno con la literatura: –Y luché contra el mar toda la noche,/ desde Homero hasta Joseph Conrad (*O*: 70)– cuyo

[18] No debemos olvidar, por un lado, que el verso arriba transcrito pertenece a *Primeros poemas* y, por otro, que «la curiosidad por el viaje inmóvil ya estaba presente por lo menos desde 1919 entre los jóvenes escritores» de Contemporáneos (Pascual Gay y Estévez: 2017: 21); es decir, tanto la pesquisa poética de Owen como la meditación sobre la posibilidad de un viaje inmóvil surgen casi simultáneamente.

[19] Decimos *in extrema res* porque se omite la relación previa al embarco y el posterior viaje, ¿será porque se nos ha contado ya? ¿Cuándo comenzó la travesía que terminó en naufragio?

desenlace, se entiende, concluye con el sujeto lírico arrojado del navío en que navegaba para terminar frente a su poesía; ni que todo ello se produzca en la más absoluta inmovilidad. Desde nuestro punto de vista, lo que se nos está planteando es una síntesis de todo proceso creador, es decir, el arduo viaje en el que debe embarcarse todo aquel que quiera convertirse en escritor (he aquí la proyección universal de «Sindbad»). Tal vez este sea el motivo por el que los dos poemas siguientes a tan anhelado hallazgo sean los únicos en los que se plantee una reflexión metapoética: «*Día veintitrés*, Y tu poética» y «*Día veinticuatro*, Y tu retórica». Ahora bien, en «*Día veinticinco*, Yo no vi nada» -el título parece apelar al primer poema, como explicaremos después-, la voz confiesa que el supuesto naufragio en la poesía no ha sido más que una «sucesión de naufragios, inconclusos» (*O*: 86). En ello estriba el fracaso del Sindbad poético. La clave, quizás, la observamos en los versos del «*Día veintidós*, Tu nombre, Poesía»:

> Trepar, trepar sin pausa de una espina a la otra
> y ser ésta la espina cuadragésima,
> y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,
> pero siempre una brasa más arriba,
> siempre esa larga espera entre mirar la hora
> y volver a mirarla un instante después.
>
> Y hallar al fin, exangüe y desolado,
> descubrir que es en mí donde tú estabas,
> porque tú estás en todas partes
> y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,
> que eres tú, que no yo, tuya y no mía,
> la voz que se desangra por mis llagas (*O*: 83-84).

La primera tirada es fundamental para nuestro comentario: en los dos versos iniciales no solo se refleja el estado permanente en que se halla envuelto el «yo» (curiosamente, el número de espinas coincide, más o menos, con el número de años con que contaba Owen), sino que evoca, con la imagen de la «espina», su sufrimiento durante la búsqueda - padecimiento que ya hemos subrayado antes. Asimismo, en los tres versos finales, se confiesa la imposibilidad de aprehender su voz, a pesar de no haber cejado en su empeño. En cambio, en la segunda parece que se ha concluido al fin la escalada del sujeto lírico, que habría llegado a la cumbre de su indagación poética. Con todo, se podría cuestionar la

sinceridad del «yo», que parece haber omitido una parte esencial del verso para desentrañar por qué su sucesión de naufragios es siempre incompleta, por qué nunca logra asir con la mano su poesía (o mejor dicho: modelarla cual alfarero o fijarla cual escultor)[20]. Acaso la revelación la encontraremos en *Los alimentos terrenales* de Gide (1985: 20): «Aquél al que no es posible encontrar está en todas partes»[21]. Así pues, esa incapacidad supondrá el gran fracaso vital del autor, como ya anotó Dauster (1963: 109) a raíz de «Madrigal», quien «no logró conquistar la poesía [...] ni haber alcanzado el misterio final». Es más, uno extrae la impresión de que el poema «*Día veintisiete*, Jacob y el mar» está concebido simplemente para subrayar esa imposibilidad, de modo que, tras la feroz contienda del sujeto lírico por hallar su poesía, este no solo fracasa, sino que su derrota dejará una cicatriz visible y perenne:

> Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con sexo pero mucho más despiadada,
> cuando te llamas alba y mi noche es más noche de esperarte,
> cuando tu pie de seda se clava de caprina pezuña en mi abstinencia,
> cuando si eres silencio te rompes y en mis manos repican a rebato tus dos senos,
> cuando apenas he dicho amor y ya en el aire está sin boca el beso y la ternura sin empleo aceda,
> cuando apenas te nombro flor y ya sobre el prado ruedan los labios del clavel,
> cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas.

[20] Para Hamburger (1982: 41): «The truth of poetry, and of modern poetry especially, is to be found not only in its direct statements but in its peculiar difficulties, short cuts, silences, hiatuses and fusions».

[21] La trascendencia de la novela de Gide y del Dios gideano en la obra de Owen es esencial, como lo prueba el poema de apertura de *Línea*, «Sombra». A propósito de este, Quirarte (en Owen: 2004: 153, nota 54) comenta que no es más que «un homenaje al personaje y al tono de Gide». Ahora bien, en una reseña sobre una traducción que se publicó en 1943 de aquella novela en México y a raíz de sus primeras lecturas del escritor francés, Owen hizo una declaración que podría establecer un claro vínculo entre los dos poemas iniciales de *Desvelo* y *Línea*: «y cuando inicié, por mi cuenta, un diálogo imposible con un Nathanael, nacido sordo y mudo por la propia voluntad de monólogos sin respuesta del padre» (*O*: 247).

Mañana habrá en la playa otro marino cojo (*O*: 87)[22].

Ahora bien, tras haber comentado -desde la experiencia del «yo»- el posible final de todo aquel que ansía ser poeta, vamos a continuar con nuestra lectura del «Sindbad» como poema en que se propone una reflexión sobre el proceso artístico, desde sus orígenes hasta su desenlace; esta interpretación casaría a la perfección con un espíritu que se autoproclamaba explícitamente la conciencia teológica de su grupo (*Cfr*. O: 290), pero, implícitamente, su «conciencia poética», como muy bien intuyó Montemayor (1981: 91) y corroboró después Beltrán Cabrera (1998: 33). Resulta, por tanto, curioso que ninguno de los dos especialistas mencione el poema «Teologías» de *Línea*. Dado que nos disponemos a analizarlo para poder afianzar nuestro comentario (pues algunos autores difieren de ello, como es el caso de García Terrés, 1980), creemos oportuno transcribirlo previamente a fin de esclarecer nuestras palabras:

Como caía la tarde, el techo se levantaba, poco a poco, hasta
perderse de vista. Y como las paredes huían también, agaza-
pándose, pronto la sala dejó de serlo, ilimitada. Al fondo estaba
el hombre grueso y vehemente a quien mal llamábamos Ches-
terton. Entre sus dedos sólo Milhaud respiraba.
Y como apenas íbamos al final, no había sucedido sino la
música. No, no. También había sucedido, un poco, la pintura.
Mientras sus hermanas destrozaban al músico, Eurídice se
lamentaba, bisbiseando, a mi lado. Parecía una feminista, pero
eras tú: -Sacamos siempre la peor parte. Si es una la que vuel-
ve, ya se sabe, estatua de sal. Y, si Orfeo vuelve el rostro, es
a una y no a él a quien de nuevo encierran en el infierno. No
es justo, pero es divino.
Yo quería advertirte que en griego se dice de otro modo,
pero por aquel tiempo empecé a tener la misma edad de los
personajes de mis sueños, para enseñarte a morir sin ruido.
Me interesaban dos fichas o fechas equivocadas y, si te habla-
ba, era sólo de ausencias, de manera que las palabras se resig-
naran a hacer tan poco, tan casi nada, tan nada de ruido como
el silencio. Y nos sentíamos llenos de algo que por comodidad
llamamos simplemente Dios. Pero era otra cosa, otra cosa (*O*: 60).

[22] La crítica (*Cfr*. García Terrés: 1980: 169-171, Quirarte: 1990: 113-124) ha entendido este poema como prueba del desdoblamiento de Sindbad en Jacob.

Primeramente, cabría destacar las dos últimas líneas, donde se desprende que Owen no habla de Dios al hablar de teología. A pesar de la incógnita final, hay indicios para pensar que se trata de la poesía, como la repetición final, que evocará el efecto del eco (cuya vinculación con la poesía queda patente en «Pureza»). Igualmente, si nos retrotraemos a las dos estrofas del comienzo, observamos cómo parece sugerirse la llegada de la noche (lín. 1) y, con ella, la aparición inevitable de la poesía (líns. 6 y 7)[23]. Asimismo, el inicio de la cuarta estrofa nos remite a un artículo de Owen de por aquel entonces, en el que dedicará unas palabras a la etimología del término «poesía, en griego *poiesis*, hacer»; pero matizará: «y por antonomasia la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva» (*O*: 226). Por último, todo ello es reforzado al descubrir Owen que aquello que invade su interior es la poesía, como ya hemos señalado. De esta manera, una vez que hemos establecido una propuesta plausible, respaldados por un texto de Owen, nos disponemos a continuar con nuestra interpretación del «Sindbad». Para ello, debemos volver al estado previo al naufragio, de acuerdo con el primer poema de la serie:

> Y luché contra el mar toda la noche,
> desde Homero hasta Joseph Conrad,
> para llegar a tu rostro desierto
> y en su arena leer que nada espere,
> que no espere misterio, que no espere (*O*: 70).

En el «*Día veintitrés*, Y tu poética», se nos sugiere una posible interpretación para los versos de apertura: «Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños» (*O*: 84). En principio, se nos advierte de que la inmensidad y diversidad de obras literarias existentes desde Homero obligan a uno a mantener una contienda que se prolongará, metafóricamente, durante «toda la noche». El primer verso del fragmento citado y la alusión a Conrad parecen reforzar nuestra teoría, pues ambos

[23] La identificación de la noche con el momento del acto creador la analizamos más adelante. En cuanto a las sexta y séptima líneas, es preciso apuntar la asociación que se sugiere entre la poesía y las otras dos artes en *Examen de pausas*: «Y como mi voz nunca ha servido para otra cosa que para repetir impertinencias, se ha puesto a hablar de poesía. Si recita estoy perdido. Y la perderé, además, porque el poeta Gilberto la hará su última voz. Necesita una así para *cantar sus pinturas*» (*O*: 187, la cursiva es nuestra).

nos han servido para ver en un relato del autor de *Lord Jim*, «Juventud», la fuente de inspiración para el «*Día primero*» de «Sindbad». Al final de la narración, cuando el capitán Marlowe rememora el momento en que contempló Oriente por primera vez (tras haber naufragado), no solo subraya la huella que aquella visión dejó en él, sino que, además, apunta: «yo era joven y acababa de luchar contra el mar» (Conrad: 2015: 240)[24]. Asimismo, se nos recuerda la existencia de otro componente esencial, simultáneo a la lectura: «y de sueños». Esto, en nuestra opinión, alude a los comienzos artísticos de cualquier creador, que debe compaginar lectura y escritura. Para ello, se insinúa el desarraigo con la realidad que se debe experimentar. Quizás esta sea la razón por la que en *Primeros poemas* el sujeto lírico se declaraba: «*soñador*, que se guía sólo por el fanal/ de su ilusión; que marcha ávido sitibundo/ de idealidad, sobre el abismo de lo real...!»[25] (*O*: 17, la cursiva es nuestra). Además, nos atrevemos a inferir una alusión implícita a su obra anterior, que nos permitiría «leer entre líneas»[26] el trasfondo del mensaje: la necesidad de cultivar la escritura con ahínco antes de conseguir la tan anhelada «poesía plena» (recuérdese la evolución de alfarero a escultor antes subrayada), cuya corporeidad quedaría evidenciada en: «palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas» (*O*: 227-228). Solo así, tal vez, se conseguiría el naufragio del individuo en la poesía, declarado en el tercer verso («para llegar a tu rostro desierto»).

En cuanto a los dos versos finales, parecen crear un efecto fundamental en el universo poético de Owen: el eco. A cualquiera que

---

[24] Confróntense las palabras que pronuncia el personaje con nuestra lectura del poema de Owen en las páginas 17, 18 y 19 del presente trabajo: «yo era joven y acababa de luchar contra el mar. *Vi cómo me miraba* ¡ Y eso es lo único que queda! *Nada más que un momento*, *un instante* de vigor, de romanticismo, ¡de juventud...!» (la cursiva es nuestra). En nuestra opinión, la concomitancia de esta cita con los versos de Owen es tal que no puede pasar desapercibida, más si valoramos que tanto el sujeto lírico como el capitán Marlowe se encuentran recordando un tiempo pretérito (de juventud, de lecturas). Asimismo, la parte enfatizada establece una diferencia importante con la alusión intertextual homérica, que nos remite al quinto canto de la *Odisea*, momento en que Odiseo, tras abandonar la tierra de Calipso, sufre la ira de Poseidón en plena travesía marina y termina náufrago en la tierra de los feacios.

[25] En 1933, Owen manifestaba públicamente en «Nota autobiográfica», previa relación a una pequeña muestra de su poesía: «Los poemas que siguen son danza pura todavía; aún no tienen voz en mi boca las cosas del mundo» (*O*: 199).

[26] En una de sus cartas, afirma: «Siempre he sabido leer —y escribir— entre líneas. Son muy pocas las ocasiones en que la pasión me arrastra a lo literal» (*O*: 281).

esté familiarizado con su poesía le resonarán inmediatamente en la cabeza aquellos recogidos en el poema inicial de *Desvelo*:

> ¡Qué puro eco tuyo, de tu grito
> hundido en el ocaso, Amor, la luna,
> espejito celeste, poesía! (*O*: 26).

Y, también, aquel verso de «Sombra», composición que abrirá *Línea*: «Y el eco de una voz que no suena» (*O*: 51)[27]. Este mutismo nos parece bastante significativo si consideramos que el «yo» de «Sindbad» ordena a la «tierra que me acogió de noche náufrago» que se calle: «Y no hablas. No hables,/ que no tienes ya voz de adivinanza» (*O*: 69), es decir, ya no encubre un enigma. ¿Cabe la posibilidad de que el interlocutor sea «la neuma poesía», que habría dejado de ser «una novela de misterio» (*O*: 288)? La reacción airosa, se podría decir, de aquel quedaría justificada en «*Día doce*: Llagado de su poesía», pues le confiesa a esta que solo «tu tronco de misterio es lo que me apuntala un cielo en ruinas» (*O*: 77). ¿Podría ser, entonces, que se cumpliese la tercera hipótesis de García Terrés (1980: 95) en detrimento de las otras múltiples interpretaciones que se han ofrecido? Si aceptamos que el interlocutor es la poesía, debemos plantearnos la posibilidad de que se establezca entre esta y la isla donde naufraga el «yo» una relación de sinécdoque. En suma, ¿se ha producido, por tanto, el naufragio del aspirante a poeta en la tierra de la poesía? ¿Tiene lugar el auténtico final de la travesía: el encuentro del poeta con su voz? Antes de aventurar alguna respuesta, vamos a transcribir la primera tirada del poema de apertura de «Sindbad» -que ha dado pie a muy diversas interpretaciones, basadas en apenas unos versos- con el fin de esclarecer el comentario posterior:

> *Día primero,*
> EL NAUFRAGIO
>
> Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que
> temblamos;

[27] Al igual que en «Pureza», en este caso parece apelarse a la palabra. Recordemos tanto el comienzo del poema: «MI ESTRELLA —óyela correr— se apagó hace años» (*O*: 51), como la asociación simbólica que se sugiere en «*6. Palabras*» (de *Desvelo*) entre estas y las estrellas. Todo ello explicaría por qué el «eco» de *Desvelo* en *Línea* es «el eco de una voz que no suena». Para otra interpretación de los versos de «Sombra», *Cfr*. Segovia: 2006: 25-26.

sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
correveidile colibrí, estático
dentro del halo de su movimiento.
Y no hablas. No hables,
que no tienes ya voz de adivinanza
y acaso te he perdido con saberte,
y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,
tierra que me acogió de noche náufrago
y que al alba descubro isla desierta y árida;
y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta (*O*: 69).

Desde nuestro punto de vista, se pueden observar indicios que respaldarían una respuesta afirmativa a las cuestiones del párrafo anterior, como parece corroborarse desde el punto de partida: «Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos». Nótese el énfasis que pone el sujeto lírico en la desnudez de la tez de su interlocutor[28]: es tal el grado de pureza que contempla que no puede evitar un estímulo involuntario, que será correspondido: «temblamos». ¿A qué se debe esa sorpresa mutua? Quizás, a que Owen consideraba que la poesía no era una entidad estática, sino que poseía movimiento (en sentido figurado), gracias a lo cual se podría desencadenar un encuentro repentino, inesperado, fugaz, entre aquella y el poeta, de tal modo que se iluminaría la aparente paradoja que ha generado tantas y tan variadas interpretaciones: «sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora/ (...) correveidile colibrí, estático/ dentro del halo de su movimiento»[29]. Al menos, esta es la interpretación que deducimos de sus palabras a raíz de la poesía de Alfonso Reyes -nótese la universalidad de su comentario: «en realidad, la poesía anda por ellos [los laberintos del poeta], perdida y buscándose a sí misma [...] y casi siempre se la encuentra uno, de pronto, cuando menos lo esperaba, en alguno de los rincones del laberinto» (*O*: 280). Así, según parece, la reacción del «yo»

[28] Recordemos los versos de *Desvelo* transcritos en la página 11 «En cambio ésta aún no modulada/ que en mí dirá una voz innata, / ¡qué desnuda la siento, / qué nueva aún y ya qué conocida!»

[29] Se entiende, claro, que su inmovilidad nace de que «será de papel su carne de palabras» (*O*: 86), esto es, la poesía adquiere la forma de aquellas al fijarse en aquel. Asimismo, la asociación entre un animal volador y un verso no es nueva, pues ya en «Canción de juventud»: «Finge el fluir de versos vuelo de mariposas» (*O*: 15).

nos evoca la de aquel que acaba de experimentar una epifanía -la revelación de la poesía. Es preciso, por tanto, recordar que «lyrical poetry, by its very nature, has always been less concerned with continuous, historical or epical time, with *chronos*, than with *kairos* and what Joyce called epiphanies» (Hamburger: 1982: 59), que son «una manifestación del mundo invisible dentro y a través del mundo visible [...] y dura[n] solo un instante. Transcurrido este, regresamos bruscamente al mundo de la percepción habitual» (Langbaum: 1996: 111-112). Por otro lado, cabría contrastar, además, las palabras de Owen en «Poesía -¿pura?-plena», donde declaraba «un credo», cuyo «primer mandamiento, en efecto, es la fe: fe en la *presencia invisible* de la poesía» (*O*: 225). Otra cuestión relevante es que:

> la epifanía, en el sentido literario, es una manera de aprehender el valor cuando este deja de ser algo objetivo -cuando deja de pertenecer a la naturaleza, o sea, a un conjunto públicamente admitido de ideas sobre la naturaleza. La epifanía fundamenta el enunciado de valor en la percepción; ofrece la idea en su mismo origen, estableciendo su validez no tanto en conformidad a un sistema público de valores cuanto en la experiencia genuina de una persona concreta. En otras palabras, *la epifanía nos proporciona la idea antes de que podamos emitir un juicio sobre su verdad o falsedad, antes de que haya sido abstraída desde la percepción -cuando todavía permanece unida a la emoción y al objeto percibido* [...] Y es precisamente [...] - en este nuevo desequilibrio entre el momento de la intuición, que es cierta, y la idea dudosa que de ella abstraemos- donde se cifra la identidad de una forma de literatura específicamente moderna, una forma que no imita a la naturaleza ni a un sistema de ideas sobre la naturaleza sino a la estructura misma de la experiencia: una poesía de la experiencia (Langbaum 1996: 111-112, la cursiva es nuestra).

El estado de incertidumbre, e incluso perplejidad, que remarcamos en el fragmento citado, parece manifestarse en los siguientes versos: «*y acaso te he perdido* con saberte, / *y acaso estás aquí*, de pronto inmóvil» (la cursiva es nuestra). Dado que ya hemos explicado la ambivalencia del segundo verso en la página anterior a raíz de otros, ahora nos centraremos en el primero. Para ello, debemos retrotraernos a un momento previo al naufragio, en concreto aquel en el que el «yo» surcaba, en su poema «X», las oníricas aguas de *Línea*: «El sol no me deja oírlo [el nombre de su interlocutor: la poesía], / el ruido te me borra, me hacen olvidarte; pero de noche yo te / sé» (*O*: 53). Estos versos -además

de establecer un claro vínculo con aquellos de «Sindbad» y, en consecuencia, entre los interlocutores de ambos poemarios-, podrían, quizás, desenmascarar por qué la epifanía de aquel transcurre una mañana, además de establecer una continuidad contextual en su obra. Esto nos permitiría enlazar esa simultaneidad de lecturas y comienzos artísticos de todo creador que proponíamos antes. Así, tal vez, el despertar matinal de «Sindbad» se deba a sus inicios poéticos en la noche de *Desvelo* (donde al «yo» le velará «un sueño alto, frío, eterno»[30], *O*: 30), que se prolongará en *Línea*. Es más, la idea de los versos antes transcritos de su segundo poemario, guarda cierta similitud con la razón del origen del insomnio del sujeto lírico en *Desvelo*, manifiesta al comienzo de «*9. Adiós*» (*O*: 30). En cualquier caso, será el propio «yo» quien corrobore nuestro comentario:

> Y recuerdo también esa hora del sueño donde se esconden los hechos que la vida desdeña. Yo pasaba todas las noches, y arrancaba a hurtadillas algunas imágenes. Como el sol me las borraba, empecé a guardarlas en un libro de versos (*O*: 59).

Ahora bien, la poesía no aparecerá en el «*Día uno*» solo como mera interlocutora, sino que, además, será la «tierra que me acogió de noche náufrago/ y que al alba descubro isla desierta y árida». Montemayor (1981: 94-96), como ya hemos mencionado, propone otra lectura y considera que el viaje del marino poético en realidad no ha acontecido, sino que aquel «ha permanecido en la inmóvil isla de su cuerpo»[31]. No obstante, cabe la posibilidad de que la isla no sea el

[30] Como prueba de esta continuidad, encontramos muy significativo que el sujeto lírico del poema que recoge estos versos, «Ciudad», parece guardar cierta conexión con el *alter ego* de *Novela como nube*. Este, a su vez, es identificado con el Sindbad poético en varios pasajes de la novela (*Cfr.* 152, 160, se halla «en su viaje inmóvil»; 161, se le concede «el título [...] de 'el amigo del capitán'«; y 166, se le considera «muy hijo pródigo»). En cuanto a lo primero, la escena dramática de «Ciudad» (*Cfr.* O: 29-30) parece situarse en el balcón del hotel de Pachuca en el que una vez se encontró Ernesto, desde el que oía el «reloj central, que cada cuarto de hora inicia una canción demodada» (*Cfr.* O: 171-172). Fíjese, sobre todo, en dos versos clave: «Y yo que abrí el balcón sin sospecharlo», desde el que el «yo» contempla la ciudad y escucha «el insomnio de los campanarios/ —canción de cuna de los cuartos de hora—». Las afinidades nos parecen tan sobresalientes que, creemos, deben ser tenidas en cuenta.

[31] Esta hipótesis coincide, al parecer con la concepción que, en general, tienen los autores hispanoamericanos del motivo de la isla y el naufragio, como se desprende de las palabras de Padilla (2010: 159-160) —aplicadas a la narrativa latinoamericana de la

individuo. A raíz de la tendencia monologante de la poesía de Rimbaud -cuya influencia en Owen fue apreciada por Tomás Segovia (2006: 14)- y de su incapacidad de comunicarse, Friedrich (1974: 118-119) se pregunta: «Quien ya no habla a nadie, ¿por qué compone poesía?». La misma pregunta se podría plantear cualquier lector de la obra del sinaloense, cuya preferencia por la conversación en monólogo queda subrayada en su obra poética (*Cfr. O*: 26), narrativa (*Cfr. O*: 136, 142, 190) y, también, en su epistolario personal (*Cfr.* Owen: 2004: 177). La conclusión del crítico podría ser perfectamente atribuida al autor de *Perseo vencido*: «Un espíritu para el que todos los lugares se han hecho inhabitables puede crearse en la poesía su única morada y su único centro de trabajo. Quizás sea esta la razón de que escriba poesía». Llegados a este punto, cabría recordar brevemente que Owen abandonó Asilo del Rosario con tan solo trece años. Tras una estancia breve en Toluca, llegó a México. Del Distrito Federal, como ya hemos apuntado, se marcha en 1928 «desempeñando funciones consulares viaja y vive en muy diversas partes: San Luis Missouri, Detroit (que siempre odió ferozmente), Nueva York, Chicago, etc., y luego Sudamérica» (Rojas Garcidueñas: 1954: 4). Asimismo, ese afán por crearse en la poesía su única morada, acaso permitiría comprender mejor el carácter tan personal de su obra. Sin embargo, paradójicamente, puede que esto terminase perjudicándolo, dado que esa tremenda carga autobiográfica que impregna sus textos le impide abandonarse por completo a la literatura, esto es, lograr la destrucción total del «yo» que con tanto afán había perseguido a lo largo de su obra para lograr el naufragio completo en la poesía. Entonces, se desencadena una «sucesión de naufragios, inconclusos» (*O*: 86), pues, al contrario que Baudelaire -que también «habla partiendo del yo»-, Owen no consigue «su recogimiento en yo que ha eliminado los azares de la

segunda mitad del siglo XX: «La isla, en suma, no existe más allá de nosotros [...] En la idea de isla se invierten las nociones de exterioridad e interioridad, se multiplican los espacios íntimos, los encierros y el hundimiento como caras de la misma moneda existencial. Alegóricas o reales, interiores o exteriores, las robinsonadas responden a la idea de que toda isla es escenario de un naufragio vital donde el orden que rige el universo encierra el caos. El agua que baña la isla y la soledad que rodea al náufrago tienen la misma carga catastrófica: la una en su plenitud exteriorizante y la otra en su invitación a la introspección». Ahora bien, conscientes de la consabida actitud rupturista de los miembros de Contemporáneos, del declarado «odio a lo fácil» de Owen (2004: 149) y de lo que suponía para él la elaboración de una poesía plena: «ideas nuevas», ¿no debemos plantearnos, al menos, la posibilidad de otra lectura alternativa, más en relación con el gran tema que recorre toda su obra?

persona» (Friedrich: 1974: 50-51); de modo que sus «vicios renacían siempre» (*O*: 86). En último lugar, cabría apuntar que la razón de la transformación de la tierra (que lo acoge durante la noche mientras que por el día se muestra «desierta y árida») quizás esté asociada al acto creador, como ya hemos comentado.

Antes de concluir nuestro comentario, queremos hacer un apunte sobre la segunda tirada del «*Día uno*», en la que se produce un cambio pronominal con respecto a la primera: de la segunda persona se pasa a la tercera. Esto ha dado pie a que la crítica acepte la existencia de más de un interlocutor en el poema, al igual que se habla de numerosos emisores. Tal vez la solución sea más sencilla y, de nuevo, esté en consonancia con la obra anterior del poeta. En este sentido, cabría enfatizar que Owen está empleando en «Simbad» la técnica del monólogo dramático, que «carece de la perfección lógica del soliloquio y del diálogo porque, en rigor, su modo de enunciación se constituye como una de las voces en un diálogo» (Langbaum: 1996: 267). En nuestra opinión, se trata por tanto de un cambio en el discurso del emisor: que pasa del diálogo (siempre que se apostrofa al interlocutor) al monólogo. Esto parece corroborarse no solo con los dos versos finales de la primera tirada –»y me voy por tu orilla, *pensativo*, y no encuentro / el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta» (la cursiva es nuestra), que marcan el cambio de la actitud del hablante en la tirada siguiente–, como con el contraste de los dos que encabezan la primera y la segunda tirada, respectivamente: «*Esta mañana te sorprendo....*» y «*Esta mañana me consume* en su rescoldo la conciencia de mis llagas» (la cursiva es nuestra). De esta manera, Owen continuaría con la línea ya trazada en «Pureza» («Ya para entonces se me había vuelto/ el diálogo monólogo», *O*: 26) y continuada en «Sombra», como ya hemos comentado. Es más, esta ambigüedad pronominal aplicada a un mismo interlocutor se manifiesta en la tercera tirada del «*Día uno*»: «para llegar a *tu* rostro desierto/ y en *su* arena leer que nada espere» (la cursiva es nuestra). ¿Mera casualidad?

En suma, creemos plausible que «Sindbad el varado» esté concebido como una reflexión sobre la experiencia poética, a partir de una tentativa personal del autor. De este modo, el poema no solo se abre por el final del proceso -con la epifanía poética y la incertidumbre del «yo» ante la manifestación que contempla-, sino que permite también desentrañar todo el recorrido poético seguido hasta entonces. La estructura del poema es clave, puesto que se divide en cuatro tiradas: en

la primera se describe la revelación poética; en las dos siguientes se establece un lazo entre los poemas que conformarán «Sindbad» (segunda tirada, alusión clara a los poemas del ciclo «Llagado de...» y de los «Rescoldos») y el sendero trazado hasta él (tercera tirada, apela a la formación lectora y los inicios artísticos de todo creador). Finalmente, en los dos últimos versos, se nos anticipa el fracaso final del poeta. Nuestra teoría parece reforzarse con el título del «*Día veinticinco*, Yo no vi nada»: el sujeto lírico despeja las dudas del comienzo y reconoce que su encuentro inicial frente a la poesía no ha sido tal, sino que ha sido una mera ilusión. De ahí que su pesquisa poética guarde un fino vínculo con la del Dios de Gide, pues ambos están «presente[s] en todas [partes] y en todas invisible[s]» (*Cfr*: *O*: 222). Así pues, Owen, a pesar de haber sido capaz de lograr una «poesía plena» que le permitiese trascender como uno de los grandes poetas de las letras hispanas del siglo XX, fracasó en su empeño de pretender lo «imposible»: la «poesía pura». He aquí el porqué del temblor del «yo» en el primer verso del «*Día uno*»: refleja la emoción que lo embarga ante la visión de un milagro, pues Owen creía que solo está «por dentro, presente e invisible, la parte de Dios, el fluido [...], la poesía pura» (*O*: 227-228).

DANIEL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

BIBLIOGRAFÍA

BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier. (1998) *Poesía, tiempo y sacralidad: La poesía de Gilberto Owen*. México. UNAM.

CONRAD, Joseph. (2015) *Narrativa breve completa*. Carmen M. Cáceres y Andrés Barba (trads.). Madrid. Sexto Piso España.

DAUSTER, Frank. (1963) *Ensayos sobre poesía mexicana: Asedios a los Contemporáneos*. México. De Andrea.

FRIEDRICH, Hugo. (1974) *Estructura de la lírica moderna*: *De Baudelaire hasta nuestros días*. J. Petit (trad.). Barcelona. Seix Barral.

GARCÍA TERRÉS, Jaime. (1980) *Poesía y alquimia, Los tres mundos de Gilberto Owen*. México. Era.

GARCIDUEÑAS, José Rojas. (1954) «Gilberto Owen y su obra». *Cuadrante*. 1 y 2. 3-20.

GIDE, André. (1985) *Los alimentos terrenales. Los nuevos alimentos*. Mª C. García-Lomas (trad.). Madrid. Alianza.

HAMBURGER, Michael. (1982) *The truth of poetry, Tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s*. London and New York. Methuen.

LANGBAUM, Robert. (1996) *La poesía de la experiencia*, *El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. J. J. Heffernan, Comares (intr. y trad.). Granada.

MONTEMAYOR, Carlos. (1981) *Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. México. UNAM.

MUTIS, Álvaro. (1997) *Contextos para Maqroll*. Intr. R. C. Gaviria. Tarragona. Igitur.

OWEN, Gilberto. (1979) *Obras*. J. Procopio (ed.). A. Chumacero (pról.). México. FCE.

-(2004) *Me muero de sin usted*, *Cartas de amor a Clementina Otero*. M. B. Otero y V. Quirarte (ed. y not.). México. Siglo XXI.

-(2009) *Gilberto Owen en* El Tiempo de Bogotá*, prosas recuperadas (1933-1935)*. C.G. Ávila y A. Cajero (sel., pról. y not.). México. Porrúa.

PADILLA, Ignacio. (2010) *La isla de las tribus perdidas: La incógnita del mar latinoamericano*. Barcelona. Random House Mondadori.

PASCUAL GAY, Juan y ESTÉVEZ, Francisco. (2017) «Prólogo». *Continente vacío*. Salvador Novo (aut.). Sevilla. Renacimiento. 7-32.

QUIRARTE, Vicente. (1990) *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México. UNAM.

-(2007) *Invitación a Gilberto Owen*. México. UNAM, DGE/ Equilibrista.

SEGOVIA, Tomás. (1988) *Ensayos (actitudes/contracorrientes), I*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

-(2006) «Prólogo». *Perseo Vencido y otros poemas*. Gilberto Owen (aut.). Madrid. Huerga y Fierro. 2006. 9-34.

SHERIDAN, Guillermo. (2003) *Los contemporáneos ayer*. México. FCE.

«SINDBAD EL MARINO». (1990) *Las mil y una noches, II*. J. Vernet (trad., intr. y not.). Barcelona. Planeta. 198-263.

Marcela Medina Balguerías
«La corrupción del alma»: Un estudio de la selva
y sus habitantes en *El sueño del celta*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCIII-XCIV, 2017-2018, 363-380

«LA CORRUPCIÓN DEL ALMA»: UN ESTUDIO DE LA SELVA Y SUS HABITANTES EN *EL SUEÑO DEL CELTA*

[es] la corrupción del alma que lo invade todo en este país (Vargas Llosa: 2010: 75)

I. CIVILIZACIÓN-BARBARIE Y VARGAS LLOSA

¿Sigue teniendo vigencia la dicotomía civilización-barbarie en nuestros días? ¿Es entendida por todos de la misma manera? Aunque Mario Vargas Llosa no siempre usa estos significantes, sí alude a sus significados en su obra ensayística, periodística y literaria. En 2011 se vio envuelto en una polémica ante la posibilidad de que inaugurara la Feria del Libro de Buenos Aires, espacio reservado, normalmente, a escritores argentinos. En su artículo «Piqueteros intelectuales» (2012: 1354-1358), Vargas Llosa acusó al grupo de intelectuales denominado Carta Abierta de censurarlo y de representar la barbarie, aunque Carta Abierta no lo censuró y el único que se pronunció al respecto fue Horacio González, director de la Biblioteca Nacional, diciendo que no le parecía bien que el escritor peruano inaugurara la Feria, no que participara en ella. En su intercambio de pareceres, ambos escritores manifestaban sus discrepancias ideológicas en cuanto a la dicotomía civilización-barbarie, presente desde hace tanto tiempo en la literatura latinoamericana. Vargas Llosa demostraba saberlo al señalar en aquellas circunstancias «la triste vigencia en nuestros días de la confrontación entre civilización y barbarie que describieron con tanta inteligencia y buena prosa Sarmiento en su

Facundo y Esteban Echeverría en ese cuento sobrecogedor que es "El matadero"» (Vargas Llosa: 2012: 1357).

González le respondió: «deberé insistir una vez más que donde usted, Vargas, ve barbarie, hay civilización» (González: 2011), al tiempo que exponía los datos y las situaciones históricas en América que desbarataban los argumentos expuestos por Vargas Llosa, a la vez que aludía a *El sueño del celta*. Esa referencia dio el primer impulso a estas páginas, donde se verán algunos rasgos de esa dicotomía que operan en la novela mencionada, por lo que conviene preguntarse de entrada qué entiende el nobel peruano por civilización y por barbarie. Al menos en los tiempos recientes la civilización se identificaría para él con «las nociones de tolerancia y coexistencia, los derechos humanos, la fiscalización de los gobiernos, el respeto hacia las minorías religiosas, étnicas o sexuales, la soberanía individual y el desarrollo económico» (Vargas Llosa: 2005: 12). La barbarie equivaldría a los populismos y nacionalismos que existen en determinados países (especialmente en Latinoamérica). La idea de civilización que tiene Roger Casement parece concordar con la que tiene el escritor: para aquel es una sociedad en la que «se respeta la propiedad privada y la libertad individual» (Vargas Llosa: 2010: 207), según consta en *El sueño del celta*.

Esa libertad comporta peligros para los detractores del nobel peruano: Ricardo Forster (2011: 245-246) se enfrenta a la definición de Vargas Llosa exponiendo que el libre mercado de nuestros días acarrea los mismos horrores que el escritor peruano atribuye en su novela al colonialismo liberal en África y Sudamérica; y añade: «En nombre de la sacrosanta libertad de mercado no han hecho otra cosa que justificar las más viles formas de explotación y de saqueo, pero todo ello bien envuelto en retórica liberal y democrática» (Forster: 2011: 248). Desde esa perspectiva se ha criticado la esquematización de los negros del Congo y de los indígenas del Putumayo en *El sueño del celta*; pues no son personajes independientes, sino que parecen conformar un mismo personaje colectivo, plano y considerado inferior. Aunque se reivindica la libertad de los trabajadores del caucho, se hace desde una mirada civilizadora, que presenta a los habitantes locales de la selva como seres salvajes (o bárbaros, en nuestra clave de lectura). No resulta injustificado, pues, leer *El sueño del celta* en clave civilización-barbarie, para analizar desde ella cómo se perciben la selva y sus habitantes. Además, conviene comparar esa ficción con *El corazón de las tinieblas* (Conrad: 1976) y *La*

vorágine (Rivera: 2006), obras de las que bebe Vargas Llosa al escribir su novela.

II. *EL SUEÑO DEL CELTA*

> …la incredulidad. Así se defendía el ser humano contra todo aquello que mostraba las indescriptibles crueldades a las que podía llegar azuzado por la codicia y sus malos instintos en un mundo sin ley. (Vargas Llosa 2010: 155).

El sueño del celta fue publicado en 2010, pero Vargas Llosa ya tenía algo en mente desde años anteriores. En el año 2000 escribe un artículo en *El País* sobre el Congo belga. En él, realiza un rápido estado de la cuestión de las principales obras y estudios sobre la explotación llevada a cabo por Leopoldo II y realza a las figuras de Casement y Morel, pues son «quienes, a base de una audacia y perseverancia formidables, consiguieron movilizar a la opinión pública internacional en contra de las carnicerías congolesas de Leopoldo II» (Vargas Llosa: 2012: 121). En 2002 escribió un ensayo sobre *El corazón de las tinieblas* en el que decía que tanto Casement como Morel «merecerían los honores de una gran novela» (Vargas Llosa: 2002: 36). Finalmente, en el 2010 publicó *El sueño del celta*; obra que se centra en la vida de Roger Casement, dejando a E. D. Morel como un personaje secundario que aparece por su amistad con aquel.

El escritor peruano conoce la novela de Joseph Conrad y suponemos que también la de José Eustasio Rivera, pues podemos observar la impronta de ambas en *El sueño del celta*. Veremos este aspecto más adelante, después de analizar cómo se percibe la selva en la obra de Vargas Llosa y qué tratamiento sufren los nativos que la pueblan, un aspecto que le ha granjeado opiniones desfavorables por parte de la crítica.

II.A. LA SELVA

La selva es un espacio físico alegórico: representa algo parecido a lo que significaba para Conrad. Es el lugar de la corrupción y el pecado. Al estar lejos de la civilización, los hombres que van allí se corrompen totalmente. Un europeo le dice a Roger Casement en África: «Cuando vine al Congo tomé la precaución de dejar mi conciencia en mi país» (Vargas Llosa: 2010: 58). ¿Estamos ante el determinismo geográfico del

que hablaba Sarmiento en el que el espacio determina las acciones de quienes lo habitan? Villar Dégano declara que la violencia forma parte del medio que busca transformar Casement: «La crueldad, el terror, el soborno, la mentira, el asesinato y todo tipo de torturas y vejaciones fueron durante años las armas que las compañías explotadoras del caucho practicaron impunemente» (Villar: 2011: 57).

¿A qué se debe tanta violencia? ¿Por qué es en la selva donde el ser humano desata las maldades que lleva en el corazón? Por lo que entendemos en la novela, parece ser que, al alejarse de la civilización, los hombres se transforman y dejan que sus instintos los dominen: se barbarizan. Efectivamente, estaríamos ante la mirada sarmientina del determinismo geográfico. Es muy difícil resistirse a la barbarie: «Un ser humano normal no puede sumergirse en ese infierno sin perder la sanidad, sin sucumbir a algún trastorno mental» (Vargas Llosa: 2010: 109). Como le decía el europeo a Casement, dejan atrás sus conciencias. Roger tiene una concepción de civilización de la que el Putumayo queda totalmente excluido, pues no hay lo que él considera necesario en una sociedad civilizada, sino que la selva convierte a los hombres en bestias, en bárbaros:

> Si a él, que, después de veinte años viviendo en África, creía haberlo visto todo, lo que aquí ocurría lo tenía alterado, con los nervios rotos, viviendo momentos de total abatimiento, cómo sería para quienes habían pasado la mayor parte de su vida en un mundo civilizado, creyendo que así era el resto de la Tierra, sociedades con leyes, iglesias, policías y costumbres y una moral que impedía que los seres humanos actuaran como bestias. (Vargas Llosa: 2010: 232)

¿Es el mal una cualidad inherente del ser humano? La novela parece afirmar que sí. Lo que hace la sociedad civilizada es mantenerlo a raya, impedir que la violencia se desate entre los hombres. Para esto se crean las leyes, las iglesias, la policía, las costumbres y la moral que mencionaba Roger en la cita anterior. Pero el hombre es malvado por naturaleza. Lo que lleva al hombre a ser así es el ansia de riqueza, el querer siempre más. Es decir, el ser humano no es malo porque sí, sino que su maldad viene desencadenada por la codicia:

> …el Congo y la Amazonía estaban unidos por un cordón umbilical. Los horrores se repetían, con mínimas variantes, inspirados por el lucro,

> pecado original que acompañaba al ser humano desde su nacimiento, secreto inspirador de sus infinitas maldades. (Vargas Llosa: 2010: 158)

Al principio, Roger Casement solo había experimentado en el Congo lo cruel que puede llegar a ser el hombre. Más adelante, al llegar al Putumayo, se da cuenta de que la perversión del ser humano se repite en otros sitios. Lo que ve en la Amazonía le resulta incluso más cruel que lo que había presenciado en África. Casement cree que esto se debe a que los caucheros amazónicos están totalmente aislados de la civilización, no hay ningún órgano de la sociedad civilizada que llegue hasta allí, por lo que la maldad/barbarie de los capataces aumenta. Casement se repite una y otra vez que ha vuelto al Congo: «Roger se sentía transportado en el espacio y en el tiempo al Congo. Los mismos horrores, el mismo desprecio de la verdad» y «El Congo, otra vez. El Congo, por todas partes» (Vargas Llosa: 2010: 174 y 176). Como ocurría en *El corazón de las tinieblas*, podemos identificar el Congo con el mal de este mundo. En la cabeza del protagonista, el Congo representa a los espacios no civilizados en los que reina la crueldad del ser humano: es la personificación de la barbarie.

Con todo, en la novela de Vargas Llosa la selva no aparece como un ente vivo. Así como en Joseph Conrad y en José Eustasio Rivera la selva parecía tener vida propia y se enfrentaba al hombre, en *El sueño del celta* no vemos esta característica. Da la sensación de que el narrador no achaca a la selva los sentimientos que se desatan en los hombres que se trasladan a ella, sino que se debe más bien a la ausencia de civilización. Igual podría pasar en el desierto, la montaña o cualquier lugar en el que la civilización -como la entiende el protagonista- no estuviese presente.[1] Es un cambio importante en la concepción de la selva y en el trato que esta recibe. Creo que puede ser por esto que no sintamos el pálpito de la selva como lo sentíamos en *El corazón de las tinieblas* y en *La vorágine*. El lugar físico ha perdido importancia y por eso la narración no nos resulta tan tensa como nos resultaba en las otras dos novelas. Es curioso, sin embargo, que Vargas Llosa, hablando de la geografía europea, diera a entender que en determinados lugares la naturaleza ha sido la enemiga del hombre:

[1] Se trata de la dicotomía sarmientina: ciudad opuesta a no-ciudad, da igual el lugar físico que represente a la no-ciudad, es el espacio de la barbarie en tanto la civilización está ausente.

> (el) paisaje civilizado lo es porque, aquí (en Europa), la naturaleza nunca aplastó al ser humano, siempre se plegó a sus necesidades y aptitudes, nunca dificultó ni paralizó el progreso. En vez de candentes desiertos como el Sáhara, o selvas jeroglíficas como la Amazonia, o heladas llanuras estériles como las de Alaska, en Europa el medio ambiente fue el amigo del hombre: facilitó su sustento, la comunicación entre pueblos y culturas diferentes, y aguzó su sensibilidad y su imaginación. (Vargas Llosa: 2005: 10)

II.B. LOS INDÍGENAS

En la novela de Mario Vargas Llosa observamos un trato de los indígenas aparentemente contradictorio: por un lado, Roger Casement, en su actividad como diplomático, se dedica a defender los derechos de los nativos del Congo y el Amazonas, denunciado las injusticias y barbaridades que se cometen contra ellos; pero por otro lado, los habitantes del Putumayo y del Congo son meras sombras como lo eran en la novela de Conrad.[2] No sabemos casi nada acerca de ellos, solo el nombre de las distintas tribus y los castigos y abusos que sufren. Se trata de una simplificación de los actores parecida a la que lleva a cabo Sarmiento en el *Facundo* al describir a los gauchos o a los indios.

Este comportamiento contradictorio se debe a que la defensa del nativo se hace desde una perspectiva civilizadora. En dicha perspectiva el indígena del Amazonas y el africano del Congo son inferiores a los blancos que los están defendiendo, ya que aquellos son bárbaros. Roger Casement así lo piensa, pues la idea que tenía al ir al continente africano era «emancipar a los africanos del atraso, la enfermedad y la ignorancia» (Vargas Llosa: 2010: 35), es decir, civilizarlos. Esta dicotomía se ve claramente en el caso de los congoleños. Por una parte, Casement se granjea la fama de ser su amigo por el trato que les da al negociar con ellos: «Sus maneras suaves, su paciencia, su actitud respetuosa facilitaban los diálogos, además de los regalos que les llevaba (…) Se hizo fama de "amigo de los negros"» (Vargas Llosa: 2010: 61). Pero por otra, Roger

[2] En Conrad, los negros representan un todo uniforme: no hay distinción entre unos y otros; son meras sombras (Conrad 1976: 92): «No eran enemigos, no eran malhechores, ahora no eran nada terrenal; nada más que sombras negras de enfermedad e inanición que yacían confusamente en la penumbra verdusca». Aunque a Marlow le escandaliza el trato que reciben los negros, los trata como a seres inferiores e, incluso, le inquieta pensar en su parentesco con ellos.

tiene un pensamiento occidental. Considera que los congoleños son salvajes: «¿No eran los intereses del Imperio más importantes que las quejas plañideras de unos salvajes semidesnudos que adoraban felinos y serpientes y eran unos antropófagos?» (Vargas Llosa: 2010: 108), por lo que tiene que civilizarlos: «No había venido [Roger] al África soñando con hacerse rico, sino movido por cosas incomprensibles como traer el progreso a los salvajes» (Vargas Llosa: 2010: 45-46).

Es necesario leer la mirada del protagonista en su contexto. Si lo comparamos con sus coetáneos, nos damos cuenta de que, a pesar de tratar a los nativos de la selva como a seres culturalmente inferiores, por lo menos los trata como a seres humanos y defiende sus derechos. La mayoría de los europeos explotan sin compasión a los negros, pues no los consideran seres humanos: «sobraban los dedos de las manos de europeos que no trataran a los negros como animales sin alma, a los que se podía engañar, explotar, azotar, incluso matar, sin el menor remordimiento» (Vargas Llosa: 2010: 63).

Esta misma situación la encontramos en la segunda parte de la novela, dedicada a la Amazonía. Roger mantiene una conversación con un cauchero llamado Víctor Israel, quien defiende a Julio C. Arana (a quien estaba investigando Casement por los abusos que cometía su empresa), convirtiéndolo en un santo:

> El hombre estaba sacando a la Amazonía del salvajismo e integrándola al mundo moderno. […] Este «maná del cielo» [el caucho] se estaba desperdiciando por la pereza y la estupidez de los salvajes que se negaban a trabajar como recogedores del látex y obligaban a los caucheros a ir a las tribus a traerlos a la fuerza. (Vargas Llosa: 2010: 205-206)

¿Civilizar a un pueblo consiste en explotarlo, quitarle toda su dignidad, sus costumbres, erradicar a gran parte de su población y esclavizarlo en beneficio de una compañía a la que no le importan los costos humanos de su avaricia? Recordemos la idea de civilización que tiene Roger, distinta a la del cauchero: «una sociedad donde se respeta la propiedad privada y la libertad individual» (Vargas Llosa: 2010: 207), algo que no sucede en el Amazonas. El cónsul británico se queda meditando las palabras del cauchero, llegando a la siguiente conclusión:

> Para ellos los indígenas amazónicos no eran, propiamente hablando, seres humanos, sino una forma inferior y despreciable de existencia, más

> cerca de los animales que de los civilizados. Por eso era legítimo explotarlos, azotarlos, secuestrarlos, llevárselos a las caucherías, o, si se resistían, matarlos como a un perro que contrae la rabia. (Vargas Llosa: 2010: 209)

Roger Casement pensaba que lo había visto todo en el Congo, pero en el Amazonas descubre una red de tortura y esclavitud peor que la de Leopoldo II. Los indígenas son animalizados hasta el extremo de ser marcados como si fueran ganado: «muchos indígenas están marcados con las iniciales de la Compañía: CA, es decir, Casa Arana. Como las vacas, los caballos y los cerdos. Para que no se escapen ni se los roben los caucheros colombianos» (Vargas Llosa: 2010: 217). Los castigos que se nos describen son múltiples, algunos muy parecidos a los que encontrábamos en *El corazón de las tinieblas* y en *La vorágine*.

Si bien hemos comentado antes que es necesario entender el pensamiento del protagonista contextualizado en su época, a quien no ha entendido parte de la crítica ha sido al autor: Mario Vargas Llosa, hombre del presente siglo y de origen latinoamericano. Se le achaca que, aunque el protagonista sea un cónsul británico de hace cien años cuya concepción del mundo diste mucho de la que tenemos hoy en día, él, Vargas Llosa, no lo es.

¿Centrar la novela en su protagonista, Roger Casement, y presentar a los negros e indígenas como un personaje colectivo y plano equivale a deshumanizarlos y restarles importancia? Una parte de la crítica ha hecho esta lectura de la novela. Es una lectura arriesgada, ya que estamos ante una novela, no ante un ensayo o artículo de opinión. El escritor peruano podría haber humanizado más a los personajes oprimidos, pero el hecho de que no les haya dado esa importancia puede deberse a cuestiones literarias o a que le interesara más resaltar la figura del protagonista irlandés.

Ana Pizarro estudia el tratamiento que han recibido los trabajadores del caucho (a los que se refiere con el término portugués *seringueiros*) en la literatura. Lleva a cabo una crítica contra Mario Vargas Llosa, pues lo acusa de lo que los trabajadores sean meras figuras esquemáticas. Pizarro afirma:

> Aquí [en *El sueño del celta*] aparecen los trabajadores del caucho, los *seringueiros*, como figurines que son objeto de maltrato. Pero cuando tratamos de aprehenderlos, son personajes sin vida, de una sola dimensión, en donde la función que desempeñan parece más importante

> que su misma existencia. Su representación no tiene latencia ni intensidad: son trabajadores del caucho y el lector no puede identificarlos, porque los trabajadores del Congo parecen ser los mismos que los de la Amazonía. (2015: 323)

Aunque Pizarro reconoce que supone un paso visibilizar la situación de los trabajadores del caucho, dicha visibilidad se hace desde una perspectiva occidentalizada, «que petrifica el universo interno de los trabajadores de la selva» y que interviene «en la reproducción de las actuales asimetrías de poder» (Pizarro: 2015: 326). Pizarro concluye que

> el narrador presenta una imagen lejana y cosificada de los personajes, quienes toman una sola dimensión, la del personaje-víctima, poniendo en evidencia una distancia que dificulta empatizar al lector con este o, incluso, distinguir en este caso entre los trabajadores del caucho africano o los amazónicos: ambos tienen un perfil similar. (Pizarro: 2015: 326)

Es complicado asumir la posición de Pizarro, porque la novela es una suerte de biografía de Roger Casement, no una obra sobre los negros e indígenas del Putumayo. Estos aparecen porque han estado presentes en la vida del protagonista. En la novela se lleva a cabo una denuncia de las injusticias cometidas por la colonización, un tema sobre el que es necesario generar debate en la sociedad. Algunos críticos se quedan aquí, como Weitzdörfer, quien declara que «el tema de la novela es interesante y de importancia, también, para nuestro tiempo. Acusa la explotación y la injusticia en el mundo» (2010: 259).

La crítica sueca Inger Enkvist analiza la figura del indígena a lo largo de la novelística vargasllosiana, y opina que ha habido un cambio en su tratamiento por parte del escritor, para afirmar: «es bastante sorprendente que *El sueño del celta* presente a los indígenas a la vez desde la perspectiva colectivista y victimista y desde la perspectiva romántica del "buen salvaje"» (Enkvist: 2014: 128). No comparto esa opinión, pues no creo que en la novela se produzca una idealización de los indígenas. Lo único que se dice sobre ellos son dos cosas: por una parte, que es necesario civilizarlos para que salgan del atraso y se adhieran a la vida del mundo moderno, y, por otra, que hay que liberarlos de la esclavización a la que están siendo sometidos. No hay ningún tipo de comentario sobre el indígena fuera del tema de la explotación, no vemos idealización alguna de sus personas ni de la vida que llevaban antes de que los esclavizaran.

III. INTERTEXTUALIDAD Y SEMEJANZAS

> Roger lo felicitó por su novela congolesa, *El corazón de las tinieblas*, que acababa de leer y que -se lo dijo- le había removido las entrañas porque era la más extraordinaria descripción de los horrores que se vivían en el Congo (Vargas Llosa 2010: 73-74).

¿En qué puntos confluyen *El corazón de las tinieblas*, *La vorágine* y *El sueño del celta* y cuál es la impronta que aquellas han dejado en esta? ¿Es muy evidente la herencia de la que parte *El sueño del celta*?

III. A. NARRACIÓN DENTRO DE LA NARRACIÓN

Una característica común a *El corazón de las tinieblas* y *La vorágine* es el mecanismo de la narración dentro de la narración. En la primera Charlie Marlow cuenta su historia, muchos años después de haberla vivido, a un grupo de marineros londinenses, y es uno de estos marineros el que nos la cuenta a nosotros. En varios momentos de la novela nos damos cuenta del mecanismo que se lleva a cabo. No sabemos nada del narrador, solo que es un marinero que escuchó a Marlow. Es este marinero quien nos introduce a Marlow antes de que empiece a contarnos su historia. Descubrimos a este receptor que se convierte en emisor de la novela en algunos momentos; bástenos la siguiente cita como ejemplo:

> Marlow cesó de hablar y se sentó aparte, confuso y se movió silencioso, en la postura de un Buda meditando. Nadie se movió durante algún tiempo. «Hemos perdido el comienzo de la marea», dijo el director súbitamente. Levanté la cabeza. (Conrad: 1976: 177)

En *La vorágine*, el procedimiento es el mismo: alguien que firma como «José Eustasio Rivera» dice que ha encontrado un manuscrito y que se lo envía al «Señor Ministro»; para elaborar su versión, asegura haber respetado «el estilo y hasta las incorrecciones del infortunado escritor, subrayando únicamente los provincialismos de más carácter» (Rivera: 2006: 41). El manuscrito pertenece a Arturo Cova, quien adjunta una carta a su manuscrito en la que explica por qué se ha adentrado en las pampas. Encontramos un fragmento de dicha carta después del prólogo de Rivera, del que podemos destacar las siguientes

palabras: «…sepan que el destino implacable me desarraigó de la prosperidad incipiente y me lanzó a las pampas, para que ambulara vagabundo, como los vientos, y me extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación» (Rivera: 2006: 43).

En *El sueño del celta* no encontramos la misma solución. Hay un narrador omnisciente que nos va contando la historia de Casement con saltos temporales, pero en ningún caso hay un receptor que se convierta posteriormente en emisor de la historia que ha escuchado o leído. Veremos que esto no es lo único en lo que el peruano se aleja de las otras dos obras, que tienen otros puntos en común no compartidos por su novela.

III.B. «EL SUEÑO DEL CELTA» Y «EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS»

En la primera parte de *El sueño del celta* aparecen Joseph Conrad y su novela *El corazón de las tinieblas*. Estando en la cárcel, Roger le pregunta a su amiga Alice si Conrad ha firmado la petición de indulto. A partir de esto, se nos cuenta cómo se conocieron ambos personajes: Casement había recibido a Conrad cuando este llegó al Congo y no era escritor ni un personaje conocido. El cónsul británico lo preparó para lo que iba a ver, por lo que Conrad le dice a Roger: «Usted me ha desvirgado, Casement. Sobre Leopoldo II, sobre el Estado Independiente del Congo. Acaso, sobre la vida» (Vargas Llosa: 2010: 73). Años más tarde, Conrad publica *El corazón de las tinieblas*, obra de tema congoleño, y reconoce que se debe en gran parte a Roger Casement, de quien dice que «merecía ser llamado "el Bartolomé de las Casas británico"» (Vargas Llosa: 2010: 74).

Comprobamos en el ensayo de Vargas Llosa sobre la novela de Conrad que lo que se nos cuenta en la novela del nobel peruano es cierto:

> En esta localidad [Matadi] conoció [Conrad] al justiciero irlandés Roger Casement, con quien convivió un par de semanas, y de quien dejó escrito en su diario que, entre todas las personas que había conocido en su estancia congolesa, era la que más admiraba. Sin duda, a través de Casement recibió informes detallados sobre otros horrores que allá ocurrían, además de los que saltaban a la vista. (Vargas Llosa: 2002: 38)

En la novela, Vargas Llosa pone en boca de Roger Casement su propia opinión sobre la obra de Conrad, que podemos encontrar en «Las raíces de lo humano»: «Yo creo que no describe el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno. El Congo es un pretexto para expresar esa visión atroz que tienen ciertos católicos del mal absoluto» (Vargas Llosa: 2010: 77). Comparemos con lo que dice el escritor en su ensayo:

> Pocas historias han logrado expresar, de manera tan sintética y subyugante como esta, el *mal*, entendido en sus connotaciones metafísicas individuales y en sus proyecciones sociales. Porque la tragedia que personifica Kurtz tiene que ver tanto con unas instituciones históricas y económicas a las que la codicia corrompe como con aquella propensión recóndita a la «caída», a la corrupción moral del espíritu humano, eso que la religión cristiana denomina el pecado original y el psicoanálisis el instinto de muerte. (Vargas Llosa: 2002: 40)

En *El sueño del celta* se nos cuenta la historia de Conrad: cómo llegó al Congo, cuál fue su misión allí y cómo lo cambió la experiencia africana. Esta historia es la misma que cuenta Marlow en *El corazón de las tinieblas*, pues Marlow es el *alter ego* de Conrad. En la novela, Vargas Llosa pone en boca de Conrad palabras que podría haber dicho perfectamente Marlow en *El corazón de las tinieblas*:

> -Lo peor no ha sido la selva, el clima este tan malsano, las fiebres que me tuvieron en una semiinconsciencia cerca de dos semanas -se quejó el polaco-. Ni siquiera la espantosa disentería que me tuvo cagando sangre cinco días seguidos. Lo peor, lo peor, Casement, fue ser testigo de las cosas horribles que ocurren a diario en ese maldito país. Que cometen los demonios negros y los demonios blancos, a donde uno vuelva los ojos. (2010: 75)
>
> -Es la corrupción moral, la corrupción del alma que lo invade todo en este país -repitió con voz hueca, tenebrosa, como sobrecogido por una visión apocalíptica. (2010: 75)

Vemos claramente cómo maneja Mario Vargas Llosa los datos que conoce sobre Joseph Conrad y su novela, estableciendo puentes entre *El sueño del celta* y *El corazón de las tinieblas*, incorporando dentro de la ficción sus propias opiniones de crítico literario.

III.C. «EL SUEÑO DEL CELTA» Y «LA VORÁGINE»

La relación intertextual entre estas dos obras no es directa, ya que no se cita a *La vorágine* en ningún momento de la narración ni se hacen alusiones a José Eustasio Rivera. Esto tiene una explicación lógica: *La vorágine* se publicó en 1924 y Roger Casement fue ejecutado en 1916, por lo que habría sido inverosímil que Rivera y/o su novela aparecieran en *El sueño del celta*. Sin embargo, hay una clara intertextualidad indirecta, pues en la novela del peruano encontramos pasajes muy similares a los del colombiano.

Así como la conexión con *El corazón de las tinieblas* se establece en la primera parte de la novela, titulada «El Congo», la conexión con *La vorágine* se establece en la segunda parte, «La Amazonía». La similitud que encontramos entre una y otra novela es el contexto en el que se enmarcan sus historias: la explotación del caucho en la Amazonía en medio de un revuelo internacional por las denuncias del periodista Benjamín Saldaña Roca y diversas personalidades del mundo científico. Dicha extracción es realizada gracias a la esclavitud de los indígenas de la selva, que son sometidos a castigos feroces. Cabe señalar que, mientras en *La vorágine* encontramos referencias a distintos empresarios y el funcionamiento nos los cuenta un trabajador que ha sufrido los desmanes de los capataces, en *El sueño del celta* solo se nos habla de la Casa Arana y es Casement quien nos los cuenta, una persona ajena a este mundo.

Como hemos mencionado, otro punto en común es la alusión a las denuncias por parte de Saldaña Roca y otras personalidades: un francés en *La vorágine* y Walter Hardenburg en *El sueño del celta*. Veamos los pasajes relativos a Saldaña Roca:

> El año siguiente fue para los caucheros muy fecundo en expectativas. No sé cómo, empezó a circular subrepticiamente en gomales y barracones un ejemplar del diario *La Felpa*, que dirigía en Iquitos el periodista Saldaña Roca. Sus columnas clamaban contra los crímenes que se cometían en el Putumayo y pedían justicia para nosotros. (Rivera: 2006: 201-202)

> El señor Saldaña fue muy valiente haciendo esas denuncias, por supuesto. Un temerario, poco menos que un suicida, al presentar una denuncia judicial contra la Casa Arana por torturas, secuestros,

> flagelaciones y crímenes en las caucherías del Putumayo. (Vargas Llosa: 2010: 152)

En la novela de Rivera, la cita anterior es todo lo que se dice sobre el periodista, mientras que en la obra del nobel peruano se nos dan muchos más datos sobre Saldaña Roca y Roger llega a entrevistarse con gente que lo ha conocido. Por último, comparemos la figura del visitador, que aparece en ambas novelas, pero con un resultado distinto. En *La vorágine* el Visitador no se da cuenta de lo que está pasando, los empresarios consiguen engañarlo y desmienten las acusaciones que se han hecho contra ellos:

> ¡Estamos perdidos! (…) ¡Por la venida de este maldito Visitador! ¡Por este Visitador que al fin no hizo nada! Mire usted: quitaron el cepo, el día que llegó, y pusiéronlo de puente al desembarcar, sin que se le ocurriera reparar en los agujeros que tiene, o en las manchas de sangre que lo vetean; fuimos al patio, al lugar donde estuvo puesta esa máquina de tormento, y no advirtió los trillados que dejaron los prisioneros al debatirse, pidiendo agua, pidiendo sombra. (…) Su Señoría se contentará con decir que estuvo en la calumniada selva del crimen, les habló de *habeas corpus* a los gomeros, oyó sus quejas, impuso su autoridad y los dejó en condiciones inmejorables, facultados para el regreso al hogar lejano. Y de aquí en adelante nadie prestará crédito a las torturas y a las expoliaciones, y sucumbiremos irredentos, porque el informe que presente Su Señoría será respuesta obligada a todo reclamo, si quedan personas cándidas que se atrevan a insistir sobre asuntos ya desmentidos oficialmente. (Rivera: 2006: 206-207)

En *El sueño del celta*, sin embargo, la figura del visitador la desempeña el propio Casement, quien se da cuenta de lo que está pasando: los jefes de las estaciones han amenazado a todos los trabajadores para que no le cuenten nada y digan que las acusaciones son falsas, y en muchos casos han escondido los objetos de tortura para que Casement y sus compañeros no los vean, pero al final la jugada no le sale bien a la Casa Arana, que termina hundida en la ruina:

> Bishop aclaró que el cepo estaba siempre en el centro del descampado de todas las estaciones. Preguntaron a uno de los «racionales» del depósito cuándo habían traído el aparato a este lugar. El «muchacho» les explicó que solo la víspera de su llegada. (Vargas Llosa 2010: 219)

III.D. La gran diferencia entre «El sueño del celta» y las otras obras

Después de enumerar las similitudes entre las tres novelas, cabe preguntarse qué las diferencia. Se trata del entramado literario, de la ficción, que han sido capaces de crear Conrad y Rivera y que no apreciamos en la novela del peruano. Muchos críticos (con los que estamos de acuerdo) comentan de la obra de Vargas Llosa que se trata de una novela bien escrita, correcta y para la que el autor se ha documentado prolijamente, pero que carece de fuerza narrativa. Algo que sí sucede en las otras obras, en las que podemos sentir el pálpito de la selva, en las que sufrimos con las desventuras de sus personajes y en las que leemos con ansiedad algunas partes. *El sueño del celta* se acerca más a una biografía novelada que a una ficción literaria. Podemos concluir con las palabras que le ha dedicado Ignacio Carrión a la novela:

> La novela *El sueño del celta* no aporta elementos innovadores a la técnica narrativa o al lenguaje al que nos tiene acostumbrados Vargas Llosa. Su originalidad, si acaso, hemos de encontrarla en el esfuerzo muy estimable que el escritor realiza en el manejo de una documentación que en momentos lo desborda y debe amenizar con los recursos y artificios propios de la ficción. (…) La alternancia de los tiempos y espacios (…) ni siquiera crean una atmósfera claustrofóbica en esa espera anunciada de una muerte por ahorcamiento.
> La trepidación narrativa y hasta el suspense que tuvimos en *La fiesta del Chivo* se ha esfumado aquí (Carrión: 2011: 132).

Conclusión

La selva representa a la barbarie en *El sueño del celta*, en cuanto que la civilización es la encargada de mantener a raya los instintos violentos inherentes al ser humano. Esto hace que los europeos que se trasladan al Congo belga y los capataces que trabajan en el Putumayo se conviertan en seres sanguinarios movidos por la sed de riquezas: no hay unas leyes y una serie de órganos que pongan freno a la malicia de sus corazones, por lo que se produce la barbarización del civilizado. En las novelas de Joseph Conrad y de José Eustasio Rivera observamos un matiz levemente distinto, ya que la selva se nos presenta como un ente con identidad propia que hace a los seres humanos encontrarse con su yo más profundo y salvaje, desatando así la violencia de los hombres.

Como dice García Ramos, la «selva altera y destruye los pensamientos y los sentimientos humanos» (2006: 34).

En cuanto al trato que reciben los negros y los indígenas, es muy similar en las tres obras, si bien es cierto que el personaje de Vargas Llosa es el que más se preocupa por los trabajadores del caucho y hace lo posible por mejorar su situación, aunque siempre desde una mirada civilizadora. Los aborígenes de la selva aparecen como seres esquemáticos de los que no se nos dice nada más allá de todo lo que tienen que sufrir. Como declara Ana Pizarro: «La escritura de la historia de los *seringales*, en general, nos entrega un relato que tiene la frialdad de las cifras, de los mecanismos de opresión, el recuento de los tormentos» (Pizarro: 2015: 322). Por lo demás, es clara la intertextualidad que hay entre *El sueño del celta* y *El corazón de las tinieblas* y *La vorágine*. Esta deja patente el conocimiento que tiene Mario Vargas Llosa de las novelas de Conrad y Rivera, cuya impronta apreciamos en distintos pasajes de la obra del peruano.

A modo de conclusión, nos podemos preguntar con Pizarro: «¿cómo dar vida al análisis de la sociología o de la historia para lograr transmitir, aunque no sea más que en fragmentos, la vida del ser humano que trabaja en los *seringales*?» (2015: 322). En otra ocasión, el propio Vargas Llosa habría respondido que la novela siempre es una ficción, pero que puede escribir la historia privada de la nación, lo que pudo pasar, lo que pudieron sentir sus habitantes. Es imposible que la historia oficial elucubre de esta manera, pero el escritor literario sí puede hacerlo: «La ficción nos da una dimensión de la vida, de la historia, que la historia oficial profesional no puede darnos. En ese sentido se puede hablar, tal vez, de la ficción y de la historia como complementarias» (Williams: 2000: 107). Parece que en esta ocasión prefirió no elucubrar demasiado y ceñirse más a los datos históricos que había recogido.

MARCELA MEDINA BALGUERÍAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

BIBLIOGRAFÍA

CARRIÓN, Ignacio (2011) «El sueño del Nobel, somnolencia de algunos lectores». P*asajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo*, nº 34, 2010-2011. 128-132.

CONRAD, Joseph (1976[4]) *El corazón de las tinieblas*. Edición de Araceli García Ríos. Madrid. Alianza Editorial.

ENKVIST, Inger (2014) El sueño del celta *de Mario Vargas Llosa: una investigación multidisciplinar*. Madrid. Huerga y Fierro Editores.

FORSTER, Ricardo (2011) «El escribidor, la civilización y la barbarie» y «Vargas Llosa, el liberalismo y lo que no se dice». *El litigio por la democracia*. Buenos Aires. Planeta. 239-248.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (2006) «Prólogo» a José Eustasio Rivera, *La vorágine*. Santa Cruz de Tenerife. Artemisa Ediciones.

GARCÍA RÍOS, Araceli (1976[4]) «Prólogo» a Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*. Madrid. Alianza Editorial.

GONZÁLEZ, Horacio (2011) «Largas a Vargas». *Página 12*, 11/3/2011. Consultado en la versión electrónica:
https://www.pagina12.com.ar/diario/debates/32-164125-2011-03-14.html. Último acceso: 31/8/2017.

PIZARRO, Ana (2015) «El trabajador del caucho y la representación narrativa». *Cuadernos de Literatura*, vol. XIX, nº 37, enero-junio.

RIVERA, José Eustasio (2006) *La vorágine*, ed. de Juan Manuel García Ramos, Artemisa ediciones, Santa Cruz de Tenerife.

SARMIENTO, Domingo F. (1979) *Facundo*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

VARGAS LLOSA, Mario (2002) «Las raíces de lo humano». *La verdad de las mentiras*. Madrid. Alfaguara.

---------- (2005) «Prólogo» a George Steiner, *La idea de Europa*, Madrid. Siruela.

---------- (2010) *El sueño del celta*. Madrid. Alfaguara.

---------- (2012) «En el corazón de las tinieblas», «Castillo con fantasma» y «Piqueteros intelectuales». *Piedra de toque III (2000-2012)*. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 118-122, 1211-1215, 1354-1358.

VILLAR DÉGANO, Juan Felipe (2011) «Breves notas a *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa, al hilo de unas observaciones de su ensayo *La orgía perpetua*». *Revista Cálamo FASPE*, nº 57, abril-junio.

WEITZDÖRFER, Ewald (2010) «Reseñas: Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*. Doral, FL: Santillana USA Publishing Company, Inc., 2010, 254 pp.». *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, nº 32, julio 2011.

WILLIAMS, Raymond L. (2000): «Diálogos: la invención de una realidad». *Mario Vargas Llosa y literatura política*, Cuadernos de la cátedra de Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. Monterrey. Ariel. 73-108.

DOCUMENTOS

Francisco García Jurado
Las cartas de Justa Camús Aguado a Menéndez Pelayo:
el legado bibliográfico de Alfredo Adolfo Camús
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCIII.XCIV, 2017-2018, 383-415

LAS CARTAS DE JUSTA CAMÚS AGUADO A MENÉNDEZ PELAYO: EL LEGADO BIBLIOGRÁFICO DE ALFREDO ADOLFO CAMÚS[1]

1. INTRODUCCIÓN

El deceso del profesor Alfredo Adolfo Camús en Leganés, el día 19 de febrero de 1889, puso fin a una dilatada vida académica. Camús había nombrado en su testamento heredera universal de sus bienes a su única hija, Justa Aguado Camús, «para que disponga de ellos libremente con la bendición de Dios y la que en su nombre cordialmente le envía»[2]. Entre estos bienes se incluía un espléndido legado bibliográfico. Justa Camús, autora de una obra musical (Camús y Aguado: 1866), también huérfana de madre, soltera y sin descendencia, intentó deshacerse de la biblioteca de su padre mediante la venta a instituciones y particulares,

[1] Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación FFI2013-41976, «Historiografía de la literatura grecolatina en España 3: el 'Legado Alfredo Adolfo Camús' en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla» (2014-2016), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, ha contado con una ayuda UCM/Banco de Santander (Convocatoria GR3/14: «Fuentes documentales para el Catálogo razonado de manuales de literatura griega y latina en España [1784-1935]»). Vaya mi más sincero agradecimiento a Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, sin cuya ayuda el presente estudio no habría sido posible. Asimismo, expreso aquí mi gratitud a Álvaro Cancela por la discusión de este trabajo.

[2] «Testamento del Exmo. Señor Don Alfredo Adolfo Camús y Cardero, Catedrático de la Universidad Central de esta Corte», otorgado en Madrid ante el notario don Modesto Conde Caballero el día 11 de octubre de 1887 (Archivo Histórico de Protocolos N. 3.323.380). Según las actuales normas ortográficas, transcribiré el apellido de «Camús» siempre con tilde, aunque la costumbre en el siglo XIX era hacerlo sin ella, como apellido francés.

como podemos ver en una serie de cartas y billetes que ésta envió a Menéndez Pelayo. La relación epistolar comienza cuando ella recibe el ejemplar de la lección inaugural del curso 1889-1890, donde Menéndez Pelayo había trazado una emotiva semblanza de su padre[3] y termina en 1903, aunque es probable que tal relación continuara hasta la muerte de Menéndez Pelayo, en 1912.

Hoy día, gracias a la labor de estudio de procedencias de antiguos propietarios llevada a cabo en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense), sabemos que la parte más considerable de los libros de Camús pasó finalmente a la entonces llamada Biblioteca del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid con la denominación genérica de «Legado Camús», según consta en los propios ejemplares mediante un sello estampado en la portada. Se trata de unos mil volúmenes acerca de asuntos diversos, sobre todo de filología. No obstante, hubo una cantidad indeterminada de ejemplares que se diseminaron en ventas selectivas[4]. Asimismo, en la propia Biblioteca de Menéndez Pelayo se conocían hasta el momento al menos nueve ejemplares procedentes de los libros de Camús, a los que en este trabajo, gracias a las cartas de su hija, vamos a añadir otros trece. Por su parte, poco se sabe acerca de las circunstancias del ingreso del Legado Camús en la Universidad de Madrid[5]. Por ello, constituye un documento excepcional el referido conjunto de ocho cartas que la hija del catedrático envió a Marcelino Menéndez Pelayo con la intención de vender tales libros.

El propósito de este trabajo es transcribir y presentar las cartas de Justa Camús ordenadamente, con vistas a poder hacernos una idea de los

---

[3] M. Menéndez Pelayo, «Discurso leído en la Universidad Central en la solemne inauguración del curso académico de 1889 a 1890, sobre Las vicisitudes de la Filosofía platónica en España» (Menéndez Pelayo: 1848: 9-115).

[4] Por ejemplo, gracias a la evidencia material del ex libris manuscrito en su portada, he encontrado uno de ellos, la *Compendiaria via in Latium* de Casto González Emeritense (Madrid: Imprenta Real: 1792) en la Biblioteca Estatal de Babiera (signatura Philol. 317 c), así como un precioso ejemplar de la *Ulyxea* de Homero (1556) en la Universidad de Wisconsin–Milwaukee (http://liblamp.uwm.edu/omeka/SPC2/items/show/64). En este caso, se sabe que el ejemplar fue adquirido hacia 1902 por Vicente Castañeda, siendo secretario de la Real Academia de la Historia.

[5] Por lo que me refieren desde la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla Marta Torres y Mercedes Cabello, no hay constancia de cuándo se produjo este ingreso. Algo parecido ocurre con el ingreso de una parte de los fondos del Marqués de Morante en la biblioteca de la École Normale Supérieure de París (Hummel: 1990: 24-30).

intentos de venta de la biblioteca de su padre. Primero voy a analizar someramente los libros de Camús hasta ahora conocidos que pasaron a la Biblioteca de Menéndez Pelayo. A continuación pasaré a transcribir y analizar las cartas, añadiendo los nuevos ejemplares a la lista previa.

2. LIBROS DE CAMÚS EN LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

No se puede resumir en pocas líneas la relación de Camús con Menéndez Pelayo. Para éste, Camús fue el profesor incondicionalmente admirado, el modelo consumado de humanista. Al margen de las diferencias ideológicas habidas entre uno y otro, la admiración debió de ser recíproca. Menéndez Pelayo no fue alumno oficial de Camús, pero sí asistió a sus clases y se preocupó por recopilar en lo posible su obra publicada. Muestra de este interés son las presencias notables que dos escritos de Camús, el estudio sobre un fragmento del poeta Afranio y el texto introductorio a una traducción española del *Pro Ligario* de Cicerón, tienen en su *Bibliografía hispano-latina clásica*[6]. El texto más importante donde Menéndez Pelayo recuerda la figura de Camús es en su necrología de 1889 (Menéndez Pelayo 1948), lo que, como ya he señalado antes, constituyó el motivo por el que la hija del fallecido profesor entró en contacto con el polígrafo santanderino.

Como último acto de admiración y cariño hacia uno de sus más importantes maestros, Menéndez Pelayo prestó su ayuda a Justa Camús para intentar vender los libros de su padre y, asimismo, adquirió una parte de ellos, cuyo número exacto no conocemos. En principio, tuve noticia acerca de algunos de los libros de Camús que se conservan en la Biblioteca de Menéndez Pelayo gracias a la información proporcionada por sus bibliotecarios, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués[7]. Los libros en cuestión son los siguientes:

BMP Sig. (1.038) 1
Aphthonius (S. IV).

[6] De hecho, en el único tomo que apareció en vida de Menéndez Pelayo (1902), al abarcar desde Accio hasta Cicerón, Camús aparece referido dos veces, dado que entre estas dos letras se contienen los nombres de Afranio y de Cicerón.

[7] Esta información me fue enviada el 11 de marzo de 2015 por medio del correo electrónico y ha sido revisada por mí en la propia biblioteca el 1 de octubre de 2015.

Aphtoniou Sophistou Pogymnasinata Kai muthoi = Aphthonii Sophistae Progymnasmata / Francisco Scobario interprete, cum notis ex commentarijs Hadamarij; eiusdem Aphthonii Fabulae nunc primum in lucem prolatae.-- [S.l.]: Apud Hieronymum Commelinum, 1597.
[16], 171, [5] p.; 8º.
Texto paralelo griego-latín.
El impresor trabaja en Heilderberg.
Sign.: A-M<8>.
Port. con grab. xil.
CCBE. S. XVI, A, 1852

BMP Sig. (1.038) 2
Meurs, Johannes van.
Ioannis Meursi Criticus Arnobianus: tributus in libros septem. Item Hypocriticus minutianus. Lugduni Batavorum. Elzevirius. 1598. [10] Bl., 265 S., [13] Bl.

Estas dos obras aparecen encuadernadas conjuntamente. Según comprobación hecha posteriormente *in situ*, el ejemplar presenta un ex libris manuscrito de Camús en la portada («Ex libris A.A. Camus»).

BMP Sig. (764)[8]
Capella, Martiano Mineo Felix.
Martiani Minei Felicis Capellae ... Satyricon in quo de nuptiis Philologiae & Mercurii libri duo, & de septem artibus liberalibus libri singulares, omnes & emendati et notis, siue februis Hug. Grotii illustrati.-- Lugduni Batauorum: ex officina Plantiniana: apud Christophorum Raphelengium, 1599.
[24], 336, [86] p., [2] h. de grab.; 8º.
Marca tip. en port.
Lugar de imp. tomado de colofón.
Sign.: *8, 2*4, A-X8, [cruz latina]4, A-E8.
Las h. de grab. calc. son dos retratos de Hugues van Groot.
CCBE S. XVI, C, 452

El ejemplar tiene ex libris manuscrito en la portada y presenta, asimismo, el apellido «Camus» grabado en la parte inferior del lomo.

BMP Sig. 9.427
Giraldi, Lilio Gregorio.

[8] Citado por Ayuso García: 2012: 141.

Lilii Greg. Gyraldi ... Operum quae extant omnium ... tomi duo: cum elencho librorum et locupletissimo rerum atque verborum indice.-- Basileae: per Thomam Guarinum, 1580.
[16], 666 p., [2] en bl., [24] p.; [8], 634, [38] p.; Fol.
Marca tip. en ports. y al fin del T. 2º.
Colofón en T. 2º.
Sign.:)(8, a-z6\s, A-Z6, 2A-2I6, 2K4, [alpha]6, [beta]6; *4, 2a-2z6, 2A-2Z6, 3A-3K6.
Tít. del t. 2º: Lilii Greg. Gyraldi ... Operum quae extant omnium tomus secundus.
CCBE S. XVI, G, 977

El ejemplar presenta ex libris de Camús manuscrito en la portada.

BMP Sig. (368)
Ovidio Nasón, Publio.
Las Methamorphoses, o Transformaciones del escelente Poeta Ovidio: en quinze libros / buelto en Castellano.-- Impresso ... en Toledo: en casa de Fra¯cisco de Guzma, 1578.
259, [5] h., 1 h. de grab. pleg.; 8º.
Sign. : A-Z\8, a-k8.
Port. grab. xil. arquitectónica.
No consta h. 52.

Aparece un ex libris manuscrito en la portada, además de una nota bibliográfica en la anteportada, probablemente escrita por Menéndez Pelayo[9].

BMP Sig. (223)
Ovidio Nasón, Publio.
Los quinze libros de los Metamorphoseos de el excellente Poeta Latino Ouidio / traduzidos en verso suelto y octaua rima por Antonio Perez, con sus alegorias al fin de cada libro.-- En Salamanca: en casa de Iuan Perier ..., 1580.
[18], 396 h.; 12º.
Colofón.

[9] «Esta es la ed. princeps, la que luego reimprimió Pedro Bellero en atnveres (*sic*), 1595 con láminas y con las Alegorías en prosa tomadas de la 2ª edición (Burgos, 1609) de la versión en verso del Dr. Antº Perez Sigter – Esto dice Pellicer; pero hay inexactitud manifiesta según las fechas». La edición, naturalmente, aparece citada dentro de la *Bibliografía hispano-latina clásica* (Menéndez Pelayo: 1952: 201-202).

Sign.: ¶12, 2¶6, A-Z12, 2A-2K12.
CCBE S. XVI, O, 662

Hay un ex libris de Camús manuscrito en la portada.

BMP Sig. 12.465
Paleario, Aonio (1503-1570).
Aonii Palearii Verulari Epistolarum lib. IIII; eiusdem Orationes XII; De animoru[m] immortalitate lib. III.-- Lugduni: apud Seb. Gryphium, 1552.
456, 98, [2] p.; 8º.
Aonii Palearii ... De animorum inmortalitate libri III, 98, [2] p., con port., pag. y sign. propias.
Marca tip. en ports.
Sign. : a-z8, A-E8, F4, 2a-2f8, 2g2.
Baudrier, VIII, p. 257.

El ejemplar cuenta con un ex libris de Camús manuscrito en la portada.

BMP Sig. (159)
Pontano, Giovanni Gioviano.
Pontani opera Urania, sive de Stellis libri quinque Metebrorum liber unus. De hortis Hesperidum libri duo. Lepidina, sive pastorales pompae septem. Item Meliseus. Maeon. Acon Hendecasyllaborum libri duo. Tumulorum liber unus. Nenias Duodecim. Epigrammata duodecim.-- Al fin: Venetiis: In aedibus Aldi Ro., 1505.
8º.

Aparece una nota manuscrita en la contracubierta como evidencia material para saber que este ejemplar perteneció a Camús: «A mi querido amigo y antiguo maestro D. A. A. Camús como recuerdo: F. de Paula Canalejas».

BMP Sig. 12.174
Vergara, Francisco.
Francisci Vergarae de graecae linguae grammatica lib. V: adiecta sunt per auctorem tribus libris medijs scholia non poenitenda: item admonitio de operis ordine, simulque de eius perdiscendi modo, & de graecanici studij ratione : opus nunc primum ad Complutensem editionem excusum ac restitutum.-- Parisiis: Apud Guil. Morelium ... et Bernardum Turrisanum ...,1557.

[8], 438, [2] p.; 8º.
Texto en latín y griego.
Marca tip. en port.
El primer impresor, Guil. Morelius, consta en colofón.
Sign.: *4, A-Z8, a-d8, e4.
CCBE S. XVI, V, 603

Hay un ex libris manuscrito de Camús en la portada.

A tal listado cabe añadir una nueva obra que he encontrado consultando igualmente el Catálogo de Bibliotecas Públicas Españolas (CBPE):

BMP Sig. 12.088
Cerda, Melchor de la, (S.I.).
Apparatus latini sermonis per Topographiam, Chronographiam & Prosopographiam, perque locos communes, ad Ciceronis normam exactus / auctore Melchiore de la Cerda Societatis Iesu ... -- Hispali : excudebat Rodericus Cabrera, 1598.
[12], 479, [4] p., [1] h. de grab.; 4º (21 cm).
Sign.: [ ]\p2\s, [calderón]\p4\s, A-Z\p4\s, 2A-2Z\p4\s, 3A-3D\p4\s, *\p2\s.
Front.
CCBE. S. XVI, C, 1496

El ejemplar cuenta igualmente con un ex libris de Camús manuscrito en la portada.

Los libros enumerados presentan la característica común de haber sido impresos en el siglo XVI. Este hecho se debe a que los libros de esta centuria depositados en la biblioteca son los que aparecen precisamente en el Catálogo de Bibliotecas Públicas Españolas (CPBE). Este carácter restrictivo de la información hacía muy probable que hubiera más ejemplares procedentes de la biblioteca de Camús posteriores a este siglo. Es, asimismo, interesante, observar que todos los libros enumerados tienen que ver con la lengua latina, ya sea por tratarse de tratados escritos en esta lengua o por ser traducciones de una obra escrita primeramente en latín. En la selección se muestra, asimismo, un interés especial por la edición en el Renacimiento. La transcripción y estudio de las cartas de Justa Camús revelará algunas de las circunstancias

relativas a la manera en que llegaron tales libros y otros que todavía no conocíamos a la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

3. Las cartas de Justa Camús a Menéndez Pelayo. Ensayo de ordenación

La correspondencia enviada por Justa Camús a Menéndez Pelayo constituye un conjunto de ocho cartas, por lo general muy breves, también conocidas como billetes. La noticia de tales cartas aparece recogida en la magna edición del epistolario de Menéndez Pelayo, si bien éstas no han sido transcritas, sino tan sólo resumidas[10]. En este trabajo ofrezco la transcripción y una propuesta de ordenación cronológica conjunta, dado que algunas de las cartas están sin datar. Tras una búsqueda en la edición digital de las obras de Menéndez Pelayo (Menéndez Pelayo digital: 2009), obtuvimos la relación de las siguientes ocho cartas, tal como aparecen en la edición impresa del epistolario (Menéndez Pelayo: 1982-1991):

1. Volumen 10 (Mayo 1889 - Diciembre 1890)
i. Vol. 10 - carta 202
Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO Fecha 22 octubre 1889 Lugar Leganés

2. Volumen 11 (Enero 1891 - Junio 1892)
i. Vol. 11 - carta 337
Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO Fecha 9 octubre 1891 Lugar Leganés

3. Volumen 13 (Junio 1894 - Julio 1896)
i. Vol. 13 - carta 770
Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO Fecha 27 junio 1896 Lugar Leganés

4. Volumen 16 (Marzo 1901 - Mayo 1903)
i. Vol. 16 - carta 727

[10] Una vez más, debo agradecer a Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués que me proporcionaran los facsímiles de las cartas.

Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO Fecha ¿4 febrero 1903? Lugar Madrid

ii. Vol. 16 - carta 728
Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

5. Volumen 22 (Enero 1912 - Miscelánea)
i. Vol. 22 - carta 319
Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

ii. Vol. 22 - carta 320
Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

iii. Vol. 22 - carta 321
Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

De las ocho cartas que se conservan, tres están fechadas (1i; 2i y 3i); para otras dos se puede deducir la fecha gracias a un dato interno señalado por el propio editor (4.i y 4.ii) y, finalmente, las tres últimas (5.i; 5.ii y 5.iii) están sin datar y no es posible proponer una fecha segura. A tenor de lo que cabe colegir de los dos primeros grupos de cartas, el ámbito cronológico va desde 1889, es decir, el mismo año de la muerte de Camús, hasta 1903, que supone ya el cambio de siglo. Abarcan, por tanto, un período de 14 años que podemos dividir en tres etapas, a partir de dos fechas concretas, una dada por el año de 1892, cuando Menéndez Pelayo es nombrado oficialmente bibliotecario de la Real Academia de la Historia, y otra dada por 1898, año en que Menéndez Pelayo fue nombrado director de la Biblioteca Nacional:

-Primera etapa, desde la muerte de Camús (1889)

1889 (carta 1i) Agradecimiento por el envío de Menéndez Pelayo a Justa Camús del ejemplar del discurso donde se recuerda a su padre. Ésta le informa acerca de dos obras inconclusas de Camús.

1891 (carta 2i) Comienzo de la venta de los libros de Camús, como muestran la lista (adjunta a la carta, pero no conservada) y los deseos expresos de Justa Camús de que «la Academia o cualquiera otra corporación o persona» le compren más.

-Segunda etapa, nombramiento de Menéndez Pelayo como bibliotecario de la Academia (1892)

1896 (carta 3i) Se habla de un «catálogo» de libros que en junio se encuentra en manos de Menéndez Pelayo. Justa Camús quiere que éste se lo deje en su casa de Madrid. Le informa acerca de los días en que estará allí.

-Tercera etapa, nombramiento de Menéndez Pelayo como director de la Biblioteca Nacional (1898)

1903 (carta 4i) Justa Camús pide a Menéndez Pelayo una invitación para asistir a su «conferencia en los Luises» y ruega a éste que no se olvide de ejercer su influencia en los que gobiernan para que adquieran sus libros.

1903 (carta 4ii) Nueva compra de libros por parte de Menéndez Pelayo a partir del catálogo. En la carta se reproduce una lista (conservada parcialmente) de libros que interesan a Menéndez Pelayo, a fin de confirmar el pedido y saber lo que va a ofrecer por ellos. Se da noticia, además, de la frustrada venta de una colección de autores griegos y latinos a la Universidad de Madrid.

Por lo que parece deducirse de este breve contexto creado por las cartas, en un principio Justa Camús quería vender sus libros preferentemente a lo que ella denomina «la Academia». Es de suponer que, tratándose de Menéndez Pelayo, se refiere a la Real Academia de la Historia, de la que fue nombrado académico bibliotecario en 1892, si bien ya ejercía este cargo *de facto* años antes[11]. Las ventas de libros debieron de ser selectivas, de forma que en 1896 vemos cómo Justa Camús sigue enviando el catálogo de la biblioteca de su padre tanto a Menéndez Pelayo como a otras personas. En 1903 hay un nuevo ruego a Menéndez Pelayo por parte de Justa Camús para que éste influya sobre los poderosos en la venta de la biblioteca, cuyo grueso parece que no se

[11] AA.VV.: 2006: 84-85 y Pérez Bustamante: 1956.

había vendido. *Grosso modo*, cabría ver una primera etapa de intento de venta a la Academia de la Historia, luego, probablemente con el nombramiento de Menéndez Pelayo como director, se habla también de la Biblioteca Nacional y un intento de venta a la Universidad. Habida cuenta de este estado de cosas propongo la siguiente reubicación cronológica de las cartas sin fechar:

La carta 5iii puede situarse tras la carta 2i, dentro de la segunda etapa que hemos establecido, por la referencia al nombramiento de Menéndez Pelayo como bibliotecario (debemos suponer que de la Real Academia de la Historia).

La carta 5i, donde tan sólo consta como fecha el día 7 de junio (sin año) puede colocarse también dentro de la segunda etapa, delante de la carta 3i, fechada el 27 de junio de 1896, en caso de que se trate del mismo verano. Si esta suposición fuera cierta, habría perfecta congruencia entre las cartas 5i y 3i.

La carta 5ii, debido a la referencia a la Biblioteca Nacional, podría situarse, ya dentro de la tercera etapa, antes de la carta 4i, en la idea de que esta referencia a la institución se produce una vez ha sido nombrado Menéndez Pelayo director de la misma.

Según lo expuesto, las cartas quedarían ordenadas de la manera siguiente:

Etapa 1 (1889-1891): carta 1i y carta 2i
Etapa 2 (1892-1897): carta 5iii; carta 5i y carta 3i
Etapa 3 (1898-1903): carta 5ii; carta 4i y carta 4ii

4. TRANSCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE LA CARTAS

Ya he referido anteriormente que las cartas que Justa Camús envía a Menéndez Pelayo son, por lo general, muy breves y que se trata, en realidad, de billetes. Están, asimismo, escritas con celeridad y poco cuidado. Con el fin de facilitar su lectura, hemos transcrito las cartas mediante los siguientes criterios:

-Se actualiza la ortografía.

-No se deshacen las abreviaturas (V. = «Vsted»; Q.E.P.D. = «Que en paz descanse»; S.S.Q.S.M.B. = «Segura servidora que su mano besa»; Q.S.M.B. = «Que su mano besa»; afma. = «afectísima»; S.S. = «Segura servidora»; A.Q.S.M.B. = «Amiga que su mano besa»).

-Se colocan signos de puntuación cuando faltan.

-Las palabras mal escritas y los errores de expresión son seguidos de «(*sic*)».

-Si una palabra está tachada se marca de igual manera en la transcripción.

-Si hay texto añadido sobre la línea se coloca entre barras //.

-Se usa el paréntesis angular < > para marcar palabras introducidas por nosotros que restituyan la correcta comprensión del texto.

-Se utiliza el paréntesis cuadrado [ ] para marcar palabras de difícil lectura en el original.

-Se han corregido todas las erratas en las citas bibliográficas.

A continuación procedemos a la transcripción de las cartas:

1ª etapa (1889-1891)

Carta 1i. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO
Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
Fecha 22 octubre 1889
Lugar Leganés
Volumen 10 - carta nº 202

Leganés, 22 octubre 1889

Señor don Marcelino Menéndez Pelayo.

Muy señor mío y de todo mi aprecio. Habiendo tenido la amabilidad el señor Gelabert de mandarme un ejemplar de su admirable discurso y habiendo leído el elogio de mi queridísimo padre (Q.E.P.D.), me tomo la libertad de escribirle para darle las más expresivas gracias, y decirle que mi inolvidable padre ha dejado sin concluir una obra de texto que estaba en el segundo tomo y principiado un Diccionario Griego Latino. Y sin más que repetirle las gracias queda su S.S.Q.S.M.B.

Justa Camús Aguado

La carta resulta muy interesante por las informaciones que nos ofrece acerca de la manera en que Justa Camús pudo entrar en contacto con Menéndez Pelayo. Cabe preguntarse si ambos se conocían personalmente antes del envío de esta carta, dado el tono tan formal que presenta. Por otra parte, el «Sr. Gelabert» al que se refiere Justa Camús es Juan Gelabert Gordiola, que llegó a ser en 1883 el primer catedrático de

sánscrito en la Universidad de Madrid (Parra Garrigues: 1956: 225). Gelabert se cartea, asimismo, con Menéndez Pelayo a propósito del catálogo de los libros de Camús, como tendremos ocasión de ver más adelante. El discurso al que se refiere Justa Camús es el titulado «De las vicisitudes de la filosofía platónica en España» (Menéndez Pelayo: 1948), leído al inicio del curso 1889-1890 y en cuyo comienzo se contenía una de las más emotivas semblanzas sobre Camús, junto a las que también escribieron Pérez Galdós y Clarín. Es interesante la noticia de que Camús había dejado «una obra de texto que estaba en el segundo tomo»[12] y un diccionario griego-latino. Tales manuscritos, que merecería la pena buscar entre los papeles de Menéndez Pelayo, sirvieron sin duda como primer motivo para la continuación de la relación entre Justa Camús y el polígrafo santanderino. En lo que respecta a los libros, todavía era demasiado pronto para expresar la intención de venderlos.

Carta 2i. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO
Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
Fecha 9 octubre 1891
Lugar Leganés
Volumen 11 - carta nº 337

Leganés, 9 octubre 1891

Señor don Marcelino Menéndez Pelayo.

Muy señor mío y de todo mi aprecio. Adjunta va la lista que dio V. al señor de Gelabert, que le mando con los libros. Haga V. el favor de leer lo que he puesto. El recibo se lo mandé al señor de Gelabert y le doy las más efusivas gracias por los libros que ha tenido la amabilidad de comprarme y le agradecería que o bien la Academia o cualquiera otra corporación o persona pudiera hacer me comprase más, y repitiéndole las gracias queda su afectísima y S.S.Q.S.M.B.

Justa Camús Aguado

P.D. las señas de esta su casa son Calle de Getafe Hotel 2º en Leganés

[12] Tan sólo a manera de incierta hipótesis me atrevo a proponer una obra posible, sus *Lecciones histórico-críticas de la literatura clásica*. En 1866 ya se refiere a esta obra en curso uno de los alumnos de Camús, Francisco María Rivero y Godoy, en su tesis doctoral (Rivero y Godoy: 1866).

En esta carta podemos ver que Menéndez Pelayo ha comprado ya a Justa Camús unos libros procedentes de la biblioteca de su padre, al tiempo que ella muestra con toda claridad su interés por continuar vendiéndolos, a ser posible no tanto a particulares sino a una institución, como la Academia (de la Historia). Se habla de una lista adjunta con libros y Gelabert actúa como intermediario. De hecho, contamos con una carta de éste a Menéndez Pelayo que debe situarse por su fecha tras la que acabamos de leer[13]:

> Remitente JUAN GELABERT (UNIVERSIDAD CENTRAL FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS)
> Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
> Fecha 4 diciembre 1891
> Volumen 11 - carta nº 416
>
> 4 diciembre 1891
>
> S. D. Marcelino Me. Pelayo.
>
> Querido amigo: Le remito el Catálogo de nuestro querido maestro (que fue) por cuanto la semana próxima tiene Justita que enviar una remesa de libros a la Facultad y toda vez que V. piensa marcharse estas vacaciones, quizá podríamos arreglarlo todo antes.
> En cuanto los haya V. despachado, envíeme la nota para remitirla a Leganés lo antes posible y después ya se remitirá también dicho Catálogo al Sr. Valle, que desea ampliar el pedido que tiene hecho.
> Cumplí el encargo de V. ayer tarde y con un fuerte abrazo se despide de V. su afm. Amigo a Q.B.S.M.
>
> Juan Gelabert
>
> 4 Dbre./91

La referencia al «Sr. Valle» dentro de esta carta resulta igualmente clave para conocer más datos sobre los libros de Camús. Manuel María del Valle y Cárdenas (1840-1914) fue alumno suyo y llegó a ser catedrático de Geografía en la propia Universidad de Madrid (Parra Garrigues: 1956: 430-431). A su muerte, en 1914, dejó 236[14] libros a la

[13] He transcrito igualmente la carta.
[14] Datos obtenidos del «Índice de antiguos poseedores: Valle y Cárdenas, Manuel María del, 1840-1914» dentro del portal de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (http://biblioteca.ucm.es/historica/valle-y-cardenas).

Facultad de Filosofía y Letras de Madrid que hoy día aparecen sellados como «Legado Valle». Entre estos libros hay algunos que habían sido adquiridos de la biblioteca de Camús a finales de 1891, algo que sabemos gracias a la evidencia material del ex libris manuscrito de Camús que aparece en ellos, o por referencias manuscritas del propio Valle acerca de las adquisiciones[15]. Asimismo, vemos que Gelabert ya está gestionando ventas destinadas a la Facultad de Filosofía y Letras durante estos tempranos años. Estos libros, adquiridos antes del ingreso del «Legado Camús» como tal, no pertenecen al legado ni llevan, consecuentemente, su sello, pero sí presentan el ex libris manuscrito de Camús como evidencia material. A resultas de lo dicho, cabría establecer, cuando menos, tres tipos de procedencia de los libros de Camús en la Facultad de Filosofía y Letras[16]:

Tipos de evidencia material	Formas de ingreso
Ex libris de Camús y sello de la Facultad de Filosofía y Letras	Libros adquiridos por medio de Gelabert antes del ingreso de los Legados Camús y Valle
Ex libris de Camús / referencias a la adquisición y sello del Legado Valle	Libros adquiridos por Manuel María del Valle, legados en 1914
Ex libris de Camús y sello del Legado Camús	Libros del Legado Camús propiamente dicho

Por lo que podemos saber a partir de un catálogo de los libros de la facultad publicado entre 1921 y 1925 con el título *Índice provisional de los libros del Decanato de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid: fondo general, no comprendidos los legados de Camús y Valle* (Universidad de Madrid. Decanato de Filosofía y Letras. Biblioteca: 1921-1925; Gállego Rubio:

[15] Dentro de uno de los ejemplares (Jules de Saint-Felix, *Les nuits de Rome*. Paris. E. Dentu. 1864 [sig. FA 12468]) encontramos, en la contraportada, el siguiente texto manuscrito: «Adquirido de la biblioteca de mi inolvidable maestro Dr. D. A.A. Camús. Nov. 24/91. M. del Valle».

[16] El análisis de las procedencias plantea tres problemas metodológicos: 1) la diferencia entre conjuntos complejos y libros ocasionales; 2) la importancia específica de las bibliotecas individuales que pasan a las instituciones; 3) el uso de todos los recursos posibles (evidencias materiales, inventarios, catálogos…) a fin de conocer mejor la personalidad de quien creó una biblioteca dada (Santos Aramburu y Torres Santo Domingo: 2004).

2007: 140), en 1921 ya había perfecta conciencia de la existencia de los legados de Camús y Valle. Tomando como referencia el Legado Valle, considero que el Legado Camús debió de ingresar a partir de 1914, tras la muerte de Justa Camús ese mismo año.

-Segunda etapa (1892-1897)

> Carta 5iii. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO
> Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
> Volumen 22 - carta nº 321
>
> Señor don Marcelino Menéndez Pelayo. Mi apreciable amigo. Revolviendo entre los papeles este verano en mi casa de Leganés he encontrado ~~he encontrado~~ esos apuntes de letra de mi querido padre (Q.E.P.D.). Y como creo son de los que le di el año pasado se los mando por si le sirven. Excuso decirle que le agradeceré haga todo lo posible por que el Ateneo tome la biblioteca de mi padre, dándole la enhorabuena por haberle hecho bibliotecario.
>
> Justa Camús Aguado
>
> Calle del Pez, 11. pral. izqda.

En esta carta aparecen dos referencias significativas que pueden ayudarnos a proponer su datación provisional: por un lado, la mención del Ateneo (debemos imaginar que el de Madrid) y, por otro, la felicitación a Menéndez Pelayo por su nombramiento como «bibliotecario», sin mayores especificaciones al respecto. En 1892 tuvieron lugar dos nombramientos significativos para Menéndez Pelayo. Con respecto al Ateneo, institución de la que era socio desde 1886, fue nombrado vicepresidente primero de la Junta de Gobierno en junio de 1892. Asimismo, en diciembre de 1892 recibió el nombramiento de bibliotecario de la Academia de la Historia[17] (hasta 1898 no será nombrado director de la Biblioteca Nacional). Por otra parte, Justa Camús envía a Menéndez Pelayo nuevos apuntes de una obra inédita de su padre, no sabemos si la misma de la que hablaba en la carta fechada en Leganés el 22 de octubre de 1889 (1i).

> Carta 5i. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO

[17] AA.VV.: 2006: 84-85 y Pérez Bustamante: 1956.

Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
Volumen 22 - carta nº 319

Señor don Marcelino Menéndez Pelayo. Como quedé en avisarle a V. cuándo volvía a mi casa de Leganés lo hago, que voy mañana 8 de junio, y si V. tiene la amabilidad de ir a ver los libros y quiere comer conmigo, como a la 1. Para el día 20 pienso volver a estar 3 o 4 días en Madrid, y luego irme a pasar el verano en mi casa de Leganés y si V. quiere los libros ya sabe los tiene a su disposición, pues yo tengo muchos deseos de salir de ellos. Se repite <su> S.S.Q.S.M.B.

7 de junio

Justa Camús y Aguado

Calle de Getafe, Hotel 2º (Leganés).

La invitación que cursa Justa Camús a Menéndez Pelayo para que vaya a su hotel de Leganés a ver los libros me induce a pensar que al menos una parte de éstos había sido trasladada allí desde Madrid[18]. Justa Camús tenía una casa en el cercano pueblo madrileño, muy cerca a la iglesia parroquial. Esta es la razón por la que Camús falleció en Leganés tras una caída y fue enterrado en su cementerio.

Carta 3i. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO
Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
Fecha 27 junio 1896
Lugar Leganés
Volumen 13 - carta nº 770

Leganés, 27 junio 1896

Señor don Marcelino Menéndez Pelayo

Muy señor mío y apreciado amigo. Como sé que todos los veranos se marcha V. a Santander, deseo tenga V. la amabilidad si no le hace falta de mandar el Catálogo y si quiere algunos libros dar la lista a la calle del Pez nº 11, cuarto primero izquierda, casa de dña. Josefa de Lafuente, pues el día 2 /julio/ pienso ir y lo recogeré, pues me vuelvo en el día mismo, con lo que se repite su afectísima amiga Q.S.M.B.

Justa Camús Aguado

[18] Debemos suponer que la casa que tanto Justa Camús como su padre habitaban en la calle de la Luna, según consta en el testamento de Camús, fue abandonada tras la muerte de éste.

La casa donde tenía su residencia Justa Camús en Madrid no estaba lejos de la que había habitado con su padre en la calle de la Luna. Se trata del distrito llamado de Universidad, debido a que allí se encuentra, en la entonces llamada Calle Ancha de San Bernardo, el caserón de la Universidad Central. Esta carta se refiere de nuevo al catálogo (probablemente manuscrito, que en ese momento andaba en manos de Menéndez Pelayo) donde se debía de dar cuenta de la relación de libros con el fin de que pudieran ser vendidos más fácilmente.

-Tercera etapa (1898-1903)

Carta 5ii. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO
Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
Volumen 22 - carta nº 320

Apreciable Marcelino Menéndez Pelayo. Estoy esperando la contestación de si puedo dejar la biblioteca de mi querido padre Q.E.P.D. depositada en la Biblioteca Nacional o en la Academia, como V. dijo, y como necesito sea este mes le suplico me conteste si puede ser o no, dándole mil gracias por todas las molestias. Sabe es su afectísima amiga que le aprecia.

Justa Camús Aguado

Pez, 11, pral. izqda.

Vemos cómo Justa Camús hace un nuevo intento de «dejar la biblioteca» de su padre a alguna institución, insatisfecha probablemente con las ventas selectivas. En cartas anteriores se refería al Ateneo, y ahora habla de la Biblioteca Nacional o la Academia (de la Historia), según idea del propio Menéndez Pelayo. No debemos pasar por alto el detalle de que ahora hace su aparición la Biblioteca Nacional por delante de la Real Academia de la Historia, por lo que puede tratarse ya de la etapa en que Menéndez Pelayo es director de esta institución, desde 1898.

Carta 4i. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO
Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
Fecha ¿4 febrero 1903?
Lugar Madrid

Volumen 16 - carta nº 727

Señor don Marcelino Menéndez Pelayo

Mi distinguido amigo. He leído que va V. a dar una conferencia en los Luises y tendría mucho gusto en oírle. Si V. pudiera mandarme una papeleta iría con una amiga.
También le ruego que teniendo influencia con los que gobiernan no olvide de recomendar la adquisición de los libros de la biblioteca de mi querido padre (Q.E.P.D.), pues los tengo en tal estado. Dándole las gracias anticipadas por todo que (*sic*) su afma. Amiga.

Justa Camús
Las señas de esta su casa Pez, nº 11, principal izquierda

Revuelta Sañudo considera con buen criterio que esta carta ha debido de escribirse en Madrid el 4 febrero 1903, «suponiendo que se refiera a la conferencia que dio el día 6 de febrero» (Menéndez Pelayo: 1982-1991: *ad loc.*), es decir, el discurso que pronunció en el Círculo de los Luises en 1903 con motivo del Jubileo del Papa León XIII. Por tanto, hemos cambiado de siglo, si bien el grueso de la biblioteca sigue en manos de Justa Camús, a pesar de las ventas selectivas que se habían venido haciendo desde hacía más de diez años. Por ello, le pide abiertamente a Menéndez Pelayo que ejerza su influencia, si bien ahora ya no especifica ninguna institución en concreto.

Carta 4ii. Remitente JUSTA CAMÚS Y AGUADO
Destinatario MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO
Volumen 16 - carta nº 728

Esta última carta tiene una peculiaridad notable, dado que aparece primero una lista de dieciséis libros (los transcribo correctamente, corrigiendo las muchas erratas del original):

Funccii *De lectione auctorum classicorum*
Funccii *De inminenti latinae linguae*
Funccii *De inerti ac decrepita latinae linguae senectute*
Morhoff *Polyhistor litterarius*
Funccii *De vegeta latinae linguae*
Creuzer *Religions de l'antiquité*
Egger *Latini sermonis reliquiae*

Bretonne *Poésies latines de Rosvith*
Francisci Vergara *De graecae linguae*
Richter *Titan*
Sánchez Barbero *Gramática latina*
Meleagri *Carmina*
González de Valdés *Gramática completa grecolatina y castellana*
Sadoleti *Epistolae familiares*
P. Márquez *Delle case di citta degli antichi romani*
Palmireno *De arte dicendi*

A continuación, debajo de la lista, se puede leer el comienzo de la siguiente carta, que continúa a lo largo de otras dos caras:

Señor don Marcelino Menéndez Pelayo.

Muy señor mío y de todo mi aprecio. Me dio el catálogo Gelabert, /si/ son estos los libros que desea me hará V. el favor de decirme cuándo se los mando y el precio que da por ellos. Sólo falta uno que es *Adagialia*, su autor del Río[19], que vendí esta primavera y se <me> olvidó borrarlo. Ahora voy a tomarme la libertad de pedirle a V. un favor en nombre de mi padre (Q.E.P.D.) que tanto quería a V., y es que llevé este verano a la Universidad la colección Pankroula (*sic*) que consta de 179 volúmenes bien encuadernada, ajustada en 90 duros y ahora dicen que no la quieren, sólo un señor me ofrece 53 duros 14 reales. A mí se me hace poco y desearía me dijese V. lo que valdría y si tuviese V. algún amigo que la quisiese se lo agradecería mucho. Le ruego haga V. el favor de contestarme lo más pronto que le sea posible. Adjúntole [plegado] el sobre por si no recordase mis señas, pues sé lo muy ocupado que está V. Y dándole las gracias por todo queda su S.S. y A.Q.S.M.B.

Justa Camús y Aguado

Revuelta Sañudo coloca esta carta inmediatamente detrás de la anterior (4i) en su edición del epistolario y la sitúa temporalmente, por tanto, en 1903, «Por tratarse del mismo asunto la situamos junto a la precedente» (Menéndez Pelayo: 1982-1991: *ad loc.*). Esta carta resulta muy interesante, en especial por la inicial lista de libros, si bien no está completa, a tenor de la referencia que Justa Camús hace dentro de la misma carta a una obra, los *Adagialia* de Marín del Río, que debía de aparecer en otra parte de tal lista, ahora perdida. En lo que respeta a esta

[19] Se refiere a *Adagialum Sacrorum Veteris et Novi Testamenti* de Martín del Rio.

obra en concreto, la Biblioteca Histórica de la Universidad de Madrid conserva un ejemplar de 1613 (hay otra edición de 1614) con sello del Legado Camús (sig. BH FLL 4981):

-Del Río *Adagialium*

Del Rio, Martin Antonio (S.I.) (1551-1608).
Adagialium sacrorum Veteris et Novi Testamenti pars II / collectore ac interprete Martino del Rio ... Societatis Iesu. -- Editio quae non ante lucem vidit. -- Lugduni: sumptibus Horatij Cardon, 1613.
[20], 594, [40] p. ; 4º.
Marca tip. en port.
Sign.: *<4>, a<4>, e<2>, A-Z<4>, 2A-2Z<4>, 3A-3Z<4>, 4A-4K<4>, 4L<1>.

La presencia del sello del Legado Camús indica que este libro no es el referido en la carta, ya que su ingreso en la universidad se produjo ya como parte de tal legado y no se trató, por tanto, de una compra previa. Posiblemente, el libro que vendió Justa Camús fue el primer tomo, publicado en 1612:

Del Río, Martín Antonio (S.I.) (1551-1608).
Adagialia sacra veteris et novi testamenti / collectore ac interprete Martino del Rio antuerpiensi Societatis Iesu. Editio quae non ante lucem vidit , cum indicibus necessariis.
Lugduni : sumptibus Horatij Cardon, 1612.
[32], XII, 609, [54] p. ; 4º. Notas:Marca tip. en port.
Sign.: ¯a6, ¯e4, ¯i4, ¯o4, ¯u4, A-Z4, 2A-2Z4, 3A-3Z4, 4A-4O4.

En cualquier caso, no es posible saber a qué institución o particular pudo ser vendido el ejemplar referido en la carta[20]. Ahora pasamos a estudiar de manera más concreta el listado bibliográfico. Tras

[20] El interés de Camús por las compilaciones de adagios y refranes no deja de ser un reflejo de su pasión por los adagios de Erasmo (Barrios Castro y García Jurado: 2015: 55)

haberlo transcrito correctamente, procedí, ya en la Biblioteca de Ménendez Pelayo, a la localización de los ejemplares[21]:

-Funccii *De lectione auctorum classicorum*

He localizado el ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, gracias a que el nombre de Camús aparece grabado en la parte inferior del lomo:

BMP Sig. (9.655)
Funccius, Johannes Nicolaus.
Ioh. Nicolai Funcii Marburgensis de Lectione auctorum classicorum ad comparandam latinae linguae facultatem necessaria liber singularis.
Lemgoviae: Ex officina Meyeriana, 1730.
Officina Meyeriana, imp.

Está encuadernado junto a otras tres obras de Funccius que constituyen el inicio de su historia literaria de la lengua latina:

De origine Latinae linguae (1735)
De pueritia Latinae linguae (1735)
De adolescentia Latinae linguae (1723)

-Funccii *De inminenti latinae linguae*

He localizado el ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo gracias a que el nombre de Camús aparece grabado en la parte inferior del lomo:

BMP Sig. (9.657)
Funccius, Johannes Nicolaus.
De inminenti Latinae Lingvae Senectvte Tractatvs, quo decrescens Romani sermonis robur et fata ab excessu Caesaris Octauiani Augusti ad principatum vsque Hadriani Imperatoris describuntur, et notatu maxime digna historiae literariae monumenta illustrantur.

[21] Rosa Fernández Lera llevó a cabo esta búsqueda personalmente el primero de octubre de 2015. José Manuel Pardal Pérez, auxiliar de la biblioteca, puso a mi disposición todos los ejemplares solicitados.

Marbvgi Cattorvm: Ex Off. Philippi Casimiri Mvlleri, MDCCXXXVI.

-Funccii *De inerti ac decrepita latinae linguae senectute*

He localizado el ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo gracias a que el nombre de Camús aparece grabado en la parte inferior del lomo:

BMP Sig. (9.653)
Funccius, Johannes Nicolaus.
De inerti ac decrepita Latinae Linguae senectute Commentarivs quo extrema tandem eius linguae calamitas, ab vrbe Roma seculo ineunte quinto a Gothis expugnata, vsque ad Caroli M. imperatoris obitum, quarumque disciplinarum commonstratur defectu, atque cum ciuilis ecclesiasticae, tum literariae historiae pars non contemnenda illustratur.
Lemgoviae: Literis et svmtibvs Ioh. Henrici Meyeri, MDCCL.

-Morhoff *Polyhistor litterarius*

He localizado el ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, gracias a un ex libris manuscrito y en latín, donde se da noticia de que se trata de una ofrenda de Luis García Sanz a su maestro[22]:

BMP Sig. (30.461)
Morhof, Daniel Georg.
Danielis Georgii Morhofii Polyhistor, literarius, philosophicus, et practicus [Texto impreso] / cum accessionibus virorum clarissimorum Ioannis Frickii et Iohannis Molleri...; [-Tomus secundus et tertius].
Editio Quarta / cui praefationem, notitiamque diariorum litterariorum europea praemiisit Io. Albertus Fabricius...
Lubecae: sumtibus Petri Boeckmanni, 1747.

-Funccii *De vegeta latinae linguae*

[22] Este el texto: «Alfred. Adolph. Camus. / Phil. Doct., Litter. Latin. Institut. / In Univers. Matrit. Prof. P.O. / In Testim. Const. Amicit. / Dedit Dono / Ludov. Garcia Sanz».

He localizado el ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo gracias al nombre de Camús grabado en la parte inferior del lomo:

BMP Sig. (9.656)
Funccius, Johannes Nicolaus.
De vegeta Latinae Lingvae Senectute Commentarivs qvo decrescens eius linguae dignitas atque fata, ab excessu Traiani, vsque ad Principatum Honorii Imperatoris et Romam a Gothis anno post Christum natum CCCCX expugnatam, describuntur, et notatu maxime digna historiae literariae monumenta illustrantur [Texto impreso].
Marbvrgi Cattorvm: Ex Off. Philippi Casimiri Mvlleri, MDCCXXXXIIII.

-Creuzer *Religions de l'antiquité*

He localizado el ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo gracias al ex libris manuscrito en la portada:

BMP Sig. (9.296 – 9. 299)
Creuzer, Fréderic.
Religions de l'antiquité considerées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques / ouvrage traduit de l'allemand du Dr. Frederic Creuzer ; refundu en partie, completé et developpé par J.D. Guigniaut.
Paris : [s.n.], 1825-1841 (Rignoux).

-Egger *Latini sermonis reliquiae*

He localizado un ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, pero no tiene evidencia material alguna que justifique la procedencia de Camús:

BMP Sig. (12.234)
Egger, Émile.
Latini sermonis vetustioris reliquae selectae / recueil publié sous les supices de Villemain ...; par A. E. Egger.
Paris : L. Hachette, 1843 (Imprimerie de Crapelet).

-Bretonne *Poésies latines de Rosvith*

Hay un ejemplar de este volumen en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, pero carece de toda marca de propiedad[23]:

BMP Sig. (12.286)
Hrotsvitha (ca. 935-ca. 975).
Poésies latines de Rosvith, religieuse saxonne du X siècle [Texto impreso] / avec une traduction libre en vers français par Vignon Rétif de la Bretonne.
Paris: Napoleon Chaix et Cie., 1854.

-Francisci Vergara *De graecae linguae*

Se trata del ejemplar conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Sig. 12.174) al que ya me he referido en el apartado 1.

-Richter *Titan*

He localizado el ejemplar referido en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, gracias a que el nombre de Camús aparece grabado en la parte inferior del lomo.

BMP Sig. (9.292 – 9.293)
Richter, Jean Paul Frédéric.
Titan / Jean-Paul-Frédéric Richter; traduit de l'allemand par Philarète Chasles.
Paris: G. Charpentier éditeur, 1878 (Corbeil : Typ. et stér. de Crété).

-Sánchez Barbero *Gramática latina*

He localizado el ejemplar de Camús en la Biblioteca de Menéndez Pelayo gracias al ex libris manuscrito que figura en su portada. La procedencia de este ejemplar ya era conocida, no obstante por los bibliotecarios[24]:

[23] Hay, asimismo, otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de España (signatura 4/83459) con ex libris de I. Esterlrich.
[24] Del Rey Sayagués y Fernández Lera: 2008: 319. El ejemplar de Sánchez Barbero aparece citado con mención expresa del ex libris de Camús. A pesar de ser ya conocido,

BMP Sig. (13.006)
Sánchez Barbero, Francisco.
Gramática latina: precedida de un discurso sobre la gramática en general aprobada por la Real Sociedad Económica / compuesta por Francisco Sanchez Barbero.
Madrid: [s.n.], 1829 (Imprenta de Repullés).

-*Meleagri carmina*

He localizado el ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo gracias al ex libris manuscrito que aparece en su portada:

BMP Sig. (9.630)
Meleagro (0140?-0060? av. J.-C.).
Meleagri Carmina, edita e recensione Brunckii, cum commentario [ab Alberto Christiano Meineke].
Lipsiae: apud E. B. Swickertum, 1789.

-González de Valdés *Gramática completa grecolatina y castellana*

He localizado el ejemplar (concretamente, se trata de la segunda edición, de 1798) en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El ejemplar no tiene ex libris, pero sí aparece el nombre de Camús grabado en el lomo:

BMP Sig. (11.350)
González de Valdés, Juan Antonio.
Gramática completa grecolatina y castellana: combinada en caracteres latinos / por Juan Antonio González de Valdés.
Segunda impresión reformada y reducida con un extracto de retórica y poética.
Madrid: En la Imprenta Real por Don Pedro Julian Pereyra, 1798.

-Sadoleti *Epistolae familiares*

---

el ejemplar no estaba incluido en la lista inicial que se ofrece al comienzo de este artículo.

He localizado el ejemplar (tomo I) con ex libris manuscrito de Camús en la portada. Hay también un tomo II sin ex libris[25]. Antes de la portada propiamente dicha aparece el título de *Epistolae familiares in tres partes distributae*, que es como Justa Camús se refiere al libro en su lista:

BMP Sig. (12.421)
Sadoleti, Giacomo.
Iacobi Sadoleti ... Epistolae quotquot extant propio nomine scriptae... : pars prima
Romae: excudebat Generosus Salomonius ..., 1760.

BMP. Sig. (12.422)
Sadoleti, Giacomo.
Jacobi Sadoleti... epistolae quotquot extant proprio nomine scriptae ...: pars secunda
Romae: excudebat Generosus Salomonis, 1760.

-P. Márquez *Delle case di citta degli antichi romani*

He localizado un ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, pero no figura ninguna evidencia material que indique la antigua procedencia de Camús. Hay un ex libris arrancado en la cara trasera de la página de portada:

BMP Sig. (16.095)
Márquez, Pedro.
Delle case di citta degli antichi romani secondo la dottrina di Vitruvio / esposta da D. Pietro Marquez Messicano.
Roma: presso il Salomoni, 1795.

-Palmireno *De arte dicendi*

He localizado dos ejemplares de una misma edición sin marca de propiedad alguna (uno de ellos muestra partes recortadas en la portada):

BMP Sig. (1.533) y (1.474)

[25] Hay un ejemplar de 1560 en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (signatura BH FLL 43) con ex libris de Camús y sello del Legado Camús.

Palmireno, Juan Lorenzo.
Laurentij Palmyreni de arte dicendi libri tres.
Qvarta editio.
Valentiae: Petrus Huete: impensis Balthasaris Symo..., 1578.

Como podemos comprobar, buena parte de los libros referidos en la lista fueron adquiridos por Menéndez Pelayo[26]. Uno de los ejemplares, el de Francisco Vergara, aparecía ya en la relación de libros depositados en la BMP citada al comienzo de este artículo. Por lo demás, Justa Camús trascribe mal el nombre de la Collection Panckrouke (por el editor Charles Louis Fleury Panckoucke [1780-1853]). Se trata de una magna colección francesa de autores griegos y latinos en versión bilingüe (la correspondiente lengua clásica y su versión francesa), que intentó vender sin suerte a la Universidad de Madrid.

Debemos valorar brevemente el carácter de los libros:

Las obras de Funccius y Morhof pertenecen al género de la llamada historia literaria o historia crítica de las letras latinas, previo a la moderna configuración de la historia de la literatura romana. Camús dedicó parte de su vida académica (sobre todo la primera etapa, entre 1848 y 1857) a reivindicar estas obras, fundamentos de la erudición latina, para que no se relegaran al olvido. Uno de los tomos de la obra de Funccius le sirvió para confeccionar su lección de cátedra, dedicada a Silio Itálico.

Fruto ya de la filología del siglo XIX es la obra de Émile Egger titulada *Latini sermones vetustioris reliquiae selectae* (1843) y una traducción de las poesías latinas de Rosvitha (1854).

La edición y traducción latina de las obras del poeta griego Meleagro de Gádara, con el título de *Meleagri carmina* (1789), aúna dos de las pasiones de Camús: los autores griegos y las ediciones del siglo XVIII.

Tenemos, asimismo, otro grupo de libros dedicados a la gramática latina (F. de Vergara, Sánchez Barbero, González de Valdés) y a la elocuencia (Palmireno), materias que siempre suscitaron mucho interés en Camús.

[26] Durante la búsqueda de los libros, Rosa Fernández dio, asimismo, con un nuevo ejemplar procedente de la biblioteca de Camús: *Carmina / quinque illustrium poetarum / Petri Bembi, / Andreae Naugerii, / Balthassaris Castillionii, / Joannis Casae, / et Angeli Politiani.* Bergomi MDCCLIII Typis Petri Lancelotti (BMP sig. 12.394). El ejemplar tiene ex libris manuscrito de Camús en la portada.

Dos obras están dedicadas, asimismo, a aspectos de la Historia Antigua, como la religión durante la Antigüedad (Creuzer) y las casas urbanas (Márquez).

Es muy importante la referencia a la novela romántica de Jean Paul. Como bien apunta Leopoldo Alas Clarín en su semblanza de Camús, éste era un gran admirador de los románticos alemanes, en especial Heinrich Heine (Clarín: 1544 y 1546; García Jurado: 2015) y el mismo Jean Paul, con cuya obra titulada *Museum* compara Clarín las clases de Camús (Clarín: 2003: 1545).

El somero análisis de la lista de obras encontradas nos da idea de la riqueza y diversidad de temas, sobre todo en lo que concierne a los estudios filológicos e históricos sobre la Antigüedad que presentaba la biblioteca de Camús y que era reflejo, asimismo, de sus propios intereses.

No tenemos noticia de más cartas de Justa Camús a partir de 1903. Es probable que continuara escribiendo a Menéndez Pelayo hasta la muerte de éste, el 19 de mayo de 1912. Ella fallecería dos años más tarde a causa de un accidente, según consta en una escueta noticia de la prensa:

> Muerte de Justa Camús
> En Madrid ha fallecido, víctima de desgraciado accidente, la señora doña Justa Camús Aguado, hija del ya difunto catedrático de la Universidad Central D. Alfredo Adolfo.
> Enviamos sentido pésame a los sobrinos de la difunta.
> (*El liberal* 25/5/1914)

Justa Camús quiso desde un primer momento vender todos los libros a una institución con el fin de deshacerse de ellos, pero tan sólo logró llevar a cabo ventas selectivas. De esta forma, las cartas dan constancia de que todavía en 1903 los libros de Camús seguían a la venta. Si bien no he podido determinar exactamente cuándo ingresa el Legado Camús en la biblioteca, es posible establecer una serie de fechas clave:

-1887. Testamento de Camús, donde deja a su hija como heredera universal.

-1889. Muerte de Camús.

-1891-1903. Venta selectiva de los libros de Camús, constatables gracias a las cartas de Justa Camús. Adquisición de libros por parte de Menéndez Pelayo, entre otros compradores.

-1912. Muerte de Menéndez Pelayo.

1914. Muerte de Justa Camús.

-1914. Donación del Legado Valle, que contiene libros de la biblioteca de Camús adquiridos en 1891.
-1921. En un catálogo de los libros de la Biblioteca del Decanato de Filosofía y Letras ya se habla de los Legados Camús y Valle.
-1932. La bibliotecaria Juana Capdevielle se refiere a los «legados Camús, Cejador y Valle» (Capdevielle: 1932: 15) poco antes de la unificación, en la nueva sede de la Ciudad Universitaria, de la antigua biblioteca de Filosofía y Letras procedente de los Reales Estudios de San Isidro y la más moderna del Decanato de Filosofía y Letras.
-1936-1939. La Guerra Civil española ocasiona severos daños al patrimonio bibliográfico de la Facultad de Filosofía y Letras.
-1943. Tras la reconstrucción del edificio de la facultad, el Legado Camús, ahora diseminado, permanecerá depositado en el edificio A de la Facultad de Filología durante el resto del siglo XX.
-2000. Los libros anteriores al siglo XIX del Legado Camús pasan a la nueva Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.
-2004. Comienza a hacerse el estudio de las procedencias de antiguos propietarios.
-2013. Se traslada el resto de fondos del legado a la Biblioteca Histórica.

5. CONCLUSIONES

He editado y estudiado los ocho documentos, entre billetes y cartas, que Justa Camús Aguado, hija de Alfredo Adolfo Camús, envió tras la muerte de su padre a Menéndez Pelayo para intentar vender la biblioteca que aquél le había dejado en herencia. A pesar de las lagunas y de lo escueto del contenido de tales cartas, éstas constituyen un testimonio único para conocer lo que ocurrió con tal legado entre la muerte de Camús en 1889 y 1903. Gracias a las cartas de Justa Camús se pueden tener, al menos, dos cosas como ciertas:

El Legado Camús no ingresó en la Universidad de Madrid hasta bien entrado el siglo XX. La muerte de Justa Camús en 1914 pudo ser una fecha decisiva, pero no sabemos si finalmente fue ella o alguno de sus herederos quien llevó a cabo la donación de los libros que aun quedaban de Camús (unos mil) a la Universidad.

Una parte indeterminada, pero cualitativamente valiosa de los libros de Camús había sido vendida mediante catálogo antes de la donación a la Universidad. Debemos considerar, a tenor de lo que podemos deducir a partir de las pocas constancias que tenemos de estas ventas de libros, que al tratarse de compras selectivas debieron diseminarse muchos ejemplares valiosos. Hemos podido ver que Menéndez Pelayo adquirió como particular varios ejemplares y, gracias una de las cartas conservadas, hemos logrado ampliar el conocimiento sobre los libros adquiridos. Asimismo, como resultado de sus funciones como intermediario, las instituciones que parecen haber adquirido libros de Camús son el Ateneo de Madrid, la Real Academia de la Historia y la Biblioteca Nacional del España. La Universidad de Madrid, en particular su Facultad de Filosofía y Letras, también adquirió ejemplares, aunque no siempre se cerraron las ventas, como en el caso de la colección de autores clásicos.

Todavía en 2013 circulaban en el mercado de libro antiguo ejemplares procedentes de la biblioteca de Camús. En particular, supe que estaba a la venta el catálogo de la biblioteca del Marqués de Morante (Gómez de la Cortina: 1854-1870) que había sido propiedad de Camús (García Jurado: 2013)[27]. Los libros del Marqués de Morante se vendieron fundamentalmente en París, que era la ciudad donde buena parte de ellos había sido adquirida. Los libros de Camús acabarían siendo objeto de una suerte parecida, si bien en España. Hoy día, dos instituciones públicas, la École Normal Supérieure de París y la Universidad Complutense son depositarias, respectivamente, de parte de sus fondos.

FRANCISCO GARCÍA JURADO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

[27] En el libro consta la siguiente dedicatoria manuscrita: «Al Sr. D. Alfredo Adolfo Camús en testimonio de la más distinguida consideración. EL AUTOR».

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2006) *Don Marcelino Menéndez Pelayo en la Real Academia de la Historia*. Madrid. Real Academia de la Historia.

AYUSO GARCÍA, Manuel. (2012) «La recepción en España del *De nuptiis Philologiae et Mercurii*: manuscritos y ediciones humanísticas conservados en las bibliotecas españolas», *Revista de estudios latinos*. 12. 109-158.

BARRIOS CASTRO, María José y GARCÍA JURADO, Francisco. (2015) «La Carta a don Emilio Castelar. Humanistas frente a neocatólicos», en Alfredo Adolfo Camús, *Carta a don Emilio Castelar*. Madrid. Escolar y Mayo.

CAMÚS Y AGUADO, Justa. (1866) *Mi primer pensamiento: nocturno dedicado á su señor tío y padrino el coronel Don Fermín Aguado y Payán por la señorita Dª Justa Camus y Aguado*, Madrid. A. Romero.

CAPDEVIELLE, Juana. (1932) «La Biblioteca de Filosofía y Letras hoy». *Compluto: revista de la A.P.E.F.L. (F.U.E.)*. 1. 14-15.

CLARÍN, Leopoldo Alas. (2003) «Camus». *Ensayos y revistas. Obras completas IV. Crítica (Segunda parte)*. Laureano Bonet (Ed.). Oviedo. Ediciones Nobel. 1539-1552.

DEL REY SARAGUÉS, Andrés y FERNÁNDEZ LERA, Rosa. (2008) «Sánchez Barbero y los hermanos Miguel y Pedro Antonio en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander». Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (eds.), *Vida estudiantil en el antiguo régimen* (Miscelánea Alfonso IX, 2001). Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 307-319.

GÁLLEGO RUBIO, María Cristina y MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio (coord.) (2007). *Historia de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid. Editorial Complutense.

GARCÍA JURADO, Francisco. (2013) «Un libro de la biblioteca de Alfredo Adolfo Camús a la venta», *Reinventar la Antigüedad* (26 de abril de 2013; disponible en la dirección electrónica https://clasicos.hypotheses.org/349).

GARCÍA JURADO, Francisco. (2015) «Alfredo Adolfo Camús, lector de Heinrich Heine. Viaje a Düsseldorf», *Reinventar la Antigüedad* (2 de enero de 2015, disponible en la dirección electrónica https://clasicos.hypotheses.org/1035).

GÓMEZ DE LA CORTINA, Joaquín (Marqués de Morante). (1854-1870) *Catalogus librorum doctoris D. Joach. Gómez de la Cortina, March. de Morante, qui in aedibus suis exstant. Tomos I-VIII*. Matriti. Apud Eusebium Aguado.

HUMMEL, Pascale. (1990) *Regards sur les études classiques au xixe siècle. Catalogue du Fonds Morante*. Paris. Presses de l'École Normal Supérieure.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1902) *Bibliografía hispano-latina clásica. Tomo I*. Madrid. Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1948) «Discurso leído en la Universidad Central de Madrid en la solemne inauguración del curso académico de 1889 a 1890, sobre las vicisitudes de la filosofía platónica en España», en *Obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. XLIII, Ensayos de Crítica filosófica*. Santander. Aldus. 9-115.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1952) *Bibliografía hispano-latina clásica. Tomo VII*. Santander. Aldus.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1982-1991) *Epistolario. Edición al cuidado de Manuel Revuelta Sañudo*. 23 volúmenes. Madrid. FUE.

MENÉNDEZ PELAYO DIGITAL. (2009) *Obras completas, epistolario y bibliografía* [Recurso en línea]. Madrid. Fundación Ignacio Larramendi. Fundación MAPFRE (dirección electrónica http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.cmd?control=FIL20090005600)

PARRA GARRIGUES, Pilar. (1956) *Historial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid*. s.e. Madrid.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco. (1956) *Menéndez Pelayo. Académico de la Historia*, Santander. Aldus.

RIVERO Y GODOY, Francisco María. (1866) *Demóstenes y Esquines. Thésis presentada á la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central*. Madrid. Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

SANTOS ARAMBURO, Ana y TORRES SANTO DOMINGO, Marta. (2004) «La Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense: una primera aproximación a sus procedencias». *La Memoria de los libros: Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Salamanca. Instituto de Historia del Libro y la Lectura. Tomo II. 265-286.

UNIVERSIDAD DE MADRID. DECANATO DE FILOSOFÍA Y LETRAS. BIBLIOTECA. (1921-1925) *Índice provisional de los libros del Decanato de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid: fondo general, no comprendidos los legados de Camús y Valle*. Madrid. Imprenta de Jaime Ratés.

VERDES MONTENEGRO, Jesús. (1889) «Camús». en *Nuestros hombres de ciencia*. Madrid. Establecimiento tipográfico de Lucas Polo. 107-114.

BIBLIOGRAFÍA

Laureano Bonet
Las múltiples miradas de José Manuel González Herrán
sobre J. M. de Pereda: un libro oportuno
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCIII-XCIV, 2017-2018, 419-430

LAS MÚLTIPLES MIRADAS DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN SOBRE J. M. DE PEREDA: UN LIBRO OPORTUNO

«Érase un muchacho…», y otros estudios peredianos (1976-2016) constituye, ante todo, un compendio de la biografía intelectual de José Manuel González Herrán o, en puridad, una de sus biografías, a saber, la consagrada al creador de *Peñas arriba* y que, como atestigua el título del libro, recoge 26 trabajos redactados entre 1976 y 2016. La otra biografía crítica, casi sobra mencionarla, está representada por su dedicación a E. Pardo Bazán, no tan larga en años, pero con igual energía, y que se inicia por la década de 1990, aun cuando advierta que «nunca he dejado de ocuparme del escritor cántabro» (González Herrán: 2016: 8). No cabe, sin embargo, soslayar un tercer recorrido intelectual que irá creciendo paulatinamente estos últimos tiempos como son sus indagaciones de signo comparatista entre la literatura y la cinematografía, centrándolas en algunas de las mejores novelas del siglo XIX: piénsese en *Fortunata y Jacinta*, *Los Pazos de Ulloa* o *La Regenta*, y Mario Camus, Gonzalo Suárez y F. Méndez-Leite. Esas tres facetas, en apretada unidad, dibujan muy bien el perfil intelectual de J. M. González Herrán, quien se implica de lleno en las investigaciones decimonónicas y no duda, igualmente, en explorar el arte audiovisual de nuestro tiempo, conciliando por lo tanto palabra narrativa e imagen en movimiento.

Situándonos en el primer itinerario filológico del profesor González Herrán conviene recordar que la «raíz más lejana» de su «dedicación» a Pereda tuvo lugar en el curso 1966-67 cuando, en la Universidad de Santiago –donde seguía la carrera de Filosofía y Letras–, ofreció una disertación sobre *Sotileza*, dentro de un seminario organizado por los alumnos y con la voluntad puesta en desarrollar, de forma plural, una «lectura» de las obras elegidas por el catedrático Enrique Moreno

Báez para la asignatura de Literatura española (González Herrán, 2016: 8). No está de más anotar que Moreno Báez fue su «maestro» en la universidad gallega y quien le sugeriría tiempo después, en 1977, que se ocupase de la obra de Pereda, novelista carente aún, a su juicio, del «estudio de que era merecedor» (González Herrán: 1983: 9).

Será en el mismo 1977 cuando J. M. González Herrán dé a conocer su primer ensayo perediano, dedicado a una novela poco atendida por la crítica: «La técnica narrativa de José María de Pereda: *Nubes de estío*». Artículo impreso en nuestro *BBMP*, y aportación muy novedosa dado que desentraña dicha obra mediante ese enfoque rigurosamente formalista concebido, entre nosotros, por M. Baquero Goyanes y Benito Varela Jácome, otro maestro decisivo para González Herrán (e impulsor de una hermenéutica del texto sobria, prudente, ajena a ciertas estridencias del estructuralismo tan en boga entonces). Tras este trabajo se sucederán una multitud de artículos, reseñas, conferencias, prólogos, libros o ediciones anotadas y críticas: en total setenta y dos estudios. Todos ellos con el fin de alumbrar el mundo literario de Pereda, un «hortus conclusus» donde se enaltece el *sabor de la tierruca*, un *sabor* ciertamente ensimismado, pero en ningún caso inocente puesto que «en todo paisaje hay ideas», según el propio novelista confesará en *De tal palo, tal astilla*, haciendo suya una sentencia de Balzac vertida en *Ursule Mirouët* (Pereda: 1991: 442)[1]. Ideas, querencias –incluso un sospechoso esteticismo– típicas de un urbanita con gustos burgueses como Pereda, reinventando el mundo rural a través de un paisajismo que encarna, sin apenas matices, «la exaltación de la ideología tradicionalista» (González Herrán: 2016: 87)[2].

Una plena dedicación a Pereda, sin duda, y a la que debiérase añadir la edición, juntamente con Anthony H. Clarke, de las *Obras Completas* del novelista, y donde se da cita la plana mayor de los actuales peredistas. Pues bien, de los veintiséis escritos recogidos en el libro yo pondría el acento en varios de ellos que, en más de un aspecto, representan una puesta al día en la percepción crítica del autor de *Sotileza*. Tales trabajos son estos: el ya citado artículo «La técnica narrativa de José María de Pereda: *Nubes de estío*, novela de perspectivas»

[1] «[…] le paysage a des idées et fait penser» (Balzac: 1865: 4).

[2] Pereda fue «un burgués de Santander, muy relacionado con la banca y la industria local, un hombre de asfalto con casa de campo modernísima en su pueblo de Polanco […] quien, según sus biógrafos, no intimaba con los campesinos y dejó sus tierras y ganados en manos de un gerente» (Le Bouill: 1976: 319).

y que, por otro lado, si lo fusionamos con la «Introducción a *Nubes de estío*», 1999, saldría una jugosa monografía consagrada a esta obra, fallida en muchos aspectos, si bien desprendiendo un curiosísimo aire experimental. (Cuando sale al público, cercano el fin de siglo, iban fijándose nuevos modelos narrativos dirigidos a literaturizar una cierta *corriente de la conciencia*, nada afines con el ya cansino verismo, según lo acreditan, entre otros, Dujardin y Bourget).

En segundo lugar, son de obligada consulta un par de trabajos que, una vez más, conforman una poderosa unidad en cuanto a focalización temática y estrategia analítica, hasta el punto que con ellos asoma ya una de las líneas críticas más originales en J. M. González Herrán. Así ocurre con la comunicación –con fecha de 1981– «Cuestiones metodológicas para un estudio de las relaciones entre novela y crítica: el caso de Pereda (1878-1896)», y el resumen de la tesis doctoral, defendida un año más tarde, «La obra de José María de Pereda ante la crítica de su tiempo» que, casi huelga recordarlo, tomará cuerpo en la monografía de idéntico título aparecida durante 1983, tan crucial en el desarrollo de las investigaciones peredianas de estas últimas décadas. Conforme avisa el autor, en dicha comunicación «se adelantaban los presupuestos, hipótesis y conclusiones de mi tesis doctoral» y, en consecuencia, «no consideré conveniente entonces su publicación» (González Herrán: 2016: 89).

«Pereda y el fin de siglo entre Modernismo y 98», es otro texto no menos valioso, fruto de la conferencia dictada en el Seminario «José María de Pereda: revisión a los 150 años de su nacimiento», Santander, septiembre de 1983, y que dos años más tarde formaría parte de *Nueve lecciones sobre Pereda*, obra colectiva que, a su vez, ha dejado considerable poso entre los estudiosos del escritor polanquino. Y, finalmente, un nuevo trabajo que brilla con gran fuerza es el titulado «Érase un muchacho (de la aldea / de la corte) que viajó (a la corte / a la aldea)…», último eslabón de una serie de investigaciones cuya historia crítica bien merece ser recogida en la presente reseña.

Fue en una comunicación que González Herrán leyó en 1987 donde aparece el primer esbozo de dicho ensayo, con el título de «Érase un muchacho que emprendió un viaje (Pereda: *Pedro Sánchez* y *Peñas arriba*)», e inédito hasta hoy. Esbozo que, trece años después, toma mayor consistencia en el estudio preliminar a la edición de *Pedro Sánchez*, con el título ahora de «Lección y sentido de *Pedro Sánchez*». Mas el proceso de maduración de este motivo continuará sin pausa dado que

cristaliza, y por tercera vez, en la conferencia «Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)…: Pereda, *Peñas arriba*», recogida en el libro colectivo *Peñas arriba, cien años después*, y que vio la luz en 1997. Diez años más tarde reaparece el mismo tema, bajo el epígrafe ahora de «La aventura del joven que viaja (entre corte y aldea) en la ficción de José María de Pereda», texto incluido en la colección de conferencias *Recordando a Pereda*, y que supone la cuarta parte de un «proyecto [todavía] inacabado» (González Herrán: 2007: 61). No obstante, esa génesis lenta, ambiciosa, llegará a su cima con el trabajo «Érase un muchacho (de la aldea / de la corte) que viajó (a la corte / a la aldea)…» que da título a nuestro libro, y versión ya «definitiva» de un rasgo de la obra perediana por el cual –admite el autor– «tengo especial predilección» (González Herrán: 2016: 19).

Adentrémonos ahora en el artículo que habla sobre la técnica narrativa de *Nubes de estío*, haciendo hincapié en el juego de perspectivismos que encierra. Pese a sus carencias se trataría de «una de las más interesantes obras» de Pereda, dada «la novedad de alguno de sus procedimientos narrativos» (González Herrán: 2016: 57). Pues nuestro escritor intenta «narrar un suceso» desde «uno o varios puntos de vista, según la visión subjetiva […] que sobre ello tengan uno o varios personajes del relato» (González Herrán: 2016: 58). Tal pluralidad focalizadora provoca que la presencia del narrador/autor se volatilice, o disminuya en mayor o menor grado, en el curso de los sucesivos capítulos. Parece, en fin, que Pereda ponga aquí en tela de juicio una de las características más engorrosas de su narrativa –como bien observara un *exasperado* Valle-Inclán[3]–. A saber, un tiránico narrador que, página tras página, dialoga sin parar con el lector «virtual», dañándose en no poca medida la cualidad ficcional de la novela. Y acaso, ello, como eco de aquel *contar en voz alta* una narración a unos interlocutores con quienes departe el relator, rasgo muy exclusivo de la cultura más tradicional, ajena aún al libro y a la «soledad» que supone la lectura tras Johannes Gutenberg (Benjamin: 1991: 115). Piénsese en el tan sofocante diálogo «topográfico» que tiene lugar al comienzo de *Don Gonzalo* aunque luego, la voz relatora de Pereda –¡harto inhóspita!- se impondrá casi expulsando a los lectores de la ficción, al exclamar que

[3] «Pereda es generalmente antipático; a Valle-Inclán le exaspera su modo de describir… "Y ahora acompáñenos el lector a tal parte… Suba el lector con nosotros los peldaños de la casa de don Fulano… !Eso lo hace cualquiera!"» (Azorín, 1975: 152).

> Orientado ya el teatro de los sucesos que he de referirle, puede el lector retirarse de escena, bien entendido que su presencia en ella ha de servirme de estorbo más que de otra cosa, desde este instante en que doy comienzo a mi tarea […] (Pereda, 1991: 59).

La voluntad técnica que desprende *Nubes de estío* es innegable en términos narrativos, aun cuando los resultados sean un punto cuestionable. Empero, ese afán tecnicista cuaja en el último capítulo de modo nada desdeñable ya que en sus páginas el «trasunto» del mismísimo Pereda saldrá a escena, realizando un singular ejercicio metaficcional (González Herrán: 2016: 74). Un poco a la manera jocosa de Galdós al final de su *Fortuna y Jacinta*, aunque ahí ocurra de forma oblicua, a través de dos personajes que hablan en torno a cómo «la vulgaridad de la vida» logra convertirse «en materia estética» (Pérez Galdós: 1887: IV, 429). Pues bien, el narrador cántabro se contempla de vuelta a casa «admirándose […] de lo que abundaba en el mundo la *materia novelable* y deplorando amargamente al mismo tiempo que no le hubiera dotado Dios a él del arte necesario para saber utilizarla en la estrechez de los moldes de su ingenio» (citado por González Herrán: 2016: 74). Un caso, por tanto, de «*perspectiva literaria*», y que además, si se tiene en cuenta el contexto marcadamente festivo, esta ironía

> es también una cuestión de perspectiva. Tras todas las empleadas en el relato […] faltaba un último punto de vista: el del propio autor, el cual, tras haber escuchado el relato de toda la historia por boca del narrador, ironiza sobre su propia capacidad de novelista (González Herrán: 2016: 74-75).

Ese texto de Pereda desvela a las claras la conciencia del autor sobre sus pocas habilidades como novelista, lo que nos traslada a parecidas quejas, o autoflagelaciones, tan recurrentes en las cartas que escribiera a Galdós, Clarín o Narcís Oller. Justamente esta inseguridad algo morbosa es otro de los focos de atención de J. M. González Herrán en «Cuestiones metodológicas para un estudio de las relaciones entre novela y crítica: el caso de Pereda (1878-1896)» y «La obra de José María de Pereda ante la crítica de su tiempo». La tesis que contienen ambos trabajos es apasionante y pone al descubierto el nervio más íntimo en el quehacer literario del autor de *Sotileza*, tan lleno de zozobras, tan incapaz

de construir una narrativa autosuficiente, pese a que era «un hombre dotado para el arte de un modo increíble» (Montesinos: 1961: 308). Aunque no debiera tampoco desdeñarse que Pereda –según atestiguan otras misivas suyas– desplegó en todo momento unas tácticas *profesionales* para ir trazando un tejido de intereses mutuos con editores, críticos, literatos a fin de proteger su estatus en la élite cultural de la Restauración[4]. Sería dicha conducta buen indicio de que «le pouvoir n'est pas quelque chose qui s'acquiert, s'arrache ou se partage, quelque chose qu'en garde ou qu'on laisse échapper; le pouvoir s'exerce à partir de points innombrables, et dans le jeu de relations […] mobiles» (Foucault: 1976: 123).

Nuestro autor pretende, con estos dos artículos, «estudiar cómo la obra de Pereda fue mediatizada […] por las críticas de que fue objeto», fijando en lo posible «hasta dónde llegó la influencia de la crítica coetánea» sobre su «desarrollo» a lo largo del tiempo (González Herrán: 2016: 96 y 97). Este propósito se plasma con altísima precisión en las conclusiones, fruto de un análisis de diversos papeles (reseñas, folletos, cartas), resaltándose el ansia del novelista

> por adecuar su obra a la idea que la crítica había elaborado de ella; en vez de ir afianzando su imagen hasta lograr imponérsela a críticos (y lectores), Pereda prefirió aceptar como propia la que la crítica –o más exactamente, un sector de ella– le diseñó (González Herrán: 2016: 154).

En tales trabajos y, por supuesto, en el libro *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, apela el autor a la «estética de la recepción» acuñada por Hans Robert Jauss, según lo atestigua el tenaz desciframiento que va realizando de ese juego dialéctico establecido entre el novelista de Polanco y los críticos de su época (González Herrán: 2016: 160). Y ello en el sentido de que la recepción de un texto es siempre «activa», dado que impulsa un «proceso» creativo por partida doble donde el «crítico reflexionante» incidirá «con su energía formadora» en el escritor, con lo que este último puede ser «nuevamente productor» gracias a las semillas interpretativas que recibe,

[4] Podría hablarse al respecto de la personalidad acusadamente «mercantilista» de Pereda, «editor de sus propios libros», lo cual implica –aparte de un férreo control económico–, otra maniobra para alcanzar mayor poder en el mercado literario de aquellos tiempos (González Herrán: 2016: 290).

metabolizándolas al máximo, hasta convertirlas en un nuevo texto, muy dispar quizás a los previos (Jauss: 1976: 189, 163, 168). Lástima, cabe reiterarlo, que en vez de implantar su imagen en el proceso de *producción* artística Pereda hiciera suya, sin más, la que cierta crítica fue modelando con el paso del tiempo. Y a diferencia, ello, con el afán de ruptura estética que esgrimen Galdós o Clarín, en quienes la interacción entre escritura y acogida crítica resultó a menudo muy dificultosa: son, en fin, más *provocadores*, en caso de tomar al vuelo el término con que H. R. Jauss rotula su libro…

Pasando a otro artículo de la gavilla de escritos que hemos hecho del presente libro, «Pereda y el fin de siglo entre Modernismo y 98» destaca por ser, ante todo, un trabajo que ofrece múltiples cauces interpretativos, dada la riqueza documental que contiene. Ya se apuntó antes (y ello constituye un *locus predilectus* entre los hispanistas) que por la década del 1890 tuvo lugar una alteración de códigos en nuestras letras, con el declive «de la narrativa realista y la eclosión de nuevos modelos de novelar», propiciándose incluso un «cierto cambio de orientación» en maestros como Galdós y Pardo Bazán (González Herrán: 2016: 181). Por lo tanto puede resultar útil centrarse, ahora, en uno de los cauces interpretativos que propone este ensayo: la pugna entre la *gente vieja* del realismo y la *gente nueva*, o «modernista», implicaría, a la postre, el sacrificio de Pereda, convirtiéndose en «una especie de *bouc émissaire*», puesto que «era el reaccionario soñado, blanco ideal de todos los golpes» (Montesinos: 1961: 302). Un conflicto que nuestro profesor explora con detenimiento, «desempolvando» papeles muy «significativos» y, sobre todo, otros todavía «poco conocidos» (González Herrán: 2016: 189).

Pereda es, sin duda, el *chivo expiatorio* en esa guerra generacional que estalla con el cambio de centuria, y así lo atestiguan abundantes declaraciones de Martínez Ruiz, Baroja, Rubén Darío o el ya citado Valle-Inclán. Pero la pupila de J. M. González Herrán va más lejos: sin repudiar, todo lo contrario, esa documentación hará un breve salto temporal, situándose en 1906, cuando muere el autor de *Pachín González*. Y posa sus ojos en algo que puede ser todavía más cruel que las maniobras por descalificar a un novelista ajeno a la literatura activa desde mediados de 1890: cómo entre las «jóvenes promociones» reina el «silencio», «la generalizada ausencia de comentarios» (González Herrán: 2016: 198). *Ausencia de comentarios*: tal sintagma esclarece sin rodeos que J. M. de Pereda, a la altura del año 1906, es ya para muchos una antigualla,

y su escritura nada decía a los *ismos* que se diseminaban, voraces, por la arena cultural hispánica[5].

Permítaseme, en este punto, aportar dos voces barcelonesas que se avienen sin dificultad a los papeles madrileños que González Herrán analiza con tanta atención. Juan Burgada, por ejemplo, escribirá una necrológica para *La Academia Calasancia* colmando de elogios a Pereda, pero tales encomios muestran sin quererlo las razones por las que no podía encajar con esa nueva sensibilidad esparciéndose, como un *vendaval*, por nuestro sistema literario. Sí, el polanquino pertenecía ya al pasado; era un *oasis*, a buen seguro *dulce* pero, por eso mismo, extraño a los valores que imponía la Modernidad. Alegará este periodista de ideario conservador que

> la literatura de Pereda, en medio de la confusión producida por la múltiple diversidad de las escuelas que vertiginosamente se han sucedido […], forma como un oasis […] cuyas frondosidades hay que admirar detalladamente y cuyas dulzuras no aciertan a gozar los que andan arremolinados en los vendavales de las insolubles revoluciones literarias y artísticas de nuestro tiempo (Burgada: 1906: 279-280).

El modernismo, por lo tanto, como cortafuegos entre el pasado –Pereda– y el presente: los *ismos* en busca vivaz de un futuro sin apenas raíces ya en el siglo XIX… A su vez, el diario republicano *La Publicidad* ofrece otra necrológica que da en el mismo blanco, subrayándose aún más la imposibilidad de que el escritor de Polanco pudiera asumir los valores de la *urbe moderna*, en cuyo seno conviven las *herejías* y la *libertad* de creencias. Pereda sería, por consiguiente, un «ciego de nacimiento para los espectáculos de la ciudad moderna, que significa tolerancia mutua, libertad de hablar y frenética renovación» –obsérvese el adyacente *frenética*, que apunta también al clima cultural dominante con la nueva centuria–. Para concluir que el creador de *La puchera* es «incapaz de comprender el OPOSTET HERESSES ESSE, que infunde a los cristianos la alegría de poseer la verdad realzada por la herejía» (Sin Firma: 1906: 2)[6].

---

[5] Pereda «ve surgir, al final de su vida, nuevas corrientes estéticas y literarias que convierten su obra en algo ya *démodé*» (González Herrán: 2016: 153).

[6] El antagonismo entre las convicciones tradicionalistas de Pereda y la civilización urbana –donde priva el mestizaje de ideas– es absoluto. De ahí que «la política liberal» sea, para nuestro escritor, «uno de los más graves síntomas de la corrupción cortesana». La metrópoli, en suma, como «infierno» (González Herrán, 2016: 49 y 31). La gran

Se abría, por ello, un camino invernal para J. M. de Pereda a lo largo del siglo XX y que prosigue con las primeras décadas del XXI. El narrador montañés no parece aportar aquellas semillas que puedan fecundar una literatura a tono con los anhelos de nuestro tiempo. El vacío entre él y las sucesivas generaciones de escritores e intelectuales diríase que resulta infranqueable. Max Aub argüirá, así, que Pereda es «pesado, lento, difuso» y «se lee un poco a la fuerza» (Max Aub: 1952: 50 y 51). Por su parte, Miguel Delibes –en una carta que me envió el 5 de junio de 1972– confiesa que «Yo sí leí a Pereda y siempre lo encontré de lo más melifluo». Y hoy Manuel Gutiérrez Aragón dirá algo semejante, si bien reconozca la viabilidad fílmica de algún episodio de *Peñas arriba*: «Los argumentos de Pereda no me gustan demasiado porque, sacados de su contexto literario, resultan un poco ñoños» (Gutiérrez Aragón, 7 de julio de 2008). No, el viaje de invierno no ha concluido todavía para nuestro novelista… Al apostar por «una concepción social tan cerrada» (González Herrán: 2016: 24), que condiciona en exceso su escritura, hace que el polanquino choque con los (contra)valores más genuinos del arte de estas dos últimas centurias: eso podría explicar tal repudio, en algún punto nada ecuánime.

Pero es hora ya de adentrarse en el trabajo «Érase un muchacho (de la aldea / de la corte) que viajó (a la corte / a la aldea)…» que, entiende el autor, «me parece fundamental como clave que puede dilucidar no sólo el significado de ciertos relatos suyos, sino acaso también el sentido total de su obra narrativa» (González Herrán: 2016: 19). Se trata, antes que nada, de un escrito denso y apasionante, de singular intensidad conceptual, desprendiendo además un sabor internacionalista –en términos culturales– muy vivaz. Podría hablarse, pues, de un estudio comparatista: por sus páginas desfilan Dickens, Flaubert, Turgueniev y críticos como Lionel Trilling, Joseph Campbell, S. Rubin Suleiman o Juan Villegas. Este asedio por capturar, y descifrar, el modelo de «La aventura del joven que viaja en busca de su identidad» se inspira en unas precisiones de A. H. Clarke, quien decía en 1969, y en cita de González Herrán, que

> «el viaje simbólico de corte a aldea o de aldea a corte […] ocurre a menudo a través de toda la producción literaria de Pereda», de lo cual

paradoja, no obstante, reside en que el autor de *La leva* fue, en términos editoriales, un habilísimo empresario muy atento a los mecanismos más privativos de la sociedad urbana…

> concluía [Clarke] que buena parte de su novelística «depende de este tema y cabría hacer un estudio interpretativo de ella a la luz de este» (González Herrán: 2016: 19-20).

La exégesis que irá desarrollándose responde a una estrategia en asociar el motivo del *joven itinerante que se busca a sí mismo* (Trilling, Campbell, Villegas) con el clásico lema «Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea». Esta intersección dará, como resultado, un cabal dibujo de la obra perediana desde los años de 1860 hasta el cambio de siglo. Pues «la relación existente entre esas oposiciones (Corte / Aldea, Propio / Ajeno) que se articulan narrativamente sobre el *motivo* literario del *viaje*» constituye «uno de los ejes vertebradores de la narrativa de nuestro autor» (González Herrán: 2016: 26). Mas para que dicha «conjetura» se convierta en realidad resulta indispensable explorar el nacimiento y consolidación de ese *pattern* desde los primeros relatos de Pereda hasta *Pedro Sánchez* y *Peñas arriba*, novelas en las que alcanza mayor brío la bipolaridad entre el «paraíso aldeano y el infierno cortesano» (González Herrán: 2016: 46). Así ocurre en la segunda mitad del artículo, donde se analiza el recorrido de este tópico a partir de «El jándalo» y «*Suum cuique*» (*Escenas montañesas*, 1964) hasta *Pachín González* (1896), pasando por *La mujer del César*, *Los hombres de pro*, *Oros son triunfos*, *Don Gonzalo* o *La puchera*. Esa indagación demostrará, en fin, y sin la menor dificultad, que la inicial hipótesis de una «*lectura* interpretativa» de tal *topos* no era errónea, poniéndose de relieve «la unidad de sentido» en todo «el proceso» de la obra perediana (González Herrán: 2016: 55).

La presente reseña solo ha seleccionado unos pocos de los escritos que integran *«Érase un muchado…» y otros estudios peredianos (1976-2016)*. Pero los restantes artículos no tienen, por descontado, menor enjundia y enriquecen en sumo grado la imagen de un Pereda mucho más complejo de lo que aparenta, por discutibles que sean sus creencias políticas. Así el tan sugestivo trabajo que explora las concordancias entre *La revolución de julio*, de Galdós, y *Pedro Sánchez*. O las relaciones entre nuestro escritor y el crítico Isaac Pavlovsky: nueva propuesta de índole *internacionalista*. O el ensayo acerca de las ediciones barcelonesas de tres libros peredianos, entre ellos *El sabor de la tierruca*, un «tour de force» en cuanto a primores de impresión. E igualmente el hallazgo, y examen, de un texto inédito de la primera redacción de dos capítulos de *La Montálvez*. Por no olvidar el artículo sobre los «escenarios» fácilmente reconocibles como pacto entre novelista y lector, con el propósito

siempre de «afianzar la verosimilitud» del relato (González Herrán: 2016: 389). En resumidas cuentas, José Manuel González Herrán nos regala con este libro –y vale repetirlo– una autobiografía intelectual que abarca ya cuatro decenios, ofreciendo sus múltiples «miradas» sobre el hecho literario, sean de cariz formalista, textológico o acordes con la actual investigación geneticista.

LAUREANO BONET
UNIVERSITAT DE BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA

AUB, Max (Ed.). (1952) «Nota preliminar». *La prosa española del siglo XIX*. I. México DF. Antigua Librería Robredo. 3-57.

AZORÍN. (1975) «Charivari. Crítica discordante». *Obras completas*. I. Á. Cruz Rueda (Ed.). Madrid. Aguilar. 131-177.

BALZAC, Honoré de. (1865) *Ursule Mirouët*. Paris. Michel Lévy.

BENJAMIN, Walter. (1991) «El narrador». *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid. Taurus. 111-134.

BURGADA Y JULIÁ, Juan. (1906) «Don José M.ª de Pereda». *La Academia Calasancia*. Barcelona. 336. 15 de marzo. 279-281.

FOUCAULT, Michel. (1976) *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris. Gallimard.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1983) *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Librería Estvdio - Ayuntamiento de Santander.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2007) «La aventura del joven que viaja (entre corte y aldea), en la ficción de José María de Pereda», en: *2006. Recordando a Pereda*. Santander. Caja Cantabria Obra Social - Ayuntamiento de Santander - Real Sociedad Menéndez Pelayo. 61-73.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2016) *«Érase un muchacho…», y otros estudios peredianos (1976-2016)*. Santander. Real Sociedad Menéndez Pelayo.

JAUSS, Hans Robert. (1976) *La literatura como provocación*. Barcelona. Península.

LE BOUILL, Jean. (1976) «El propietario ilustrado o patriarca en la obra de Pereda (Un ejemplo de las relaciones entre contexto histórico y ficción literaria en la segunda mitad del siglo XIX». *La cuestión agraria en la España contemporánea*. J. L. García Delgado (Ed.). Madrid. Edicusa. 311-328.

MONTESINOS, José F. (1961) *Pereda o la novela idilio*. México D. F., El Colegio de México.

PEREDA, José María de. (1991) *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. IV. A. H. Clarke (Ed.). E. Miralles (Intr. y notas). *De tal palo, tal astilla*. A. H. Clarke (Ed.). E. Rogers (Intr. y notas). *Obras completas*. Santander. Tantín.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1887) *Fortunata y Jacinta*. Madrid. Imp. La Guirnalda, 1887.

SIN FIRMA. (1906) «José María de Pereda», *La Publicidad*. Barcelona. 8014. 2 de marzo de 1906. (Ed. de la noche). 2.

SIN FIRMA. (2008) «Entrevista con Manuel Gutiérrez Aragón». *El País digital*. Madrid. 7 de julio.<https://elpais.com/cultura/2008/07/07/actualidad/1215442800_1215446891.html>. [Consulta: 26 enero 2018].

José Carlos Mainer
Luces en la *Media Noche* (la edición definitiva de un texto de Valle-Inclán)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCIII-XCIV, 2017-2018, 431-434

LUCES EN *LA MEDIA NOCHE* (LA EDICIÓN DEFINITIVA DE UN TEXTO DE VALLE-INCLÁN).

Con el alba: «*El Cuaderno de Francia*» *(1916)*, estudio preliminar y edición de Margarita Santos Zas, Universidad de Santiago de Cospostela, 2016 (Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán, 9).

Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra, de Ramón del Valle-Inclán, estudio y dossier genético y editorial de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas, Universidad de Santiago de Compostela, 2017 (Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán, 10).

El centenario de la guerra de 1914 ha traído bastantes novedades a la consideración del impacto de aquella lejana contienda en la vida y las letras españolas. Han aparecido libros de síntesis como los de Andreu Navarra Ordoño, *1914. Aliadófilos y germanófilos en la cultura española*, y Maximiliano Fuentes Codera, *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*, ambos impresos en 2014, además de dos madrugadores números monográficos de las revistas *Ayer*, 91 (2013), bajo el título *La Gran Guerra de los intelectuales: España y Europa* (ed. Maximiliano Fuentes Codera), e *Ínsula*, 804 (2013), *La Gran Guerra en nuestras letras* (eds. Jordi Amat y José Ramón González), a los que se han sumado algunas oportunas reediciones de las crónicas de Agustí Calvet (Gaziel), quizá las mejores que se escribieron entonces, o de los artículos de Ramiro de Maeztu.

Aquella contienda, que cambió tantas cosas en la vida del mundo, modificó también muchos aspectos de la percepción estética de la realidad. Y si para algún escritor tuvo carácter decisivo, ya podemos concluir que ese fue Ramón del Valle-Inclán, quizá también el más

impetuoso de los aliadófilos españoles y posiblemente el más capaz de descubrir aquellas novedades que, por encima de los horrores y la muerte, venían ligadas a la guerra moderna. Si Marinetti se había atrevido en 1909 a proponer la dimensión estética de lo bélico, cuando la confrontación europea sólo era un remoto augurio, nuestro Valle-Inclán -en esa misma fecha- ya había intentado describir el azar y la confusión de un hecho de armas en el capítulo XIX de *El resplandor de la hoguera* y había narrado -desde la aterrada conciencia del propio protagonista de los hechos- la persecución y muerte de un marinero desertor en el capítulo XV de *Los cruzados de la Causa*. ¿Habrá de extrañarnos que el escritor no vacilara en aceptar la invitación del gobierno francés para presenciar una guerra de verdad, tras haberse destacado como fervoroso paladín de la Triple Alianza? El 27 de abril de 1916 llegó a París, desde donde hizo sendos viajes a puntos decisivos de los frentes donde los aliados se batían con los alemanes: los Vosgos, la Champaña y Alsacia. Y en poco más de dos meses creyó saberlo todo.

De los antecedentes, pasos y andanzas de aquellas jornadas galas ha dejado puntualísima y sabrosa constancia Margarita Santos Zas (directora de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad compostelana) en el primero de los libros que reseñamos. Desde aquella premonitoria nota que apareció en la revista barcelonesa *Iberia*, ya en enero de 1916 (Valle «es el condestable de las letras castellanas» y «la guerra enorme tendrá su Homero», en forma de «las *Voces de gesta* de Francia»), hasta el recuento de la intensa vida social que el escritor llevó en París, agasajado por unos y por otros, un día con Maurice Barrès y otro con Auguste Rodin o con Aristide Briand, y que le llevó a escribir a su mujer, Josefina Blanco, que creía que iban a otorgarle la Legión de Honor (aunque todo se quedó en el nombramiento de miembro honorífico de la Société des Gens de Lettres). A finales de junio, Valle llegó de regreso a la capital de España pero aquellos días franceses dejaron como consecuencia un importante testimonio literario que ha resultado ser mucho más que las crónicas periodísticas que publicó en *El Imparcial* desde el 1 de octubre de 1916 (en dos series de artículos) y que luego recogió parcialmente y con sustanciosas variantes en el centenar de páginas del libro *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, que tiene colofón de 30 de junio de 1917.

El legado Valle-Inclán Alsina, depositado por los herederos del autor en la Universidad de Santiago en 2009, ha deparado ahora la posibilidad de rastrear la compleja trama de sensaciones, escrituras y

proyectos que hay detrás de aquellas lacónicas fichas bibliográficas. En el primero de los libros que reseñamos, *Con el alba. El «Cuaderno de Francia» (1916)*, se utiliza la desconocida libreta en la que Valle-Inclán garabateó sus impresiones entre el 2 y el 30 de mayo. Son textos muy breves, casi ráfagas, de lo que Margarita Santos llama con razón un «cuaderno de bitácora», que muchas veces llevan a su frente la palabra «Motivos», aviso cierto de que son gérmenes de futuro desarrollo literario. A veces, se trata de frases en presente referidas a su actividad («visito las fábricas», «escucho el relato», «he visitado las trincheras», o aquella afirmación «vuelo en un avión», que ya puede dar por zanjado el pleito sobre lo que la «visión estelar» debió a la experiencia de subir a un aeroplano); otras, las más interesantes, esbozan escenas que quiere tener en cuenta (paisajes como aquellas «llanuras y encañadas de un verde gayo, limitadas por el verde oscuro de los bosques»); notas sobre sí mismo cuando, aquejado de hiperclorhidria, lamenta que «no podré ver las cosas con aquellas fuerte y sincera emoción», así como escenas humanas impresionantes (el recuerdo enigmático de «el que desnuda muertos» o la anotación de cómo «un moribundo alemán le alarga la mano a un moribundo francés. El francés duda y acaba estrechándole la mano»). La autora ha realizado una impecable transcripción diplomática de todo el texto de la libreta, ha ilustrado cada uno de sus momentos con notas clarificadoras (que incluyen las topográficas, tomadas en un viaje que la llevó por los escenarios que recorrió Valle-Inclán) y ha culminado el estudio con una completa bibliografía.

Un año después, la feliz coincidencia de intereses entre dos estudiosas, Margarita Santos Zas y Bénédicte Vauthier, catedrática de la Universidad de Berna, ha estado en el origen del segundo libro (*Un día de guerra (visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, 2017), que es un estudio genético y la consiguiente edición de los dos textos que, con otros más embrionarios, surgieron de las notas de aquella libreta de Francia. El resultado viene a ser la biografía completa de un *hipertexto* capital en la evolución estética (y política, quizá también) de Valle-Inclán. No siempre está muy bien suturado el trabajo de cada una de las dos colaboradoras, que quizá no debió haberse presentado como un texto unitario; el objetivo, sin embargo, está claramente compartido y las conclusiones conducen a la misma conclusión: los dos escritos de Valle-Inclán que enuncia el título partieron de la misma experiencia, pero son independientes porque el uno -*Un día de guerra*- es el folletín de un periódico y esta estructura funcional ha de preservarse, y

el otro –*La Media Noche*- es un relato unitario, al que el autor antepuso como prefacio una reelaboración de aquella «breve noticia» donde hablaba de «tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y cronología» y a la par confesaba, de forma más o menos sincera, su fracaso. Margarita Santos ha aportado su acreditado conocimiento de la biografía personal y literaria del escritor y Bénédicte Vauthier, que ha dedicado sus trabajos más recientes al ámbito de la edición genética (es autora de una del texto de *Paisajes después de la batalla*, de Juan Goytisolo), ha trazado el desarrollo de ese sugestivo camino filológico que tuvo su origen en Italia y Alemania (y después floreció en Estados Unidos), aunque tampoco sea desconocido entre nosotros (el planteamiento *genético* del texto, aunque no solamente ese aspecto, está muy presente, por ejemplo, en la ejemplar monografía *El texto del «Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, 2005, de Francisco Rico). Y una y otra han llegado a las conclusiones difícilmente rebatibles que presenta esta edición, en cuadernos separados, de los dos textos de Valle-Inclán.

Valía la pena el encomiable esfuerzo… En el marco de la ya abundantísima bibliografía sobre Valle-Inclán, sus páginas sobre la guerra europea no tenían demasiados *ítems*, aunque un par de trabajos de Amparo de Juan Bolufer en 2000 y la edición del libro por Arcadio López Casanova en 1995 fueron muy conscientes de su importancia. Y antes, un ensayo de Darío Villanueva, «*La Media Noche* de Valle-Inclán. Análisis y suerte de una técnica narrativa» (publicado en 1978 y luego recogido en su libro *El polen de ideas*, 1991) ya había apuntado las líneas maestras de una futura interpretación «moderna» (y hasta vanguardista) del empeño. Con matices muy seguros y con pocas hipótesis discutibles, los dos trabajos que reseño sitúan al Valle-Inclán de 1916-1917 en un momento tan estelar de su trayectoria, como «estelar» era la perspectiva estética que soñó lograr. Nada más oportuno que recordarlo cuando se cumple el centenario de la publicación de *La Media Noche* y celebramos el paso a dominio público de la edición de su obra, ochenta años después de su fallecimiento.

JOSÉ CARLOS MAINER
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

José Manuel López de Abiada
Tres aportaciones señeras sobre el primer traductor de García Lorca al alemán, la gran novela póstuma de Bolaño y la guerra del Rif
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCIII-XCIV, 2017-2018, 435-443

TRES APORTACIONES SEÑERAS SOBRE EL PRIMER TRADUCTOR DE GARCÍA LORCA AL ALEMÁN, LA GRAN NOVELA PÓSTUMA DE BOLAÑO Y LA GUERRA DEL RIF

1. EL PROTAGONISMO DEL TRADUCTOR ENRIQUE BECK Y SUS TRADUCCIONES DE LA OBRA LORQUIANA AL ALEMÁN

La recepción de la obra de un autor que escribe en una lengua extranjera es un proceso dialéctico. Su aceptación no se debe sólo a su calidad u originalidad y a la excelencia de la traducción. También se debe a cuestiones «externas», entre las que figura la siguiente: ¿responde la obra a las expectativas del público? En nuestro caso podemos añadir otras preguntas: ¿Qué esperaba el público de lengua alemana de un escritor español (y andaluz por añadidura) que ofrecía, en las décadas de los años 30 y 40, un poemario de historias de gitanos y otro libro de poemas que quería ser un homenaje al mundo del flamenco? ¿Y qué podía pensar de una obra de teatro en la que dos hombres se mataban a navajazos porque uno de ellos se había fugado con la esposa del otro tras la ceremonia nupcial, vestida aún de novia? ¿Y cómo podía comprender otra obra que desplegaba la tragedia de cinco mozas enterradas vivas en una casa cerrada a cal y canto por voluntad de una madre despótica? ¿Se podía esperar que con esas premisas, aunadas sin embargo a una calidad literaria excepcional, la recepción iba a estar asegurada?

Sucedía además que todas las traducciones se debían a un mismo trujamán-divulgador, y que los antiguos prejuicios y estereotipos sobre España estaban todavía bien arraigados en las mentes del llamado gran público (la Leyenda Negra, el cliché imaginario de la Andalucía romántica acuñado por los viajeros europeos de finales del siglo XVIII y

comienzos del siguiente, la *Carmen* de Mérimée y de Bizet, la guerra civil y la aciaga realidad de la posguerra, sobre todo)[1].

Heinrich Enrique Beck fue hasta 1998 el solo traductor al alemán de la obra lorquiana por estar en posesión de un documento en el que los herederos de los derechos de autor le habían nombrado traductor en exclusiva. En 1998 la prestigiosa (y poderosa) editorial alemana Suhrkamp decidió dejar de publicar las versiones de Beck y encargar nuevas traducciones de la obra del granadino *in toto* a un nutrido grupo de traductores de prestigio. Era una decisión arriesgada, puesto que, como acabamos de ver, los herederos de Lorca habían concedido a Beck el permiso de ser el único traductor al alemán de las obras completas del escritor y los abogados de la fundación que llevaba su nombre (Enrique-Beck-Stiftung) defendían a capa y espada los derechos que le habían sido asignados en 1948. La primera traducción al alemán de Beck fue el *Romancero gitano*, que apareció en una editorial de Zúrich en 1938, con una tirada de 1000 ejemplares. Siguieron pronto en Suiza –Alemania y Austria sufrían las consecuencias de la II Guerra Mundial- los estrenos de *Bodas de sangre* (Zúrich, 1944), *Yerma* (Berna 1946) y *La casa de Bernarda Alba*.

Las versiones de Beck fueron muy elogiadas hasta 1955, año en el que aparecieron las primeras voces críticas, que aumentaron considerablemente a partir de 1960 y tocaron techo cuando las obras de teatro de Lorca alcanzaban, desde hacía ya una década, un éxito envidiable, por lo que las regalías de las representaciones eran cuantiosas. Unos pocos críticos literarios –quienes, dicho sea de paso, nunca fueron más allá de la simple discusión de los síntomas- consideraban que no era aceptable que la obra de Federico García Lorca apareciera en el ámbito lingüístico alemán exclusivamente en las versiones de Beck. Así las cosas, sorprende que la persona que más había contribuido a la rápida y alta recepción de buena parte del teatro, de la poesía y de la obra ensayística del granadino en los países de lengua alemana fuera acusado de ser el máximo responsable de su falseamiento. *Terminus a quo*, punto culminante y cierre de la crítica y la polémica sobre sus traducciones fue

[1] A lo anotado se suman otros aspectos relevantes, entre los que figuran los que siguen: a) Lorca fue un artista que heredó de sus gentes un extraordinario patrimonio cultural; b) que asimiló pronto –y a fondo- la tradición clásica, la folklórica y las aportaciones de las vanguardias; y c) que recogió los tres legados en su obra sin respetar las lindes de los géneros literarios. Quizá por ello ha logrado (hoy como ayer) llegar a todos los públicos.

la conferencia de prensa organizada el año del centenario del nacimiento de Lorca por la editorial Suhrkamp para dar a conocer *urbi et orbe* que la dirección de la editorial había decidido arrinconar definitivamente las traducciones de Enrique Beck. Sus argumentos se apoyaban en dos largos informes demoledores sobre las versiones de *Romancero gitano* (debido al prestigioso lingüista y profesor Harald Weinrich[2]) y *Poeta en Nueva York* (firmado por el –también famoso- traductor y consejero de editoriales conocidas Helmut Frielinghaus[3]).

La aportación de Ulrike Spieler brinda aspectos novedosos y colma lagunas capitales, hasta ahora desatendidos en la abundante bibliografía sobre las traducciones de Beck, estudiada, calibrada y valorada en su conjunto en un libro señero del hispanista suizo Ernst Rudin[4]. Novedosos porque Spieler lleva a cabo una investigación empírica comparada del *Romancero gitano* y de la versión alemana de Beck mediante el análisis sistemático de culturemas o fragmentos significativos de funciones culturales. Se trata de funciones captadas al hilo de signos con valores simbólicos apropiados y aptos para ser seccionados en unidades mínimas y en conjuntos mayores. Los campos semánticos elegidos por la estudiosa para el análisis son dos: *gitan-* y *masculinidad*, convencida de la validez de una teoría basada en dos presupuestos axiomáticos: 1°. la cultura fluye de los culturemas; y 2°. en los textos literarios traducidos se puede rastrear los posibles errores de traslación en los *realia* o palabras que denotan objetos, conceptos o fenómenos característicos de una cultura determinada. En suma: Spieler considera

[2] No deja de ser curioso que el célebre lingüista escribiera en 1957 –entonces asistente en una universidad alemana- sobre la traducción alemana de Beck de tres ensayos/conferencias de Lorca («Juego y teoría del duende», «La imagen poética de don Luís de Góngora» y «Las nanas infantiles»): «la traducción es esmerada y elegante, especialmente las nanas están reproducidas de forma excelente. Este librito ampliará el círculo de amigos de Lorca en Alemania». «Se tiene con frecuencia la impresión que se ha alcanzado el grado máximo de una traducción». Y sobre la traducción de Beck de *Poemas de cante Jondo* escribe en otra breve nota: «Es un placer comparar verso a verso con el original». (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, núm. 194, 1957, págs. 97 y 98).

[3] Este informe sobre *Poeta en Nueva York* no podía ser positivo, puesto que se refería a la traducción que Beck había podido realizar de un poemario que hasta los años 70 no tuvo ediciones fiables.

[4] *Der Dichter und sein Henker? Lorcas Lyrik und Theater in deutscher Uebersetzung, 1938-1998*, Kassel: Reichenberger, 2000 (*¿El poeta y su verdugo ? Lírica y teatro lorquianos en traducción alemana, 1938-1998).*

que la cultura fluye de los culturemas, y que éstos tienen formas comunicativas que pueden ser aisladas.

Otra de las aportaciones relevantes de la tesis doctoral de Spieler es la siguiente: la autora investiga y analiza las razones y los motivos que han llevado a Beck a sus versiones, por lo general ajustadas, muchas veces cercanas a la elección cabal, en ocasiones equivocadas y en no pocos casos sin tener en cuenta el espacio, las circunstancias y el tiempo en que se gestaron los versos o los textos lorquianos. Mas siempre con la marca original del traductor y desde sus circunstancias y realidades biográficas[5]. Este desplazamiento del autor de la traslación hacia perspectivas y aspectos biográficos o personales descubre y revela lo que hasta la fecha habían pasado por alto (o no habían percibido) los investigadores y estudiosos: que para Beck la traducción avanzaba en cierto modo hacia una técnica cultural que le daba la llave para entrar en un tercer espacio de la adecuación y congruencia, ajustándolas en parte a sus experiencias lectoras y a su afiliación o pertinencia.

Otro de los aciertos de la doctoranda es haber estudiado las versiones de Beck teniendo muy en cuenta su biografía, transida de vivencias trágicas[6]. A ese aspecto capital está consagrado sobre todo el

[5] La autora afirma al respecto en la última página de su introducción: „Se le puede acusar a Beck de haber realizado una traducción mala –lo que seguramente se puede probar desde el punto de vista científico (a veces es también quizá una cuestión de gusto)-, pero no se le puede acusar de haber cometido errores fundamentales o cardinales („Kardinalverfehlung«). En cualquier caso, se le podrá reprochar su comportamiento de clueca y de haber preservado su monopolio. Se le podrá acusar de haberse colocado, a sabiendas de su insuficiente competencia traslaticia, delante de Lorca y con ello haber permitido al público alemán únicamente su propia lectura […]. Seguramente, así y todo, Beck no hizo a Lorca de ninguna manera (sólo) un flaco favor, pues le dio a conocer al público de lengua alemana.« (pág. 30).

[6] Beck nació en Colonia en el seno de una familia judía en 1904. Su padre, revisor y censor jurado de cuentas con despacho propio, perdió buena parte del patrimonio y de la clientela durante los años de altos índices de inflación posteriores a la Primera Guerra Mundial, razón por la que no pudo costear a su único hijo estudios universitarios. El joven Beck ingresó pronto en el Partido Socialista (en el que militaba su progenitor). En enero de 1933, comenzó su colaboración en el Komitee für die proletarische Einheit (Comité para la Unión Proletaria), agrupación perseguida por los nazis. En agosto de 1933 abandona Alemania y se establece, tras una breve estancia en Suiza, en Barcelona, donde permanece hasta comienzos de 1938. Por su oposición a los comunistas tras el comienzo de la Guerra civil, es acusado de espionaje en favor de los golpistas y es encarcelado en repetidas ocasiones. En la cárcel lee el *Romancero gitano* e inicia la traducción del poemario. En 1937 se suicida su padre, y cuatro años después su madre, temerosa de ser deportada a un campo de concentración. En abril de 1938

capítulo cuarto, en el que estudia los quehaceres de traslación y la figura de Enrique Beck, sus funciones de mediador cultural, sus arrebatos y transfiguraciones, su rebosante y «romántica» veneración de España y su cultura (así se explica su entusiasmo por el *Romancero gitano*[7] y su rápida traducción), su sentimiento de pertinencia a la cultura hispánica y su distanciamiento y rechazo de Alemania, el cambio de Heinrich en Enrique (*nomen est omen*), el hibridismo de sus referentes de identidad e identificación y la dedicación exhaustiva a la traducción y a la defensa desesperada del derecho otorgado por los herederos de Lorca cual traductor único al alemán de la obra *in toto* del escritor. Dice bien la nota de la contracubierta en la que se afirma que la perspectiva biográfica «en favor del autor revela aspectos hasta ahora desatendidos por las investigaciones sobre las traducciones de Beck». Un estudio exhaustivo e innovador, caracterizado además por haber desarrollado una metodología versátil y abarcadora, en la que la investigación de causas, relaciones y motivos tiene el espacio preciso y necesario.

2. EL MOTIVO LITERARIO DEL MAL MODERNO EN *2666*, OBRA CANÓNICA DE BOLAÑO

Disponíamos de varios estudios sobre las representaciones del mal en la obra de Roberto Bolaño, algunos excepcionales, como son las tesis doctorales de las escritoras Patricia Poblete Alday, Daniuska González González y el memorable ensayo[8] de Sergio González Rodríguez. A ellos se suma la publicación de la extraordinaria tesis doctoral de Arndt Lainck, defendida en la Universidad de Gotinga. Un estudio cabal sobre cada una de las cinco partes que configura la novela, con especial diligencia y esmero en lo que concierne las dos últimas («La

abandona Barcelona y regresa a Suiza con la esperanza de poder quedarse, conseguir un permiso de trabajo y dedicarse a la traducción de la obra lorquiana. Muere en Basilea en 1974. La Fundación que lleva su nombres y apellido se creó en1976.

[7] Quizá no está de más señalar que la alta recepción de romances españoles en los países de lengua alemana estuvo alentada por las excelentes traducciones (y en no pocos casos imitaciones) de los románticos alemanes, entre los que figuraban Heine, Herder, Eichendorff, Schlegel, Brentano, Tieck, etcétera.

[8] El renombrado escritor y periodista mejicano Sergio González Rodríguez recientemente fallecido es autor de *Huesos en el desierto*, una documentada monografía y referencia imprescindible sobre los feminicidios de Ciudad Juárez. Es asimismo personaje de *2666* (sobre todo de «La parte de los crímenes»), recurso que confiere a la novela carácter de docuficción.

parte de los crímenes» y «La parte de Archimboldi»), a las que consagra algo más de un centenar de páginas. En la introducción dedica asimismo una gavilla de folios brillantes a la modernidad del mal (que algunos franceses han llamado «mal moderno»[9]).

Arndt Laink centra además su análisis en los motivos de la presencia y el alcance del mal en cada una de las cinco partes que configuran *2666*. Desarrolla la investigación con ánimo de explorar la fenomenología del motivo del mal al hilo de los ejemplos más indicados y significativos de la novela que contribuyen en los discursos del mal «en cuanto categoría fundamental en la connivencia de los seres humanos» (pág. 16). La aborda desde la convicción de que Bolaño logra desarrollar una teoría del mal a través de sus propias reflexiones sobre la fenomenología del mal, con el presentimiento de que en la novela anidan disquisiciones literarias y análisis rigurosos sobre «el porqué de la invisibilidad del mal bajo ciertas condiciones», que el joven estudioso revela mediante acercamientos exocríticos (e.d., que consideren –desde una metodología versátil y ecléctica- los contextos históricos, sociopolíticos y culturales) y endocríticos (o sea, desde el análisis filológico y de la hermenéutica propiamente dichos). Y el todo, desde un cabal conocimiento de la obra entera del escritor chileno hasta finales de 2013.

Entre sus indagaciones tienen especial relevancia las intersecciones y las correspondencias entre el arte y el mal, la búsqueda del valor epistemológico del mal y la engañosa cercanía de *2666* al género policíaco y a la novela negra (considerada ésta menos en cuanto a sus propiedades y rangos estilísticos o genéricos que a sus poéticas). El mal se vislumbra cual síntoma perceptible en entramados ocultos de conceptos vigentes que permiten al mal moderno escabullirse o escaparse por las insuficiencias del sistema o de las leyes vigentes, como sabemos por la acotación del personaje Sergio González Rodríguez

[9] A juicio de algunos estudiosos, el concepto de mal moderno nace en las postrimerías de la Revolución francesa, como consecuencia de los traumas relativos a los años del imperio de la arbitrariedad bajo la égida del Comité de Salvación Pública (órgano ejecutivo creado en abril de 1793), de las ejecuciones masivas y de las masacres de septiembre de 1792 en Paris y otras ciudades francesaas. Más información sobre el concepto en el número 29 de la revista *Modernités*, titulado *Puissances du mal*. Textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

(«hablaron sobre la libertad y el mal, sobre las autopistas de la libertad en donde el mal es como un Ferrari [...]», pág. 670).

3. OBRAS RECIENTES SOBRE LA GUERRA DEL RIF

El espacio concedido en las historias de la literatura española a la narrativa sobre la guerra de Marruecos ha sido escaso hasta comienzos de este siglo. Entre tanto, son varias las monografías valiosas, entre las que destacan las de Antonio Carrasco González (*Historia de la novela colonial hispanoafricana*, 2008), Juan José López Barranco (*El Rif en armas: la narrativa española sobre la guerra de Marruecos*, 2005) y Susan Martin-Márquez *(Disorientations. Spanish colonialism in Africa and the Performance of Identity*, 2008).

A esos títulos se suma la tesis de Elmar Schmidt, que analiza e interpreta las obras elegidas desde perspectivas culturales, poscoloniales y mnemónicas. Son obras muy valiosas, que además tienen el mérito de dialogar con algunas creaciones memorables, entre las que destacan las de José Díaz Fernández *(El blocao*, 1928), Ramón J. Sender (*Imán*, 1930) y Arturo Barea (*La ruta*, segunda entrega de la trilogía *La forja de un rebelde*, 1951). Es un corpus constituido por obras varias de escritores españoles y marroquíes que recrean la guerra colonial entre España y Marruecos muchos años después del llamado Desastre de Annual (julio de 1921). Se trata de creaciones, por tanto, recientes, que forman parte de la literatura marroquí, escritas en francés o en español por escritores nacidos en Marruecos.

El estudioso se detiene sobre todo, por considerarla paradigmática, en la novela *El dédalo de Abdelkrim* (2002) de Mohamed Bouissef Reekabs, cuyos hipotextos canónicos son las obras mencionadas de Díaz Fernández, Sender y Barea.

De las obras que forman parte de la literatura española contemporánea, el estudioso dedica -tras precisas puntualizaciones sobre títulos de Juan Goytisolo, Martínez de Pisón y Marian Izaguirre- noventa páginas brillantes a las tres obras que configuran el enjundioso e innovador conjunto literario sobre la guerra del Rif de Lorenzo Silva: *Del Rif al Yebala. Viaje al sueño y la pesadilla de Marruecos* (2001), *El nombre de los nuestros* (2001) y *Carta blanca* (2004). Como en las tres obras señaladas de los autores del 27, Silva profundiza en las vivencias traumáticas de los soldados de cuota españoles inmolados en aras de un imaginado

proyecto colonial fuera de la razón y como tal sin trascendencia ni porvenir.

Schmidt muestra que Lorenzo Silva hace suyos los argumentos clave del discurso de la recuperación de la memoria histórica de la década de los noventa para referirse a la contienda del Rif como una tragedia que, excepción hecha de los que se consideraban fieles o cercanos al dictador y general en superlativo (orgulloso de que le llamaran el Africano), no se había querido rememorar, quizá porque se era muy conscientes de que de Marruecos habían llegado a la Península muchos defensores del bando nacional y enemigos de la República. Por lo demás, sabido es que tras el comienzo de la Transición la meta era la adhesión a la Unión Europea y el distanciamiento paulatino de Marruecos.

Son asimismo innovadoras y de aguda y certera interpretación las páginas que el estudioso dedica al análisis de los contradiscursos codificados de la novela *Kabila* (1980), de *Liturgia para un caudillo. Manual de dictadores* (1977) -una visión del franquismo desde una perspectiva colonial y africanista- y de otros ensayos de Fernando González Martín.

Nos hallamos por tanto ante un acercamiento comparativo, cultural y político relevante e innovador a las representaciones más destacadas de la Guerra del Rif en la literatura española contemporánea y marroquí, desde una metodología ecléctica y versátil, en la que la imagología, la sociedad y la historia también tienen presencia destacada[10].

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA

[10] Es de obligada mención la excelente tesis doctoral de Stephanie Fleischmann sobre un corpus amplio de textos relativos a la guerra del Rif, en la que la estudiosa analiza sobre todo los significados culturales y discursivos del conjunto textual y -en menor medida- la dimensión estético-programática: *Literatur des Desasters von Annual: das Um-Schreiben der kolonialen Erzählung im spanisch-marokkanischen Rifkrieg. Texte zwischen 1921 und 1932* [*Literatura del desastre de Annual. La re-escritura de la narración colonial en la guerra hispano-marroquí del Rif*] (2013).

BIBLIOGRAFÍA

SPIELER, Ulrike: *Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck*, Berlin: Frank & Timme, 332 págs. (Traductor entre identidad, profesionalidad y culturalidad [o especificidad cultural]: Heinrich Enrique Beck)

LAINCK, Arndt: *Las figuras del mal en «2666» de Roberto Bolaño*, en *LIT Ibéricas. Estudios de literatura iberorrománica. Beiträge zur iberoromanischen Literaturwissenschaft. Estudios de literatura ibero-románica*, 4, 2014, 332 págs.

SCHMIDT, Elmar: *Inszenierungen des Rifkriegs in der spanischen, hispano-marokkanischen und frankophonen marokkanischen Gegenwartsliteratur. Traumatische Erinnerung, transnationale Geschichtsrekonstruktion, postkoloniales Heldenepos,* Frankfurt a.M.-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2015, 359 págs. (Escenificación de la guerra del Rif en la literatura española, hispanomarroquí y francófona-marroquí. Memoria traumática, reconstrucción histórica transnacional, escritura épica poscolonial).

Rafael Altamira. *El realismo y la literatura contemporánea en España.* Edición de Laureano Bonet, con la colaboración de Pau Miret. Alicante. Universidad de Alicante. 2016.

La aparición de este libro de más de cuatrocientas páginas -la mitad de las cuales constituye un reflexivo y modélico «Estudio introductorio» fechado en la primavera de 2014, con apoyos bibliográficos de una sólida, insólita y rica implicación, y la otra mitad el templado texto altamirano propiamente dicho, con un nutridísimo y esclarecedor acervo de notas, 755, que completa y fundamenta el primero y el segundo- viene a consumar un laborioso y detenido proceso de estudio y análisis en el que el profesor Laureano Bonet da cuenta de un diálogo crítico singular. Pocas veces editor y autor llegan a entablar tal grado de intimidad hermenéutica con éxito tal.

Sin duda, este es el fruto granado de una fascinación: la que el ambicioso ensayo de Rafael Altamira y Crevea (1866-1951) -destinado a las páginas barcelonesas de *La Ilustración Ibérica* entre el 24 de abril y el 23 de octubre de 1886, y que nunca había tenido plasmación exenta- ha ejercido desde hace varias décadas en quien ha sabido justipreciarlo como nadie, valorando su aportación al desentrañamiento de la fenomenología del realismo y transmitiendo, a través de parciales adelantos previos, algunas primicias de la obra de más largo aliento que ve la luz ahora.

Porque no se trataba, y eso ya sería mucho, solo de fijar la materialidad del ensayo, los catorce capítulos (más Conclusión y Apéndice) de meandrosa concatenación interna -de «cohesión íntima», p. 162- que hicieron gemir las prensas de la rotativa barcelonesa cuando su joven autor apenas contaba veinte años. Empresa tal no puede ser sino ardua en extremo, teniendo en cuenta lo inestable, tipográficamente, de las planas periodísticas, la selva de erratas, signos de puntuación erráticos y equívocos que, como se consigna en las «Normas de la edición» (p. 165), deturpan la lectura y la transcripción, la *lectio recta*, como dice el editor, que el receptor espera, que el propio Altamira, reacio a perpetuarla más allá de la circunstancia veinteañera, para él contingente, no quiso darle. Se trataba, en realidad, de hacer germinar aquel texto tan rico en ideas, en indagaciones críticas, en *topoi* recurrentes, en sugestivos alcances, tan preñado de menciones implícitas, de un estilo introspectivamente intelectual, hasta revelarlo en toda su virtualidad. Dar el texto y todas sus circunvoluciones, sin escatimar ninguna, sin restarle ningún latido, ninguna fuente conceptual, antes bien haciéndolo respirar y vivir, recobrar su impulso. Señalando, si hubiere ocasión, asimismo, sus puntuales desenfoques o imprecisiones, como corresponde, a la luz de todo un despliegue de compulsas de textos en espejo,

verdadera labor detectivesca que el Dr. Bonet asienta en sus más exigentes términos, dando al César lo que es del César. Bien es verdad que hace falta un dominio oceánico de todas las latitudes de la literatura del ochocientos para acometer esa empresa titanesca. Tras ciento treinta años, el ensayo de Altamira ha encontrado a su editor e intérprete ideal.

El realismo y la literatura contemporánea, vale decir, en palabras de su autor, no es otra cosa que «un ensayo analítico del estado y tendencias de nuestra literatura contemporánea» (p. 184), que palpitan en cada surco en aras de ir sentando criterio «desde el sereno punto de vista de los altos principios» (p. 175) en una serie de asedios teóricos y didácticos en torno a un concepto harto complejo y escurridizo, acaso irreductible si no es en su forma plural. Partidario de una crítica que Leopoldo Alas saludó esperanzado como científica, Altamira desgrana en su ensayo los más controvertidos aspectos de una estética que prefiere comprender, diseccionar, antes de juzgar. Estudiante de Derecho cuando lo redacta, en 1885 sobre todo, es el mismo joven que mira desde el óleo que Sorolla pintó a una edad también parecida, el que observa con reconcentrado interés los fenómenos literarios, autor él mismo de algunas tentativas de esa índole que le facultan para conocer el medio por dentro. Las guías del bigote del retrato confieren cierta audacia a su figura, pero es su mirada inteligente y serena, reflejo de su «hondura espiritual y sobriedad ética» (Bonet, p. 11), lo que cataliza icónicamente esa prestancia en 1886. Es este un año, el de la publicación de *El realismo y la literatura contemporánea*, precisamente, que antecede a su doctorado madrileño bajo la tutela de Giner de los Ríos (1887, cuyo legado se precia de retener) y que antecede aún más al logro de la cátedra ovetense (1897). Pero ya es un tiempo bien aquilatado, en el que se arraigan experiencias indelebles como «devorador de libros», su «sed enciclopédica de lecturas», y todo «lo que en estos momentos me estremece el cerebro y me calienta el corazón», como recordará al escribir sobre su condiscípulo Blasco Ibáñez en *La Nación*. En efecto, años más tarde, en 1928, evocará aquel primer tránsito a la madurez como algo ineludible desde sus quince años y medio en que ingresa en las aulas universitarias valencianas. Dueño de esos estados de plena vida interna, emprende procesos de razonamiento y conjuga sus funciones intelectivas con una sentimentalidad cada vez más soterrada, más aplacada. Su juventud legista se acompasa con sus primeras novelas y sus primeros folletones de crítica literaria en revistas escolares y en *El Universo*, al calor de una formación «basada en proporción casi igual, sobre lecturas castellanas y francesas». Aquellas mocedades son las que ven aflorar un rasgo esencial de su predisposición al ensayo: «la característica digresiva de un espíritu a quien interesa todo, y cada vez más ganado por el

atractivo de las luchas ásperas a que conduce la preferente preocupación de la verdad, la cultura y la justicia en sus proyecciones prácticas más batalladoras». Esto escribe en febrero de 1928, desde una edad que preserva el fervor de «la vacilante aurora de hace cuarenta años, llena de interrogantes y de misterios».

Es ese fervor, vertido en las delicadas páginas de un ensayo dado en hojas volanderas, el que autor y editor nos dan, en el presente volumen, en su estallido primigenio y en su sedimento moderno, respectivamente. Y, aunque sabíamos que ese haz y ese envés se armonizaban y amalgamaban, en un «suave oleaje de conceptos y desarrollos textuales» (p. 9, 1n), no teníamos la prueba definitiva que nos da actualmente esta obra extraordinaria. Lector, discípulo, ávido espectador e historiador y pedagogo de «la marcha tranquila del realismo», Altamira persistió en enraizar su ensayo en una década que es también la del auge del realismo-naturalismo en nuestro país. Y la que ve nacer *La cuestión palpitante*, documento forjado también en las premuras del palenque periodístico y ratificado en su salida libresca que no conoció hasta la fecha el de Altamira, imbricado inter o, más bien, hipotextualmente en este, como sutilmente sugiere L. Bonet, y tal vez desencadenante de que el joven alicantino eche su cuarto a espadas, con pertrechos y bagajes tomados de Clarín («Lo que no es el realismo») y Menéndez Pelayo, como queda ampliamente demostrado (*vid.* p. 29, *v. gr.*), entre otras muy afianzadas lecturas de autores de muy varia procedencia. Tributario de Lemaître, en particular, pero también de otros críticos como Paulhan, Altamira pretende conferir método a su explicación en pro de un realismo no tanto naturalista como humanista, en la expresión de Blanco Asenjo.

El magno «Estudio introductorio» se desglosa en catorce interesantísimos apartados portadores de densos epígrafes (que tal vez convendría numerar para facilitar la remisión a ellos) a los que se extrae una rentabilidad exegética harto inusitada, encaminada a construir «una ciencia estética» en Altamira. No es habitual, en efecto, que el editor y/o exhumador, tantas veces mero transcriptor y no siempre cuidadoso, se apreste a internarse, con meticulosa pesquisa, en todos y cada uno de los predicados y asertos que, asociados aquí a un epónimo concepto gravitacional, lejos también de ser emitidos a humo de pajas, se sustentan en meditadas formulaciones del realismo-naturalismo. El ensayo evidencia lo que Sorolla supo ver en el temprano retrato del futuro americanista, que nos hallamos ante un joven precozmente sabio y dueño de un modo de mirar -como sabe bien Mª de los Ángeles Ayala, que así antetitula, con Ferri Coll y Valero Juan, una compilación de estudios sobre su conterráneo-. El progreso del «Estudio» se va constatando en la secuencia «Infancia, adolescencia, juventud: la literatura como tentación»,

que nos hace recordar un testimonio altamirano ulterior: «No niego que aún la añoro en este final de mi vida», escribirá en 1928, lejos todavía de su muerte, ocurrida en México en 1951. Muchas disquisiciones adquieren rango probatorio e instauran los puntos medulares, literarios, históricos, filosóficos y hasta lingüísticos, amén de los accidentales, del realismo: el discernimiento de los anclajes románticos -la «levadura romántica», según Altamira, o el «légamo romántico», según Bonet, del naturalismo zoliano, la noción de *temperamento* (la «turquesa» de la personalidad que Pardo Bazán supo ver con tino, como estudié en 1998), la clarividente recepción de Hawthorne, la percepción olímpica del sistema literario de la Restauración, las estrategias narrativas del autor de *Los Rougon-Macquart*, el reconocimiento -por la vía menendezpelayina- de Berguizas, Estala y Arteaga, la transgresión de la lengua tradicional que el naturalismo inaugura -y que aún deplora como «poco macerada» (p. 78), escasamente atenuada, debido al repliegue casticista, al sempiterno retoricismo-, la postulación de un equilibrio entre la realidad y la imaginación, el parentesco de lo bello y lo feo… Epígrafes, en suma, que expresan la excelencia del ensayo del autor de *Reposo*, tan superior al predominante, ignaro, interesado y alicorto juicio que el naturalismo francés suscitó en su país, con la excepción de los estudios de Alas y Pardo Bazán, con los que no obstante no siempre coincide, cuyos dictámenes no siempre suscribe. De hecho, el ensayo parece brotar, en gran medida, de la necesidad que se le impone de matizar las aportaciones pardobazanianas de un modo muy particular aunque no exento de cierta ambigüedad en ocasiones. Así, siguiendo la lectura de Jerónimo Vida en su reseña de *La Tribuna*, incide Altamira con cierta saña en la superficialidad colorista de la novela y, consiguientemente, a su juicio, en el déficit de psicología, asunto este discutible, ya que le atribuye más pintura que dibujo (*vid.* p. 120, «Se acabó la caja de pinturas»), sin dejar de abrigar un eclecticismo o un gradualismo (p. 139; que le recrimina a ella, sin embargo en p. 238) y un *ethos* científico, ajeno a cualquier lectura subjetiva del texto, me atrevo a añadir, apreciaciones todas que no distarían de las transacciones de *La cuestión palpitante*. De esta escribe que «Entre todos los estudios publicados sobre tan batallona cuestión es uno de los mejorcitos el de la elegante escritora doña Emilia Pardo Bazán» (p. 237), obra cuyas huellas presentes en *El realismo y la literatura contemporánea*, más concomitantes que de otro signo, pese a las protestas de Altamira, Bonet sabe anotar con sagacidad. Se conserva una carta de la autora al profesor levantino, fechada en abril de 1898, a quien se dirige como «Mi apreciado amigo Altamira», tratamiento que denota una relación cortés y respetuosa. No olvidemos, por otro lado, que Giner, que tanta impronta dejó en Altamira, fue mentor de Emilia Pardo Bazán, quien reivindicó lo efectivo de

su magisterio. El único, si exceptuamos el de su querido padre, en el haber de la autora de *De mi tierra* -obra que, por cierto, enalteció Altamira con entusiasmo, como apuntó Ayala Aracil en 2009, en su rastreo de los comentarios que la obra de la gallega, «la distinguida escritora» (p. 189) mereció al alicantino-.

Es ostensible, desde luego, la pulcritud de esta edición a cargo de Laureano Bonet, con la colaboración de Pau Miret, tan bellamente materializada en la ciudad natal de Altamira y bajo los auspicios de su universidad, centro de investigaciones altamiranas que tiene en la profesora Mª de los Ángeles Ayala Aracil y su equipo su principal eje. Dado el acarreo de fuentes y el trasiego de notas y referencias, verdaderamente caudaloso y feraz, siempre pertinente y sugestivo, impresiona la capacidad de esta edición de detectar alusiones, muchas veces mínimas y hasta subrepticias, de establecer asociaciones y planteamientos explicativos, cuando no de confesar bien exiguas imposibilidades aclaratorias. Algunas muy leves erratas apenas asoman en pp. 17, 23, 29, 43, 45, 50, 58, 59, 61, 68, 69, 72, 74, 75, 86, 89, 99, 100, 111, 119, 123, 126, 128, 129, 136, 140, 142, 143, 150, 154, 165, 167, 179, 182,185,201, 203, 206,209, 211, 212, , 215, 218, 221, 225, 227, 230, 234, 235, 243, 245, 247,251, 255, 256, 261, 263, 285, 292, 293,303, 310, 319, 324, 333, 338, 341, 342, 350, 356, 358, 365, 367, 370, 371, 374, 376, 408, 414. Notamos que la referencia abreviada del título del ensayo de Altamira no siempre se grafía en el orden debido: *RLC*; los títulos anglosajones, alguna tilde en nombres franceses, alguna coma, tienen a veces acomodo fluctuante. En p. 228, la perífrasis verbal «ha de amar», podría ser sustituida, creemos, por «ha de aunar», en pro de una lectura que se nos antoja más ajustada. Algunas notas léxicas, así las numeradas como 578, 598, 653, 721, 724 y 729, podrían ser prescindibles. Por otro lado, la identificación de «Lewis» en nota 612 como «Probablemente Lewis Carroll» no semeja convincente, y sí podría postularse, en cambio, que se tratase de Matthew Gregory Lewis, el autor de *The Monk*, en ese contexto de la mención.

Cuando, con motivo de su fallecimiento en 1915, Altamira dedica un opúsculo a *Giner de los Ríos, educador*, que edita Prometeo en Valencia, pondera cuánto amaba al maestro y cómo creía «haber sido fiel a lo substancial de su doctrina», la de «uno de esos hombres extraordinarios en quienes, de tiempo en tiempo, condensa la humanidad los más puros y admirables triunfos de su ascensión penosa hacia la bondad, el desinterés y el culto de lo verdadero». Ese objeto intelectual y social, individual a un tiempo, rige su indagación: «Lo importante para don Francisco, como para todos los moralistas, era la conducta», «el saber es en ella la luz que alumbra el camino y permite orientar sin error, o con menos error, el hacer, tanto en la esfera individual como en la social […]. Lo que principalmente le preocupaba en el orden del saber a don

Francisco era el más santo respeto a la verdad y a las ideas, y el uso que de la fuerza intelectual se hiciese en la vida; y eso era también ética, honradez, la honradez del científico que va desde la prudente reserva en la investigación y en las afirmaciones a que ella conduce, hasta el respeto a toda conclusión ajena seriamente formulada y a toda rectificación que la realidad traiga a nuestras más queridas convicciones, a nuestros más halagadores prejuicios» (1915: p. 12).

Hacer volver y valer aquel talante refinado, cosmopolita, republicano, de Altamira, la función social de su crítica literaria, en tiempos como los nuestros, es, además de un regalo generoso que Laureano Bonet y su colaborador Pau Miret nos brindan, un admirable y soberbio ejemplo de trabajo intelectual de la mejor estirpe, la que entronca a Altamira con Giner, la que mejor nos restituye su labor como una tarea ética irrevocable.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Joaquín Álvarez Barrientos. *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid. Abada editores. 2017.

El autor de esta obra, reconocido hispanista y experto en la literatura que va del siglo XVIII al XIX, nos sorprende gratamente con una obra sobre Madrid o, de manera más precisa, sobre la historia cultural de la capital de España. Esta historia cultural está encaminada a desvelar la constitución de sus valores simbólicos, entre el intenso período que se extiende desde el comienzo del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX. Los estudios que se enmarcan dentro de la llamada historia cultural son ciertamente muy diversos, pero tienden a coincidir en el análisis de los elementos simbólicos de aquello que ocupa su atención. Como bien apunta el profesor Peter Burke, catedrático emérito de esta materia en la Universidad de Cambridge, los historiadores culturales se preocupan por la interpretación de los valores simbólicos, de manera que una historia cultural difiere esencialmente de otro tipo de historias, como puede ser el caso de la económica. De manera consecuente, las propias fechas elegidas por el autor de este libro para configurar su marco histórico ya suponen, de por sí, elementos simbólicos de diferente relevancia: 1701 supone la llegada de los Borbones a España, a lo que seguirá, en 1734, el incendio del Alcázar de Madrid, con la consiguiente construcción del actual Palacio Real. Por su parte, la fecha final, 1833, también representa, con la muerte de Fernando VII, el final de un período histórico, precedido tres años antes, en 1830, por una circunstancia que, si bien resulta en apariencia menor, tiene igualmente su significado específico: la construcción, por parte del ingeniero militar León Gil de Palacio, de la maqueta de Madrid que viene a resumir todo este intenso período histórico y urbano en que la ciudad pasó a convertirse en un lugar conscientemente representativo de una realidad nacional. De esta manera, el planteamiento de la obra que reseñamos resulta ciertamente innovador y no deja de suponer una empresa ambiciosa de la que el autor, en nuestra opinión, sale sobradamente airoso.

Conviene echar un vistazo a la estructura de la obra para articular de la mejor manera posible nuestra reseña. Tras unas páginas preliminares, dedicadas, sobre todo, a justificar el período elegido y a plantear la obra, el libro presenta siete grandes secciones. La primera, «Imágenes y representaciones de Madrid», supone un excelente preámbulo al tema que se va a tratar. A partir de diferentes testimonios, desde los literarios a los cartográficos, se estudia cómo va constituyéndose la imagen de la capital, desde el costumbrismo de las gentes hasta la propia idea de la ciudad como patrimonio que debe ser conservado. Los elementos constitutivos de la ciudad, como pueden ser sus propias puertas

de entrada, van adquiriendo valores diversos, entre ellos los políticos, dado que Madrid también se erige en representación de España. Al igual que los testimonios costumbristas, como el de Mesonero Romanos, la moderna cartografía contribuye a perfilar la nueva idiosincrasia urbana.

La segunda parte del libro, «Los cambios urbanísticos: del incendio a una maqueta», analiza aquellos nuevos elementos urbanos que contribuyeron al embellecimiento de la capital, como el propio Salón del Prado, verdadero espacio simbólico (no en vano, contiene las dimensiones de un anfiteatro romano) y demarcador entre el pasado y el futuro urbano, es decir, entre la dinastía de los Austrias y la de los Borbones. Como ya hemos apuntado, la maqueta de Gil de Palacio vino a dejarnos una suerte de foto fija de una realidad urbana que a partir de 1833 cambiaría sustancialmente, pero que ya daba cuenta de los principales elementos constitutivos donde los ciudadanos podían reconocerse. Complemento imprescindible de tal maqueta es, por su parte, el fundamental *Manual de Madrid* compuesto por Mesonero Romanos y publicado en 1831, autor que, aunque encasillado como mero costumbrista, reivindica el autor de este libro como digno heredero del espíritu ilustrado.

La tercera parte de la obra, «Civilización higiénica, cultura urbana y material. Nueva sociabilidad», nos presenta el interesante e intangible mundo de los olores, los humos y la salubridad. La salud particular de cada ciudadano implica la salud colectiva de la ciudad, si bien esta realización no siempre ha resultado fácil. Este aspecto higiénico nos conduce a los valores simbólicos de la ciudad en términos de cuerpo humano, de donde derivan términos como «circulación». En cualquier caso, los avances civilizadores se fueron abriendo camino lentamente, tanto en el ámbito de lo colectivo como en el privado.

La cuarta parte del libro, «Las instituciones. Cultura y ciencia civil y militar», tiene que ver con la progresiva institucionalización del saber mediante la dotación de las instituciones más adecuadas, como las academias, las bibliotecas o los laboratorios. Resulta muy grato, por ejemplo, encontrar en este capítulo la referencia al *Paseo por el Gabinete de Historia natural de Madrid*, publicado en 1818 y compuesto por Juan Mieg, profesor de física y química en el Palacio Real, que nos da una precisa idea acerca de lo que fue el precedente de nuestro Museo Nacional de Ciencias Naturales.

La quinta parte «Ocio y entretenimiento», nos acerca de manera especial al ambiente del Paseo del Prado (cabría ahora, acaso, con todas las diferencias lógicas, hacer un estudio parecido con respecto al llamado «Madrid Río»). Sorprenden, entre otras cosas, las regulaciones indumentarias planteadas a la hora de acceder a los lugares de sociabilidad, como los jardines del Buen Retiro. Naturalmente, también se trata acerca de otros lugares, como los teatros

o las corridas de toros, al igual que ciertas fiestas como el carnaval. El autor no puede olvidarse, cuando trata sobre tales asuntos, de la «Música nocturna de Madrid», compuesta por el compositor italiano Luigi Boccherini, uno de cuyos movimientos es, significativamente, «Los españoles se divierten por las calles».

El capítulo que lleva el título de «Capital soñada, emblema nacional» nos conduce ahora, al anhelo de Mesonero Romanos de que se creara un panteón de hombres ilustres, a la manera de París. Su primer destino, en lo que tan sólo era un propósito, fue el de la desamortizada iglesia de San Francisco el Grande, no en vano, semejante al propio Panteón de Roma (Antonio Ponz propuso, de hecho, construir un réplica del Panteón en este lugar), si bien luego se terminó construyendo el panteón de Atocha, con trazas neobizantinas y mucho más restringido en sus propósitos memorialistas. El autor revisa, asimismo, el significado que tuvo la erección de la estatua de Cervantes en la Plaza de las Cortes (asunto que ya trató en una pequeña e interesante monografía anteriormente) y termina con la maqueta de Gil de Palacio, tantas veces evocada en este libro.

Finalmente, nos encontramos con una suerte de epílogo que lleva el título de «Así vamos marchando maquinal e inconscientemente», donde el autor se centra en dos visiones contrapuestas de Madrid: la idílica de Mesonero Romanos frente a la negativa de Fernández de los Ríos. En cualquier caso, son visiones implicadas con un lugar, es decir, con una ciudad, hacedora de identidad y que, ante todo, no deja de constituir un proceso dinámico y cambiante, frente a la foto fija que supone, ya lo hemos indicado, la maqueta de Gil de Palacio.

En suma, estamos ante una obra documentadísima y de muy grata lectura, que nos acerca a una singular dimensión de la ciudad de Madrid como entidad de representación y reconocimiento colectivo. Puede sorprender el uso conjunto de materiales en principio tan heterogéneos como documentos literarios y maquetas, si bien terminamos viendo la perfecta coherencia habida entre ellos. Gracias a la historia cultural, la filología amplía sus horizontes, algo que resulta, ciertamente, loable y necesario. En este aspecto, el libro que reseñamos también implica un interesante y estimulante salto cualitativo.

FRANCISCO GARCÍA JURADO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Fray Toribio de Benavente, «Motolinía». *Historia de los indios de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado. Madrid. Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. 2014.

La *Historia de los indios de la Nueva España* (1541), escrita por el franciscano fray Toribio de Benavente, conocido como «Motolinía»- «el pobrecito»- es uno de los textos más importantes de la historiografía de Indias. Su autor fue uno de los primeros misioneros, los «doce apóstoles», que llegaron a México en 1524, encabezados por fray Martín de Valencia. Al ser un buen conocedor del náhualt, de las costumbres de los indígenas y de su pasado, su orden le encargó la redacción del relato de las antigüedades mexicanas y de la historia de la evangelización y conversión de los indios. Al valor etnográfico e histórico, unido al ya mencionado conocimiento de la lengua, se suman las vivencias experimentadas durante sus viajes y la experiencia directa de la realidad. Leemos en la «Epístola proemial» que se trata de «la relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado» (3). Como indican los editores, la premura de la escritura -«muchas cosas después de ser escritas aún no tuve tiempo de las volver a leer, y por esta causa sé que va algo vicioso y mal escrito» (15)- corresponde tanto a la amenaza de la promulgación de las «Leyes nuevas», que hacían peligrar la sumisión de los indios y, por tanto, la evangelización franciscana, como a una estrategia retórica.

Esta edición de La *Historia de los indios de la Nueva España* pertenece a la serie de anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia (BCRAE). Con ella se pone a disposición de los lectores una edición completa, a la que acompañan notas al pie, «en las que se incluyen *realia*, noticias y datos históricos, así como informaciones estrictamente filológicas» (102*), así como citas paralelas de obras de autores contemporáneos, y notas complementarias, en las que se encuentra una abundante información acompañada de la bibliografía pertinente. El edición consta también de una extensa bibliografía y de un índice de topónimos y antropónimos. La extensa introducción (104 páginas) se divide en los siguientes apartados: 1. Biografía; 2. Obras; 3. *Historia de los indios de la Nueva España*: contenido, fuentes, influencia y finalidad; 4. Historia del texto; 5. Convenciones: aparato crítico, testimonios cotejados, puntuación, grafías y notas; 6. Principales ediciones. En cuanto al aparato crítico, se anuncia que se encuentra alojado en página web de la RAE, y solo se incluyen al pie las variantes más significativas, pero a día de hoy no se dispone del archivo para la consulta.

Para la fijación del texto de Motolinía los editores parten del cotejo de los tres manuscritos del siglo XVI, ninguno de ellos ológrafo, conservados actualmente en la ciudad de México, en la Real Biblioteca del Escorial y en la Hispanic Society of America de Nueva York, y se apoyan en las ediciones precedentes, entre las que destacan las de O'Gorman y Baudot. Con claridad se exponen las complejas relaciones de los manuscritos entre sí, de la *Historia* con los *Memoriales* y su derivación del llamado *Libro perdido*; a la vez se realiza un recorrido ejemplar de la historia del texto, cuestiones que han preocupado largamente a la crítica. Con todo, el mérito principal de edición reside en las notas complementarias que explican detalladamente aspectos históricos e ideológicos de la escritura de «Motolonía» y son de gran utilidad para comprensión cabal de su *Historia*.

Respecto a la introducción, la biografía del franciscano contextualiza su obra, que es descrita y analizada de forma clara, sobre todo la polémica carta de 1555, dirigida al Emperador, destinada a refutar duramente las tesis de Bartolomé de las Casas, que proponían un modelo de evangelización muy distinto, el de los dominicos frente a los franciscanos. En apartado tercero, dedicado a la *Historia*, tras el resumen del contenido de la «Epístola proemial» y de las tres partes en que se divide, se da cuenta de las controvertidas hipótesis sobre la finalidad de la obra. En primer lugar, se revisan las opiniones que sostienen que su intencionalidad es política: evitar la aprobación de las «Leyes nuevas», promovidas por Las Casas, que finalmente se aprobaron en 1542. Esta finalidad resulta problemática ya que fray Toribio Benavente fue defensor de los derechos de los indígenas, luchó contra los tributos y la esclavitud que pesaban sobre estos, y condenó la codicia de los españoles. Al debate de la intencionalidad política se suma el de su intencionalidad teológica, todavía más complejo: la hipótesis milenarista, que confluiría con la tradición franciscana, apoyada en ciertos pasajes de la obra de Motolinía que «parecen evidenciar, si no una identificación plena, sí cierta afinidad con el imaginario milenarista» (76*), y en su vinculación con fray Francisco de los Ángeles y fray Martín de Valencia, que «fueron fervientes seguidores de la reforma guadalupana de la Orden Seráfica» (72*). Estas tesis son analizadas de forma rigurosa, sin decantarse por ninguna. La única conclusión a la que llegan los autores es que no parece haber duda de que se trata de «una apología de la orden franciscana que defiende su política evangelizadora mediante una exaltación de sus logros, al modo de los *Hechos* de los Apóstoles, y sin exclusión de milagros» (79*).

La pertenencia de «Motolinía» a la orden franciscana condiciona también algunas de las características literarias de su obra, como la sencillez del estilo, en ocasiones descuidado, relacionado con la desconfianza en la palabra

escrita y el antiintelectualismo de la orden, con elementos propios del registro oral y popular, «alegre y desenfadado», que se debería «también a la importancia que la confianza alegre en Dios tenía para los franciscanos» (82*), reflejado a su vez en la inclusión de anécdotas ejemplarizantes. Esta condición franciscana del autor deja su impronta no solo en el estilo sino en temas y motivos como la crítica al dinero y a la codicia, así como en la condición itinerante de los frailes, e incluso de los indios, que «viven en un constante peregrinaje entre una región y otra, entre la ciudad y el campo, entre el eremitorio y el convento, entre lo indígena y lo cristiano y, más importante todavía, entre el mundo terrenal y la verdadera patria que es el cielo» (87*).

La cuidada edición de Mercedes Serna y Bernat Castany, en la que apenas asoman erratas y errores, pone a disposición de todo tipo de lectores un acercamiento sistemático al texto, además de realizar un excelente trabajo crítico que tiene en consideración la mayor parte de los estudios sobre la *Historia de los indios de la Nueva España*, tal como se refleja en la introducción y en el aparato crítico que la acompaña. Se trata, pues, de una obra de referencia tanto para el investigador y como para el lector no especializado.

ROSA PELLICER
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Jorge Luis Borges. *Borges esencial.* Edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Barcelona. Alfaguara. 2017.

Se han cumplido ya tres décadas sin Borges, y las Academias de la Lengua Española han tenido una iniciativa loable: conmemorar ese aniversario con la publicación de una antología que rinda el debido tributo a su memoria y la actualice para todos los lectores, en una edición asequible y de amplia difusión, como antes hicieran con Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Se va consolidando así una colección que fortalece la misión de esas instituciones: mantener la cohesión fraterna de un idioma compartido como lengua oficial por veinte países. Como ya lo recordara Hölderlin, lo que permanece lo fundan los poetas, y es esperanzador imaginar que habrá más entregas, que se hagan índice de esa nueva Edad de Oro que las letras hispánicas han vivido en el siglo XX, más allá del devenir de sus fronteras políticas.

Fiel al formato de la serie en que se integra, la antología está presidida por una sección crítica que busca iluminar las distintas aristas del universo borgeano. Se inicia con el ensayo «Jorge Luis Borges, escritor argentino», donde Teodosio Fernández incide en uno de los motivos de la incomprensión hacia Borges, tan criticado por sus comienzos criollistas como por un supuesto universalismo desarraigado, o simplemente juzgado sin los argumentos debidos, y esos juicios, nos recuerda Fernández, corresponden incluso a visiones tan consagradas como la de Harold Bloom y su célebre canon. En un análisis minuciosamente documentado recorre diversas claves sembradas por el poeta, y recuerda que es «aconsejable contar con alguna información sobre la historia argentina para acercarse a no pocos textos de Borges» (xviii) -quien también reivindicó la tradición occidental como propia, es decir, como argentina-, para concluir que en *Ficciones* y *El Aleph* «el escritor criollista solo quedó abolido para los ignorantes de su existencia» (xxiii). Le sigue la reflexión de Alberto Giordano sobre «Borges ensayista. La ética de un lector inocente», que aborda su apropiación creativa del ensayismo inglés, en la búsqueda de una lectura desprejuiciada y sin las «supersticiones» de las creencias convencionales, según esa acepción que Borges toma de Paul Groussac. A los lectores dominados por «las imposturas de un saber que consideran especializado, Borges opone la ficción de un lector irresponsable, que aprendió a no dejar pasar las señales de lo misterioso que a veces despuntan en un texto» (xxxiv) y que toma la filosofía como «otro registro de la imaginación ficcional» (xxxv). Concluye que la originalidad del ensayo borgeano, que imbrica «inteligencia y afecto,

pensamiento y misterio», admite que sea considerado como un género de su invención, el *ensayo conjetural* (xli).

A continuación, Darío González se dedica a «Borges, el tiempo y la lógica del asombro», para incidir en su traslado lúdico de los grandes temas de la filosofía al terreno de la literatura, y a su visión del tiempo como cárcel desde la que se sueña la eternidad, así como su certidumbre de que todos los escritores son amanuenses anónimos del gran libro universal, tal y como antes lo reconocieran Emerson y Shelley. Noé Jitrik, por su parte, nos ofrece sus «Fulgores y regresos: borgiástica» -con un neologismo tal vez inspirado por el calificativo borgeano hacia un libro de Quevedo como *orgiástico*-, y asume la propuesta de fingir ser un lector inocente que ingresa por primera vez a lo que llama «atmósfera Borges», cuyo irrealismo atribuye a las primeras vanguardias y las lecciones macedonianas. Reconoce en la escritura de Borges una naturaleza generadora de ideas, y concluye que no ha perdido «una admirable frescura, un encanto que puede prescindir de toda interpretación, pero que la sigue incitando» (lxxix).

A «Borges y la poesía» se dedica Santiago Sylvester en un trabajo que, desde una perspectiva desmitificadora, aborda la figura borgeana como la de un clásico que provoca falsas citas y es menos leído que nombrado, para detenerse en los poemas de los años veinte, ya cuestionados por el propio Borges, que escribiría en su «Invocación a Joyce» (no recogida en esta antología): «Fuimos el imagismo, el cubismo, / los conventículos y sectas / que las crédulas universidades veneran […] Ceniza, la labor de nuestras manos / y un fuego ardiente nuestra fe». Recuerda Sylvester un criollismo que Borges desechó tempranamente, rescata poemas suprimidos por el propio autor, y apenas aborda la obra de sus últimos años, sobre la que considera que «resulta casi sospechoso, casi una provocación» (xc) que, en un tiempo en que domina el verso libre, él se dedicara a escribir sonetos con su rimas y acentos pertinentes. Concluye calificando la textualidad que estudia como «poesía de pensamiento», a pesar de que el propio Borges entreveró en ella esa dualidad que cifró en uno de sus poemas con el oxímoron «álgebra y fuego»(517). En cuanto a esa elección frecuente de una métrica tradicional -que ha sido explicada en alguna ocasión como afín a su condición de invidente, dadas sus posibilidades mnemotécnicas-, el propio Borges ya nos dio algunas claves, por ejemplo, en «El milagro secreto», un relato fantástico protagonizado por el escritor Hládík, autor de un drama en hexámetros, que «preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte» (108). Ajeno al modelo de una escritura que seduzca y narcotice al receptor, Borges opta por todo lo contrario: avisa de su impostura -como también propusiera el

célebre *distanciamiento* brechtiano, o ese estilo llamado *beaubourg* como el edificio parisino que deja su artificio a la vista-, y frecuenta también el intrusismo -tan cervantino- de las notas al pie de página y los falsos copistas, así como el juego, las apelaciones al lector, la multiplicación de los finales o la ruptura de normas de los géneros.

Por su parte, Graciela Tomassini, en «Borges: la opción por la brevedad», parte de los planteamientos de Beatriz Sarlo, para quien esa preferencia borgeana busca un equilibrio con la proliferación de su escritura, y de Ricardo Piglia, que atendió la tensión entre el oír y el leer, porque en muchas de las ficciones borgeanas hay una puesta en abismo, con un narrador y un sujeto que escucha. La opción por lo breve se convierte para Tomassini en seña de identidad de esa producción, y se asimila a géneros «sapienciales» (cv) como el proverbio o el aforismo, y didácticos, como la fábula y el bestiario. A los ensayos que presiden el libro les sigue una «Guía biobibliográfica», con una siempre útil cronología de la vida y obras del autor, que abarca su itinerario vital (1899-1986), y también sus publicaciones póstumas (hasta 2016), aunque no es exhaustiva, y comete algún desliz, como clasificar *El libro de arena* como «poemas» (cxxvi). Se incluye además una muestra fotográfica de unos pocos manuscritos borgeanos, con algún dibujo que revela un hábito poco conocido del autor, y una breve nota sobre «Los manuscritos de Borges» firmada por el librero anticuario Víctor Aizenman.

A continuación, medio millar de páginas recogen una nutrida antología, y le suceden «Otras miradas», sección constituida por algunos ensayos más que arropan igualmente la selección. En ella, José Luis Moure estudia con una amplia argumentación las opciones léxicas de Borges *develar* y *debelar*, y Nora Catelli se dedica a las obras en colaboración, particularmente las *Crónicas de Bustos Domecq* y su parodia del idioma argentino. Le sigue el documentado estudio de Jorge Panesi «Las políticas de Borges: entre la vanguardia y el peronismo», donde el autor habla de un «arcoíris político, sujeto a los vaivenes de la historia argentina del siglo XX, como el de cualquier intelectual» (573), de malentendidos orquestados desde derecha e izquierda hacia su figura, y del antiperonismo visceral de un autor que vio en Perón la encarnación de la banalidad del mal pero que también se empecinó, a su modo de ver, en no entender la realidad. Finalmente, Juan Pablo Canala, en «Un fragmento del recuerdo: textos fantasmas y escritura en Borges», intenta abordar su proceso de creación, algo que la dispersión de sus manuscritos hace casi imposible. Se completa así una lectura rica y diversa por parte de un elenco de estudiosos en el que se aprecia, salvo alguna excepción, la ausencia de críticos no argentinos para un autor de dimensión hispanoamericana y universal. Cierra el libro un

glosario, junto con una bibliografía un tanto desconcertante, porque no condice con los calificativos de «selecta» y «esencial» anunciados en la «Presentación» (xi): tras la consideración atenta, el lector puede descubrir que, a pesar de algunas excepciones, resulta ser una inesperada sucesión de referencias bibliográficas de los estudios del libro, y que con frecuencia nada tiene que ver con el autor antologado.

El entramado del aparato crítico que envuelve la antología, con su diversidad de interpretaciones, supone un indudable estímulo de la lectura, y hace a menudo valiosas aportaciones para el acercamiento a un clásico contemporáneo desde la perspectiva del tiempo. En cuanto a la propia selección, la vastedad de la obra antologada no debió hacer fácil la tarea de su autor, José Luis Moure, que justifica por razones de espacio la exclusión de las obras en colaboración, pero no explica los criterios de unas opciones que resultan en ocasiones extrañas. La existencia de antologías personales realizadas por el propio Borges pudo haber sido una guía útil, al menos en la consideración de la proporcionalidad de los diversos géneros, de modo que hubiera un mayor equilibrio. Lo cierto es que más de la mitad de la selección está compuesta por ensayos, y que a la poesía se dedica una breve sección, lo cual no parece justo para su hacedor, ni condice con lo que se asegura en la «Presentación», donde se habla de la especial significación para Borges de su poesía, y se citan sus declaraciones de 1963, donde él mismo se define como «un poeta, evidentemente», «no soy sino eso», «un poeta torpe, pero un poeta» (ix).

La selección se abre, con acierto, con un autorretrato irónico y lúdico del propio Borges, quien ahí reivindica haber elevado a lo fantástico, «bajo la tutela de sus lecturas septentrionales», la prosa narrativa argentina, que «no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres»(5). Después se incluyen completos sus libros *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), y ninguna narración posterior a esa fecha, es decir, nada de *Historia universal de la infamia* (1935-1954), *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975) o *La memoria de Shakespeare* (1983). Eso tal vez puede desencantar al lector que desea volver a relatos tan memorables como «El otro», «Tigres azules» o «La rosa de Paracelso», aquí ausentes. No obstante, es motivo de celebración la presencia de esos dos títulos de los años cuarenta, con su reinvención del género narrativo desde una brevedad que afirma la libertad del margen, y también el juego demoledor con la erudición, el hábito de la conjetura, la ramificación de los finales, el alejamiento del axioma y el dogma o los inconfundibles símbolos de ese universo autónomo que es la obra de Borges, con sus lugares imaginarios -Tlön, la Ciudad de los Inmortales, la biblioteca de Babel, la Casa

de Asterión («la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo», 171)-, sus ruinas circulares o los laberintos de palabras que desde su prosa vibrante distraen las trampas del tiempo y la muerte.

En esos relatos recoge Borges, como en el resto de su obra, el juego y la travesura intelectual, desde los que afronta con melancolía que «la certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (63), porque, como nos adelanta desde un epígrafe de Bacon, toda novedad no es más que olvido. Hallamos ahí el protagonismo de los dos Borges: el individuo que sueña, desde el encierro en su imaginación, un mundo sin más colores que el oro y la sombra -«en el amarillo y negro jardín había un solo hombre» (74)- o que representa su insomnio y su vigilia en inquietantes metáforas como la que ocupa «Funes el memorioso», y esa otra figura literaria del mismo nombre que nos puede representar a todos, como lo hiciera Whitman -ubicuo como el Dios de los panteístas, según Borges lo presenta en el prólogo a su traducción de *Hojas de Hierba*-, en un gesto de fecundo desdoblamiento que también frecuentaron Vallejo y Neruda, desde el mismo modelo. En esos escritos ofrece también Borges, como en todo su universo de palabras, su íntima humanidad y su quebranto, cifrados entre símbolos y laberintos: «al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo», anotará en una de sus magistrales hipálages. El magnetismo de su prosa se desencadena entre sus propias encrucijadas o el frecuente sistema de cajas chinas de la narración, y la encabezan títulos que cristalizan como arquetipos inevitables: la muerte y la brújula, el jardín de los senderos que se bifurcan, el tema del traidor y del héroe, el Zahir -que nuclea lo obsesivo y puede representar a Dios-, o el Aleph -compendio del mundo que el autor refleja en catálogos visionarios de raigambre también whitmaniana-. Regresa a menudo al tema de la muerte liberadora, como en «El sur», o «La casa de Asterión», con ese monstruo, prisionero de sí mismo y de la sombra, que anhela la llegada de su victimario, Teseo. Regresa también al tema del desamor, como en «El muerto», fábula de la derrota y de la traición, donde la palabra y el sueño hacen posible alcanzar a la mujer amada que la vida ha negado; o «El Aleph», con su burla de los poetas pomposos y en cuyo fondo late el amor por una Beatriz que, como la de Dante, quedó «perdida para siempre» (233).

La sección de la antología dedicada a los ensayos incluye algunos de los textos más conocidos y celebrados de Borges como pensador, y cuya heterodoxia deja sitio al sueño o la confidencia. Desde esas páginas nos habla el autor de su preferencia por una prosa conversada, como la de Cervantes, en lugar de la declamada o perfecta, y también del amor a su patria, no exento de una saludable crítica hacia lo que considera sus defectos. Nos habla también de

la idea de la existencia del hombre como una constante, que hace posible la esperanza «de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos» (349), con esa manera suya de la crítica oblicua; en otros lugares anota que al fabulador le está dado inventar, pero no decidir moralidades, o condena la violencia -desde la ironía del relato *Deutsches Réquiem*-, o simplemente nombra al «Vaticano que bendice ejércitos» en el poema «Cristo en la cruz» (533). También aventura la difícil definición del arte: «la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos» (447). Y nos habla de sus devociones: de Quevedo, que escudó igualmente su humanidad con una «dilatada y compleja literatura» (382), como Joyce, el «intrincado y casi infinito irlandés» (301), pero también Shakespeare, Cervantes o Conrad. En la selección se incluyen algunos de sus *ensayos dantescos*, donde Borges nos habla de ese monumento que es la *Divina comedia* como «el mejor libro que la literatura ha alcanzado» (476), y como un último intento de su artífice para recuperar a su amada, mientras piensa con desconsuelo en Francesca y Paolo «unidos para siempre en su Infierno» (474). A pesar de la amplitud de la selección ensayística ofrendada en el volumen, siempre puede echarse de menos algún título, como el memorable y poco transitado «Sobre los ángeles» (*El tamaño de mi esperanza*), donde recuerda Borges que la imaginación del hombre ha figurado innumerables monstruos a lo largo de los siglos (quimeras, dragones, basiliscos, leviatanes…) y que todos han desaparecido, excepto los ángeles. Puede ser relevante el apunte porque esa figura enigmática cruza la escritura borgeana como un *leitmotiv* significativo, al igual que los tigres o los espejos; esos ángeles oponen su rigor al de los ajedrecistas (29) o se asimilan al ruiseñor de Keats (399), y nos hablan de la poderosa presencia de la Biblia en los escritos de alguien que declaró llevar ese libro en la sangre.

Cierra la antología una treintena de páginas bajo el título «Poesías» [sic], y pueden sentirse como escasas, no solamente por ser Borges autor de más de medio millar de páginas del género poético, sino porque, como se ha anotado, siempre se reconoció por encima de todo como poeta, y esa fue su obsesión hasta el final («has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema», 518). Cabe recordar además que cuando Borges se autoantologa hace que la poesía presida el volumen, seguida de prosas, relatos y ensayos; también anota jocoso, por cierto, que no hay antología «que no empiece bien y no acabe mal; el Tiempo ha compilado el principio y el doctor Menéndez y Pelayo el fin» (*Nueva antología personal*). No obstante, a pesar de la extrema brevedad de su presencia, la poesía borgeana tiene aquí alguna muestra

emblemática, como «Mateo, XXV, 30», que evoca en su título la parábola de los talentos -y la condena divina al siervo inútil que ha de ser arrojado a las tinieblas-; compone el poema una sucesión de recuerdos que incluye el amor y su víspera, el azar y la memoria, y también «el antiguo alimento de los héroes: / la falsía, la derrota, la humillación» (517). La dedicación a la poesía, abandonada tras lo que Borges llamó «equivocación ultraísta», fue la tarea que le obsedió desde la publicación de *El hacedor*, título al que siguió una decena de poemarios esenciales para comprender ese cosmos que supone la escritura del autor. Esa producción es indisociable del resto, con el que mantiene absoluta coherencia, y muestra lo que él reconoció como su lado más íntimo, aunque abunde en referencias librescas, como también lo hizo Montaigne, al que Borges considera inventor de la intimidad. Ahí, como en el resto de sus páginas, cifra esa dualidad de «fuego y cristal» que reconociera en la música de Brahms y su «alma enamorada» en el poema que le dedica (aquí ausente); ahí está su pensamiento y también su zozobra, condicionada por la memoria de los paraísos perdidos, o la rara esperanza de ese otro paraíso que puede ser la muerte liberadora: «Pienso en mi propia, en mi perfecta muerte, / sin la urna, la lápida y la lágrima» (530).

La publicación de *Borges esencial* es sin duda una excelente noticia, porque pone al gran escritor argentino al alcance de todos y devuelve a la escena actual a un clásico del siglo XX. Es un libro que vale la pena tener, sea para comenzar la lectura de Borges, sea para regresar a él, cuestionarlo o amarlo, o simplemente rendirse al deslumbramiento de su movimiento perpetuo.

SELENA MILLARES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Loreto Busquets. *Ensayos de literatura comparada.* Córdoba. Ediciones de la Universidad de Córdoba. 2018.

El título de este volumen precisa una explicación para comprender mejor el contenido que se nos ofrece.

Tenemos en primer lugar el concepto de «ensayo» que la autora utiliza aquí como «prueba» o «intento». Una forma de acercamiento crítico, una posibilidad que se abre al lector y al estudioso, un inicio de camino que podemos seguir, unas sugerencias que podemos prolongar; este «ensayo» supone una apertura y de tal manera lo presenta la autora.

Por otra parte esta *literatura comparada* que nos presenta Loreto Busquets ofrece dos aspectos: por un lado la relación interdisciplinar, por otro lado la relación interartística. Dos de los diferentes caminos que se pueden seguir dentro de esta disciplina.

Después de estas dos explicaciones conceptuales, hay que añadir otro elemento que salta a la vista del lector cuando abre las páginas de este libro: se trata del producto de una amplia y profunda experiencia lectora.de un continuado y meditado ejercicio de la crítica y de una capacidad de establecer conexiones y itinerarios entre diferentes aspectos del campo cultural del ser humano, tanto de la creación artística como del discurso conceptual.

El volumen reúne estudios publicados a lo largo de 30 años (excepto uno de ellos, que es inédito) pero es producto de toda una vida de lectura y pensamiento lo que hace de sus páginas un rico y enjundioso regalo para el interesado

Dentro del campo de la relación interdisciplinar, Busquets sitía el estudio de las influencias (no de las fuentes) y en especial de las ideas que los autores reciben como estímulos creadores. Este es el caso del ensayo que pone en relación a Blasco Ibáñez con el pensamiento de Mijail Bakunin. Se centra Busquets en la *Tetralogía social* del valenciano (*La catedral, El intruso, La bodega, La horda*), una obra que «posponiendo el análisis presuntamente científico de la realidad biológica, psíquica y social deviene narrativa emancipadora que se propone «orientar» a los individuos con vistas a la transformación de la sociedad que, a estas alturas, es ya abiertamente de masas. En ella el autor, lejos de desaparecer dejando que la realidad parezca hablar por sí sola, salta prepotentemente en primer plano detrás de uno a o más personajes que exponen sin rebozo sus ideas» (15-16). Busquets pone en relación a Bakunin con estas novelas de Blasco siguiendo las consideraciones de José Álvarez Junco, José Luis Abellán y Daniel Guérin que subrayan la especial repercusión que se produce entre la obra de Bakunin y los anarquistas españoles.

También dentro de este apartado podríamos situar el análisis de la fortuna de Ramón Gómez de la Serna en Italia desde sus inicios en la década de 1910 hasta la actualidad o de la literatura del siglo 18 visto por Alcalá Galiano, dos trabajos en que se intenta mostrar el fermento que da lugar la literatura y el pensamiento del extranjero en un momento histórico determinado. Para Alcalá Galiano las lecciones que imparte en el Ateneo de Madrid en 1845 son el momento ideal para exponer su concepto de la literatura: «un todo orgánico, alimentado por el sustrato social, político y cultural de cada lugar y época, en el que confluye el influjo ejercido por las literaturas extranjeras» (75). Busquets va desarrollando las claves del pensamiento literario de Alcalá Galiano y llama la atención sobre el valor que supone su aportación en un momento en que la crítica española se mueve en parámetros conservadores y tradicionalistas

Los otros nueve artículos que componen el volumen se orientan hacia la relación de la literatura, con la pintura, con el cine y con la música.

Dos escritores que son al tiempo pintores dan lugar a las relaciones entre literatura y pintura: se trata del Duque de Rivas y de Rafael Alberti. En el caso del Duque de Rivas la autora llama la atención sobre el hecho que aunque desde Pastor Díaz y Gil y Carrasco se ha señalado el carácter pictórico de la producción del autor de los *Romances históricos*, no se ha profundizado en esa faceta. El ensayo profundiza en ese aspecto, para aproximar los *Romances* no solo a la actividad de Rivas como pintor, sino también a la pintura y a la poética pictórica coetáneas. En el caso de Rafael Alberti nos encontramos con un estudio de *A la pintura*, libro en el que más que con pintura con palabras, como podríamos esperar, nos encontramos con crítica de arte. Un producto, entiende Busquets, de «años de reflexiones y lecturas sobre la poesía de Occidente y sobre el asunto y estilo de los pintores examinados y sobre todo de su Estilo, entendido como plasmación o fijación de un sistema de creencias y de una visión del mundo» (235).

Gabriel García Márquez y la *Crónica de una muerte anunciada* y la obra de Manuel Vázquez Montalbán se centran en las relaciones entre literatura y cine. En el primer caso como la película de Francesco Rosi plantea al tiempo una interpretación del texto literario y una nueva creación de un texto narrativo con sus propias leyes. En el segundo caso es el análisis de una novela surgida de un proyecto cinematográfico fracasado, *O César, o nada* (1999) y de un libro de ensayos del propio Vázquez Montalbán, *La literatura en las construcción de la ciudad democrática* (1998), de tan solo un año antes, lo que da lugar a un repaso de las técnicas cinematográficas presentes en la novela

En cuanto a la música, fuente fundamental de la literatura o la literatura, fuente fundamental de la música, que de las dos formas nos encontramos los ensayos de Loreto Busquets en este momento, tenemos cinco ensayos

El primero se centra en *La Atlántida*, a través del cotejo del poema de Jacint Verdaguer con el libreto y la música de Manuel de Falla. Un proceso de reducción y simplificación, de supresión de regresiones, reiteraciones, amplificaciones, prolijidades y adornos, que convierten el «caótico» texto de Verdaguer (calificativo de Eugeni D'Ors) en una obra esencial, rigurosa y severa.

En una muestra más del amplísimo campo que cubren los estudios de Loreto Busquets hay cuatro artículos destinados a analizar de qué manera la música se puede crear a través de la palabra y como los estrategias poéticas de los autores llevan a esa creación. Francisco de Quevedo, el poema del Mío Cid Fray Luis de Granada y de nuevo el Duque de Rivas son cuatro autores analizados por Loreto Busquets, cuatro inmersiones en la musicalidad de las palabras que completan este libro que, pese a la modestia del título propuesto por su autora, no esta compuesto de «ensayos» en ejecución, sino de estudios perfectamente cerrados y conseguidos.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Marieta Cantos Casenave. *A sangre y fuego. La escritura política de María Manuela López de Ulloa* . Madrid. Biblioteca Nueva. 2016.

A sangre y fuego es un estudio sobre la vida y la obra de María Manuela López de Ulloa, una de las plumas femeninas más activas en los debates políticos que siguieron a la Guerra de la Independencia. Sus folletos y artículos periodísticos vieron la luz en un corto lapso de tiempo, entre los años 1810 y 1816, y pronto pasaron al olvido en el que se sumieron tantos otros papeles polémicos y de circunstancias del momento. La responsable de rescatar a esta autora, de origen manchego, es Marieta Cantos Casenave, cuyo interés hacia López de Ulloa ya había cristalizado en varios estudios previos a esta monografía, la primera que se dedica a María Manuela.

La denominación de cada capítulo es toda una declaración de intenciones: se trata de fragmentos entresacados de las propias obras de la autora, lo que evidencia de forma palpable que Cantos Casenave ha procurado recuperar la voz de María Manuela e incorporarla a su propio trabajo filológico e interpretativo. Así, este trabajo de investigación persigue un doble objetivo: recuperar a esta «escritora singular» (pág. 19), por un lado, y reclamar su papel como pionera de la escritura política femenina de comienzos del siglo XIX, por otro.

El primer capítulo («Una escritora entre unas pocas», págs. 11-20), que actúa como introducción, así lo pone de manifiesto. Tras examinar algunos cauces a través de los que se desplegó la escritura femenina destinada a influir en la marcha de los acontecimientos políticos en los primeros años de la centuria (poesía, memorial, representación...), así como algunos hitos y obras concretas, Cantos Casenave presenta a la autora objeto de estudio (pág. 16) y argumenta su excepcionalidad alegando que fue «la más pertinaz» (pág. 17) de las escritoras políticas de su tiempo: «lo que hace de María Manuela López de Ulloa una escritora singular es la perseverancia de su implicación en la guerra de opinión, que se desató a partir de 1808 y que se exacerbó en el curso de las polémicas ideológicas, políticas y religiosas que se libraron en los años de las Cortes de Cádiz» (pág. 19). A la luz de la documentación que la autora de esta investigación ha exhumado, hay que reconocer que no fue María Manuela una escritora constante, pero sí prolífica en los pocos años en los que decidió saltar a la escena literaria: entre 1810 y 1816 publicó algo más de medio centenar de folletos y artículos periodísticos; concretamente, Cantos Casenave ha podido documentar hasta cincuenta y tres obras escritas a lo largo de esos seis años (págs. 19, 40).

En el capítulo 2 («'Una señora española' o *D. M. M. L. U.*», págs. 21-32) Cantos Casenave expone las dificultades de rastrear las identidades que se ocultan tras los pseudónimos que ampararon la producción literaria, especialmente la de carácter político, de los escritores de la primera mitad del siglo XIX. Tras reconocer los *nom de plume* y las iniciales tras las que se embozó María Manuela (*Una Española*, *La Española en la Corte*, *M. L.*, *L. E.* o *D. M. M. L. U.*, entre otros), se impone la ingrata y difícil tarea de reconstruir la biografía del sujeto en cuestión, aún más difícil, como reconoce, por tratarse de una mujer (pág. 23). Cantos Casenave ofrece una biografía que, aun siendo incompleta, llena con mucho el conocimiento que hasta ahora se tenía de esta escritora, cuya andadura vital y literaria rastrea a partir de los datos contenidos en sus obras y de la información de archivo, más abundante, que se tiene de su padre, un funcionario que desempeñó el cargo de Contador Real de la Hacienda en el Cádiz de las Cortes.

El capítulo 3, «Vuelos de una 'trémula pluma'» (págs. 33-74), se centra ya en examinar la producción literaria de López de Ulloa, de la que ya se habían ofrecido algunos datos en las primeras páginas del libro. La solicitud que la autora dirigió en 1814 al rey Fernando VII para publicar el conjunto de sus escritos apologéticos, escritos desde 1810, arroja un total de 48 piezas, entre textos periodísticos, folletos y colaboraciones en obras colectivas. Cantos Casenave organiza las piezas por tipología textual con el fin de «poder examinar mejor después sus características y sus afiliaciones literarias, y descubrir los géneros, temas y estilos más cultivados» (pág. 38). A continuación, expone los manuscritos que se han conservado (pág. 40): *Representación dirigida a las cortes extraordinarias a pocos días de su instalación*; *Reflexiones sobre el discurso a los Diputados en Cortes por D. Manuel Josef Quintana*; *Clamores de un corazón afligido por el peligro de su patria*; *Carta de Velarde, Daoiz y compañeros a los liberales madrileños*; *Reflexiones sobre la libertad de imprenta* y *Soneto al Lord Wellington a nombre de las damas españolas*.

La prensa fue el canal favorito de comunicación de sus creaciones y opiniones pues, según los datos que ofrece la autora, casi el 80 % de la producción de María Manuela López de Ulloa se vehiculó a través de periódicos. En el marco de esta producción, Cantos Casenave identifica tres grandes categorías tipológico-temáticas a las que se adscriben los escritos de María Manuela: a) discursos deliberativos, demostrativos y de orden judicial: representaciones, invectivas, panegíricos y alegatos; b) poemas; c) artículos periodísticos. Examina estos escritos en el mismo orden que sigue la autora al presentarlos al monarca con el fin de, afirma, «comprobar hasta qué punto se mantienen sus posiciones y con qué perseverancia manifiesta su compromiso con la iglesia, el rey y la patria» (pág. 45). Cantos reconoce no haber podido

averiguar las razones que animaron a López de Ulloa a presentar los datos en ese orden preciso: «Tal vez el orden sea el del momento de su escritura, o el del envío a imprenta» (p. 45). No se ofrece, en consecuencia, una articulación cronológica en el análisis de los textos, lo que no impide un examen riguroso de cada pieza, desde la *Representación dirigida a las Cortes extraordinarias a pocos días de su instalación* (otoño de 1810), hasta la *Impugnación del teatro* (impresa en 1811), las *Reflexiones sobre el discurso a los Diputados en Cortes por D. Manuel José Quintana* (1810), los *Clamores de un corazón afligido por el peligro de su patria*, el poema trágico pastoril *Evaristo y Rufina* (1812), la perdida *Carta de Velarde, Daoiz y compañeros a los liberales madrileños*; los seis artículos comunicados al periódico absolutista *El Procurador General de la Nación y del Rey* entre diciembre de 1812 y abril de 1813; las *Reflexiones sobre las notas puestas por el editor del* Tribuno *español en su núm. 54*...; la serie de cinco artículos comunicados al *Diario Patriótico de Cádiz* (1813); un comunicado a *El Procurador General* y un poema alegórico, *Fiddelida*, dedicado a Lord Wellington publicado en el apéndice de dicho periódico (1813), entre otros textos. Todos tienen en común una visión de la realidad política y social española presidida por una ideología reaccionaria, defensora del catolicismo tradicionalista, así como centrada en los valores del Antiguo Régimen y en el patriotismo como manifestación de la fe. En este contexto, María Manuela parece ser muy consciente de que la guerra de ideas es, ante todo, una guerra de palabras, y así lo manifiesta en diferentes escritos que Cantos Casenave glosa con detalle, desde el conjunto de textos publicados en el *Diario Patriótico*, donde discute el significado político que tenían para los liberales conceptos como *ciudadanía* y *ciudadanos* (pág. 55), hasta sus célebres *Afectuosos gemidos*... (pág. 62). Es este un poema laudatorio y apologético escrito con motivo del cumpleaños de Fernando VII que, tras ser leído en cafés y tertulias y haber llegado a oídos de los liberales, fue declarado «subversivo» por la Junta censoria de Cádiz, por lo que la autora hubo de responder ante un tribunal. Concluye Cantos Casenave el análisis de las obras listadas por la propia escritora y añade, a modo de colofón, las que, aun siendo también de su autoría, no aparecieron en dicha nómina.

El capítulo 4, «El ingenio de 'quien no ha tenido más estudios que la lectura de algunos libros'» (págs. 75-152), se centra en analizar los rasgos del estilo y las principales estrategias retóricas que María Manuela despliega en sus escritos para defender el trono y la iglesia: interrogaciones retóricas, descripciones cargadas de patetismo y toda clase de apelaciones a las emociones y de *captatio benevolentiae* del lector. Menudean también las expresiones de falsa modestia, además de la aceptación de su falta de conocimiento sobre los temas que aborda y de su método y estilo pobres, manifestaciones todas ellas que se

encuadran en su deseo de suprimir «toda huella de la vanidad que le produce ser objeto de atención de la publicística liberal» (pág. 77). Si bien no estamos ante una escritora brillante, lo cierto es que sí muestra «ciertos conocimientos de poética y retórica infrecuentes en el común de las mujeres de su época» (pág. 76). Se sirve de distintas fuentes, desde la Biblia o la literatura sermonaria hasta las obras de religiosos ilustrados como Feijoo y Francisco de Alvarado, además de recurrir con profusión a la prensa de su época, que conoce en profundidad y le sirve como base para gran parte de sus escritos. Casenave rastrea, asimismo, las estrategias discursivas y retóricas propias de la escritura periodística a las que López de Ulloa recurre con abundancia y, para ello, analiza algunos de sus principales artículos comunicados a cabeceras como el *Procurador* o la *Atalaya de la Mancha*. Para cerrar este examen de recursos retóricos, se exploran los empleados en las modalidades poético-líricas que María Manuela cultiva. Así, son estudiados el poema incluido al final de la *Impugnación del teatro*, el poema trágico *Evaristo y Rufina*, el poema dedicado a Wellington *Fiddelida*, los *Afectuosos gemidos* y los *Tiernos afectos*, donde la autora vuelve a evidenciar sus planteamientos reaccionarios y exaltados, así como a poner en práctica muchos de los temas desplegados en su prosa (visión providencialista, autoconsideración como ángel anunciador, defensa de la Inquisición, divinización del rey, maniqueísmo histórico, etc.).

A modo de epílogo, en el quinto y último capítulo, «El retiro de 'su más humilde vasalla'» (págs. 153-157), Cantos Casenave presenta de forma sucinta los últimos pasos públicos conocidos de esta escritora. En el mes de diciembre de 1814, María Manuela presentó una solicitud formal para dedicar sus obras a Fernando VII e imprimirlas con su permiso en la Imprenta Nacional. Acompañaba su escrito con un listado de sus textos que pasó, junto con la propia solicitud, a la censura. En febrero del año siguiente llegaba la respuesta negativa porque, aun habiendo apoyado con celo a la religión y al trono, «sus escritos, como todos aquellos que pudieran recordar las antiguas divisiones y partidos deben quedar sepultados» (pág. 153-154). López de Ulloa siguió escribiendo durante dos años más hasta que, como explica Cantos Casenave, «posiblemente, cansada de la falta de reconocimiento, de no alcanzar el eco al que se había acostumbrado, o de tener que esperar unas circunstancias en las que pudiera dar rienda suelta a su ingenio, dejó de publicar» (pág. 155).

A pesar de no haber podido cubrir todos los huecos oscuros de la biobibliografía de López de Ulloa, dada la dificultad -imposibilidad, en este caso- inherente a un trabajo de tal magnitud y calado, Cantos Casenave ha hecho un esfuerzo notable por insuflar vida a un nombre que, hasta hace unos años, era prácticamente desconocido en el panorama de la literatura española

gestada al calor de la Guerra de la Independencia. Aquí radica la principal aportación de este trabajo: haber hecho aflorar la figura de una escritora reaccionaria cuyos escritos merecieron la atención, positiva y negativa, de algunos círculos liberales y absolutistas de la época. Hay que dar, por tanto, la bienvenida a este estudio, donde se hilvanan los acontecimientos históricos con el análisis de los textos y, a su vez, con la interpretación de sus claves ideológicas.

ANA PEÑAS RUIZ
UNIVERSIDAD A DISTANCIA DE MADRID

Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*, edición al cuidado de Luis Gómez Canseco. Madrid. Real Academia Española - Barcelona. Espasa - Círculo de Lectores. 2015.

Con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes muchas fueron las instituciones encargadas de recordar la figura de nuestro Príncipe de los Ingenios con homenajes de diferente índole. Entre ellas hemos de destacar los frutos obtenidos en el ámbito académico y, sin lugar a dudas, esta necesaria edición de sus *Comedias y tragedias* se merece un puesto privilegiado, no solo porque sus estudiosos se hayan atrevido a bailar con la que se considera la más fea de la producción cervantina, sino porque en dicha tarea encontramos verdadera pasión por el Cervantes dramaturgo.

Esta edición está formada por dos volúmenes: el primero lo abre una breve presentación y está dedicado exclusivamente a las ediciones de las ocho comedias y las tres tragedias conservadas del teatro cervantino, acompañadas cada una de ellas por unas notas a pie de página que esclarecen los textos en los momentos oportunos; el segundo, el llamado «volumen complementario», está compuesto por una serie de estudios introductorios, entre los que encontramos aquellos que enriquecen la edición de cada uno de los textos que forman el primero (con el nombre de «Lecturas cervantinas»), la historia de dichos textos, el aparato crítico, notas complementarias, cuatro anejos, una extensa y rigurosa bibliografía y un índice de notas. Ambos son, por tanto, indisolubles y (de)muestran el rigor con que los trece especialistas que forman el equipo han sido coordinados.

Cuando hablamos del teatro de Cervantes hemos de referirnos, casi por obligación, a la fórmula teatral que sí triunfó en los corrales del siglo XVII y que tuvo como principal promotor y mentor al gran Lope de Vega. No podemos entender la relación del autor del *Quijote* con la escena sin ese complejo que le supuso la existencia de un hombre que tenía éxito, fama y dinero gracias a sus versos y que, por tanto, le recordaba su continuo fracaso en el mundo de las tablas, como él mismo cuenta en el *Viaje del Parnaso*. A esta historia de amor y desamor que don Miguel tuvo con el teatro le dedican Gómez Canseco y Ojeda Calvo la primera parte de su estudio (II, 9-24) -el que encabeza el segundo volumen bajo el título de «Cervantes y el teatro» (II, 9-60)-, relación que solo podemos comprender en su momento histórico y teniendo en cuenta las circunstancias personales del escritor, quien vuelve a España en 1580 tras haber prestado sus servicios de armas, y después de sufrir varios años de duro cautiverio, con la ilusión por una fórmula dramática que ya se iba quedando obsoleta en ese último tercio del Quinientos y que no conseguirá

imponerse posteriormente en los escenarios. Sí es verdad que, si creemos las palabras que Cervantes escribe en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, hemos de dar por hecho el éxito que tuvieron sus primeras piezas teatrales, aquellas que se libraron de la «ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza». En cambio, el periodo de quince años que inicia en torno a 1586-87 con su traslado a Sevilla como comisario real de abastos será determinante para que, a su vuelta a Madrid en 1602, quede totalmente descolgado del nuevo teatro que recibe los aplausos del público y que Lope no tardará en fundamentar más o menos teóricamente allá por 1609 en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

En este primer estudio al que hacemos referencia se insiste en la experimentación dramática que subyace en la totalidad del teatro cervantino. Don Miguel no se conforma con la construcción de uno al estilo clásico, sino que parte del que se desarrolló en la última mitad del siglo XVI e introduce importantes novedades tanto en la estructura de las comedias como en las tramas. Así, sus piezas teatrales pasan a tener cuatro o incluso tres actos, presentan un abanico de personajes pertenecientes a diversos estratos sociales, los temas son variados y aparecen magistralmente desarrollados (destacando, en ese sentido, el tema de la libertad, la política y la religión, el amor, y los límites entre la realidad y la ficción); además, se encuentran enmarcados en los diversos ambientes verosímilmente posibles: contemporáneos, lejanos o caballerescos, bucólicos o urbanos, históricos, de cautiverio…, y los asuntos beben de todo tipo de fuentes, ya sean históricas, legendarias, de tradición literaria, bíblica y mitológica, e igualmente entroncan con las *novelle* y comedias italianas. Todo ello se nutre, a su vez, de la experiencia vital del dramaturgo, en la que el episodio del cautiverio alcanza, como es sabido, uno de los protagonismos más importantes. Estamos, pues, ante una dramaturgia abierta y compleja que cuestiona y adapta las pautas del modelo clásico y en la que el deseo del madrileño es que «se pusieran sobre la escena problemas de una mayor trascendencia ideológica y estética» (II, 47) de una manera honesta, verosímil y con un carácter moral que fuera útil a los espectadores.

Cabe destacar, asimismo, la idea que el autor tiene sobre la teatralidad de sus textos, pues aunque estos nunca triunfaran en los escenarios, él tenía claro en su cabeza cómo quería que cada uno de ellos fuera representado. Esto nos lo indican, en gran medida, las didascalias que encontramos en las diferentes piezas, pero también lo deducimos de las acciones que se desarrollan en ellas. Cervantes presenta, como ya se ha dicho, muy diversos ambientes y espacios teatrales, pero también asaltos, desafíos, batallas, lances junto a murallas…, que necesitan del uso de tramoyas, «efectos especiales», apariencias,

música, canto, baile, luces, colores, vestuario. En este sentido, destaca el aparato escenográfico de la *Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, en la que, como se explica en este estudio introductorio (II, 36), se necesitarían animales en escena, desfiles, escotillones para los demonios, bofetones para hacer aparecer y desaparecer personajes, etc. Algo parecido ocurriría en *El rufián dichoso*, perteneciente al género hagiográfico y que le permitiría explotar precisamente lo espectacular de la puesta en escena. Gómez Canseco y Ojeda Calvo (II, 39) se detienen igualmente en la teatralidad de *Pedro de Urdemalas*, en la que el vestuario desempeña un papel fundamental como símbolo de la transformación que sufre el personaje. A ello hemos de sumar algunos mecanismos propios de la intriga, como el «decir sin decir», los disfraces de los personajes o encubrimientos. Con todo esto se quiere demostrar que, sobre el papel, el alcalaíno dominaba los recursos del lenguaje dramático, pero nunca se le dejó probar si realmente todos ellos podrían funcionar en las tablas.

Otra de las cuestiones que se trata en este primer estudio introductorio, dedicado, como vamos viendo, al Cervantes dramaturgo en toda su amplitud, es la cronología de la composición de estas piezas. Los autores fijan tres períodos principales que tienen que ver directamente con sus idas y venidas a la corte. La primera de ellas se desarrolla en Madrid e iría de 1582 hasta su marcha a Sevilla cuatro o cinco años después; él habla de unas veinte o treinta comedias escritas en estos años, lo que nos haría pensar en el período más fértil del escritor. Lo cierto es que de este momento de su vida solo conservamos tres comedias, entre las que se encuentra *Los tratos de Argel*, considerada la más antigua por la crítica. El segundo período coincide con su estancia en Sevilla y se caracteriza por un vacío bastante significativo (al que él mismo se refiere en el prólogo de sus *Ocho comedias* con un «Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias…»). Se cree, no obstante, que en este tiempo terminó algunas obras escritas con anterioridad y que compuso *Los baños de Argel*. Por último, el tercer periodo comenzaría con su asentamiento definitivo en Madrid, en 1602. Tras su éxito con la publicación del *Quijote*, se animaría a escribir la mayor parte de las comedias que se conservan actualmente y que se imprimieron junto a los entremeses en 1615.

El loable estudio de Gómez Canseco y Ojeda Calvo concluye con unas páginas que hacen referencia obligada a la vida crítica del teatro cervantino, que se inició en 1749 cuando el bibliotecario real Blas Antonio de Nasarre estampó las comedias y los entremeses del dramaturgo con unas valoraciones, por cierto, bastante negativas. Se citan posteriormente las *Obras completas* que publicó Rosell (1864) y la importante edición de las *Comedias y entremeses* que Schevill y Bonilla dieron a la luz entre 1915 y 1918. En el mismo 1915 Cotarelo Valledor

presenta el primer monográfico existente sobre el teatro de Cervantes, trabajo que impulsará otros como el de Valbuena Prat. La modernidad crítica es inaugurada por Marrast y su *Cervantès dramaturge*, labor que continuarán Francisco Ynduráin en la edición de sus *Obras dramáticas* (1962) y Joaquín Casalduero con *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (1974). Libro de referencia es el de Canavaggio, quien ofrece un estudio pionero y decisivo en *Cervantes dramaturge: Un théâtre à naître* (1977), al que han seguido muchos otros como los de García Martín, Stapp Moody, Friedman, Arata, Zimic, De la Granja, Pedraza, Sevilla, Hazas o González Maestro.

Las «Lecturas cervantinas» inician su recorrido con Luis Gómez Canseco y su estudio sobre *El gallardo español*, comedia ficcional de trasfondo histórico. Se enmarca, concretamente, en el cerco que Hassán Bajá, rey de Argel, mantuvo sobre las plazas de Orán y Mazalquivir en 1563 hasta que fueron liberadas tras la victoria de los españoles. Sobre este material que le sirve a nuestro escritor como base de la ficción se construye una trama fabulosa de carácter heroico y amoroso que tiene ecos de la tradición caballeresca y relación directa con los romances moriscos y las comedias de moros y cristianos. Entre sus personajes destacan don Fernando de Mendoza, paradigma del honor y la lealtad españolas, y Buitrago, contrapunto burlesco que sostiene la parte cómica de la obra.

Con *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia* «Cervantes construyó una ficción con mimbres de otras ficciones, principalmente caballerescas y pastoriles», como afirma Sergio Fernández López (II, 76), editor de la pieza. Estamos, pues, ante una comedia metaficcional en la que juegan un papel muy importante la ironía, la risa, la parodia, la magia y la locura de los variados personajes (cuyo número, vale decir, es el más alto de las comedias cervantinas), y donde el tema central de las intrigas episódicas de caballería y pastores es el enredo amoroso. Las fuentes principales serían en este caso, según la crítica, la *commedia dell'arte*, las *pastorale*, el primer Lope y la tradición popular. Se ha destacado, asimismo, su entronque con el género cortesano y la espectacular escenografía con la que habría de contar para representar ese mundo de ilusión en el que la ficción supera con mucho la realidad.

Alfredo Baras Escolá es el encargado de la edición de la siguiente comedia, *Los baños de Argel*, con la que volvemos a esa unión tan del gusto cervantino que se da entre la ficción y la realidad histórica. El estudioso presenta los problemas que han suscitado para la crítica la fecha de composición de la obra y la perspectiva con que Cervantes aborda el recurrente tema de Argel, así como la relación que tiene con varias comedias de Lope en las que el tema del cautiverio es también el motivo central y que, muy

posiblemente, le sirvieron de fuente directa, además de su propia obra *El trato de Argel*. Con todo, Baras Escolá afirma que «Cervantes llevó a cabo un arriesgado ejercicio literario, desconocido en el teatro español de la época, que articulaba la acción dramática con técnicas narrativas bizantinas» (II, 91). De las acotaciones que aporta su autor se puede deducir la especial preocupación que puso en su puesta en escena, en una pieza que es triste y dura por la crueldad con que se trata el drama de los cristianos presos.

Como ya anticipamos unas líneas más arriba, *El rufián dichoso* forma parte del amplio elenco de comedias de santos de la época áurea. Valentín Núñez Rivera firma la edición de esta comedia y pone hincapié en la importancia que tiene la figura de Cervantes en el desarrollo de un subgénero que será muy exitoso en todo el siglo XVII. El protagonista es, además, un personaje contemporáneo que entronca con el género picaresco al presentarse como un *pícaro a lo divino* que sigue la tradición literaria del *Guzmán de Alfarache* y que, unido a la realidad histórica y la conversión experimentada, lo convierte en «uno de los personajes más extraordinarios, por paradójico, de la obra cervantina» (II, 97).

Viajamos a Constantinopla para imbuirnos del ambiente (lejano, pero que Cervantes convierte en contemporáneo) en que se enmarca *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, edición nuevamente a cargo de Gómez Canseco. Nuestro escritor sigue en la línea de creación de fábulas novelescas, para trazar una comedia que tiene en este caso mucho del enredo de las novelas bizantinas pero también de las comedias palaciegas, a partir de una serie de datos históricos. La obra se construye en torno a tres intrigas fundamentales: las protagonizadas por Lamberto y Clara, por Catalina y el Gran Turco y, por último, por Madrigal, personaje pícaro que se asemeja a otros de su producción dramática, como Pedro, Buitrago y Tristán (II, 119). Así, se unen varios asuntos recurrentes en la obra cervantina: el cautiverio (y, por ende, la libertad), lo turquesco y el amor; todo ello impregnado de una buscada verosimilitud que es ya marca de la literatura del alcalaíno.

José Manuel Rico García toma la batuta en la edición de *El laberinto de amor*, considerada la comedia más «lopesca» de Cervantes, aunque también la más criticada por su fallida construcción dramática. Es una pieza que nos sitúa en una sociedad medieval pero de época imprecisa, en la que lo fantasioso, lo bucólico y lo heroico-caballeresco caminan de la mano en un ambiente italiano con claras influencias del *Philocolo* de Boccaccio y de las fábulas ariostescas. De difícil clasificación, pues en ella hay ecos de la comedia caballeresca, pero también de la palatina y de la comedia urbana de capa y espada (II, 130), don Miguel pone sobre las tablas uno de los temas que más le preocupó en su

carrera y en el que se muestra moderno, justo y tremendamente actual: la defensa de la libertad de la mujer, algo que consigue a través de unos personajes femeninos que se rebelan contra lo establecido. Su título, enredador y sugerente, nos da alguna clave del transcurrir de la comedia.

Dentro de la experimentación dramática que lleva a cabo Cervantes, hemos de destacar *La entretenida*, pieza que se ha entendido como una parodia de la comedia nueva. Tal y como estudia su editor, Ignacio García Aguilar, encontramos en ella una novedosa reformulación que cuestiona el modelo que tanto éxito tenía en los corrales de comedias. Muy probablemente fue de las últimas obras que escribió, y en este caso la *inventio* va a estar muy por encima de la *imitatio*. Inclasificable por su complejidad y la mixtura que se da en ella, desarrolla elementos que la convierten en una pieza única que hace protagonistas a los criados y que cuestiona el *happy end* propio de las comedias barrocas. La metateatralidad (con la inclusión de un entremés), el engaño, los enredos amorosos, las apariencias, lo sorprendente y lo imprevisible se coronan como los elementos sustanciales de una comedia que defiende la individualidad libre.

También del final de su trayectoria literaria, y posiblemente la última, es *Pedro de Urdemalas*, comedia en la que se apuesta por la materia folclórica. Adrián J. Sáez, autor de esta edición, sostiene que «es fruto maduro en el que Cervantes mira atrás para compendiar elementos de sus comedias y prosas», además de convertirse en su «jugada más arriesgada y original» (II, 147). Encontramos en ella una mixtura absoluta en cuanto a personajes, tramas de los diversos géneros literarios del momento, intrigas, engaños, bailes y canciones, disputas, cambios de identidad…, en un ambiente que es tan cercano como popular. Se relaciona, sin lugar a dudas, con varias de sus comedias, pero tiene también un entronque especial con el género del entremés y con *El coloquio de los perros*. Pedro de Urdemalas, protagonista de la ficción, hace gala de su ingenio a lo largo de toda la comedia mediante sus tretas y bellaquerías, convirtiéndose en un pícaro muy particular, que tiene algo también del *Lazarillo* y del *Guzmán*.

Bajo un desdibujado trasfondo histórico, pero como claro recuerdo de sus cinco años de cautiverio, Cervantes presenta *El trato de Argel*, considerada su primera comedia y que edita, en este caso, Mª del Valle Ojeda Calvo. Es una pieza muy cercana a la tragedia -aunque termine con final feliz- por su continuo patetismo, la presencia del llanto, las escenas crueles y dramáticas, las imágenes de sangre…, cuya finalidad es conmover al espectador, al mismo tiempo que se moraliza mostrando el padecimiento de los prisioneros cristianos, cautiverio que se puede afrontar desde un amplio abanico de posibilidades. Se construye

fundamentalmente, como defiende su editora, bajo la influencia de la novela bizantina e italiana, de ahí la importancia de las relaciones amorosas cruzadas que tienen lugar entre las parejas de moros y cristianos.

Tragedia con todas las letras sí es, como su propio título indica, la *Tragedia de Numancia*. Firmante de esta edición es, nuevamente, Baras Escolá, quien da cuenta, en primer lugar, de la gran cantidad de fuentes literarias e históricas, clásicas y contemporáneas de las que bebe el dramaturgo, entre las que destaca indudablemente la influencia de Séneca. Por otro lado, la crítica es unánime en conceder el protagonismo de la pieza a Numancia, el pueblo que paradójicamente vence derrotado, y en ocasiones también al antagónico Cipión, quien comparte con los héroes numantinos esa doble *hamartía* en la que ambos caen. La importancia de la unión colectiva, que enlaza la lejana época romana con la España cervantina, permite una reflexión sobre la trágica libertad frente al destino, dotando a esta pieza, pues, de un sentido dramático profundo.

Por último, Fausta Antonucci se encarga de la edición de *La conquista de Jesusalén por Godofre de Bullón*, obra que, aunque se conserva anónima, puede ser considerada hija legítima del escritor alcalaíno, como han demostrado varios expertos encabezados por Stefano Arata y respaldados aquí también con la lectura de la estudiosa italiana. Historiografía y épica se unen en una pieza cuya acción principal es, nuevamente, la bélica, y se desarrolla en torno a dos espacios fundamentales (como la pieza anterior): el campamento de los sitiadores y la ciudad sitiada; esta, a su vez, se entreteje con otras tramas episódicas, entre las que destacan las relaciones amorosas protagonizadas por moros y cristianos. Ambas intrigas, cabe decir, derivan de la fuente principal que su autor sigue en este caso, la *Gerusalemme liberata* de Tasso. En cuanto al subgénero al que pertenece, su editora sostiene que «sería un drama tanto por su carga didáctica -tan del gusto de Cervantes siempre inclinado a la unión del *prodesse* y el *delectare*-, como por su proyecto de puesta en escena, que implica una espectacularidad elevada» (II, 191).

Tras estas jugosas lecturas, toma la pluma Marco Presotto y, en «Historia del texto», informa al lector de los avatares textuales de las comedias, divididas, por su cauce de transmisión, en impresas -las conservadas en las *Ocho comedias y ocho entremeses*- y manuscritas -las tres restantes, catalogadas convencionalmente como tragedias-. Así, propone una reconstrucción de la transmisión de las once piezas y, posteriormente, ofrece unas páginas finales que dedica a las ediciones modernas más relevantes de todas ellas.

Como apuntábamos al comienzo de estas líneas, este segundo volumen aporta también un resumen del aparato crítico de los preliminares y las comedias editadas, que se desarrolla de forma completa en la web de la RAE.

Además, se añaden casi trescientas páginas de «notas complementarias», explicativas todas ellas y que completan aquellas que encontramos a pie de página en las ediciones del primer volumen. Por lo que respecta a los anejos, «Los tramos en bosquejo» da título al primero, en el que se proporcionan los resúmenes de cada una de las comedias por jornadas; a este le sigue un segundo, dedicado a la versificación de cada una de ellas.

Interesantísimos son, sin duda, los dos últimos, que cierran de forma espléndida los estudios introductorios que conforman este volumen complementario. El Anejo 3, «¿Siglos en cartel? El teatro cervantino en escena», lo firman Beatrice Pinzan y Martina Colombo. En él se da noticia de las representaciones del teatro de Cervantes desde finales del XVI, cuando se cree que gozó de un moderado éxito con sus primeras piezas, hasta nuestra actualidad. Como es sabido, en el XVII los textos del alcalaíno fueron prácticamente olvidados, pues la fórmula lopesca había ya irrumpido en escena con todo su esplendor, ya que el Fénix «alzose con la monarquía cómica». El siglo ilustrado siguió esta estela de vacío general hasta que, como ya se ha dicho, Nasarre reeditara sus comedias en 1749, aunque sin lograr todavía su puesta en escena. Con el Romanticismo, e impulsado por el interés de los grandes filósofos alemanes, se comienza a mirar discretamente al Cervantes dramaturgo, aunque prácticamente sea solo hacia la *Numancia* y siempre bajo la sombra del incomparable *Quijote*. En el siglo XX se recupera nuevamente la citada tragedia, sobre todo en el contexto de la Guerra Civil española, suponiendo, pues, la dimensión política un papel fundamental en su recuperación escénica, y, paralelamente, triunfarán también sus entremeses gracias a la labor de Alejandro Casona y Federico García Lorca. A partir de mediados de siglo se fueron sumando a la cartelera otros nombres como *Pedro de Urdemalas*, *El gallardo español*, *El rufián dichoso* o *La gran sultana*, aunque «la presencia de sus obras en las tablas no deja de ser irregular» (II, 705) y está sometida a diversos factores que Pinzan y Colombo también apuntan en su ensayo. Cierran su trabajo con un cuadro que muestra con detalle las representaciones de estas once obras cervantinas.

Debora Vaccari es la autora del cuarto y último anejo, «Papeles de actor del *Trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*». Es este un riguroso estudio de los testimonios que se conservan en el ms. 14.612/8 de la BNE. Sobre el primero de ellos se demuestra que fue alterado solo mínimamente para abreviar o fundir personajes menores; en cambio, los papeles de *La conquista de Jerusalén* son mucho más complejos y una muestra real de la práctica de refundición que se llevaba a cabo de forma bastante habitual ya en esa época. Todos ellos son transcritos en su totalidad y ofrecen una

preciosa información sobre la manera de trabajar de los representantes teatrales, datos muy útiles e interesantes para el lector amante de la transmisión de textos manuscritos de nuestra época áurea.

Como se ha tratado de exponer en estas líneas, esta edición en dos volúmenes es ya un texto de referencia del teatro cervantino. No cabe duda de que don Miguel era un hombre de teatro y que se ha ganado a pulso su lugar como eslabón esencial en la historia de la comedia española y su renovación. Quizá desde el Parnaso, aunque feliz por tanta efeméride, eche en falta que sus textos teatrales se alcen en el escenario con más frecuencia, por encima de las dramatizaciones de otras de sus obras. Creo que algunas compañías están en ese camino, y ejemplo de ello es *El rufián dichoso* que Fundación Siglo de Oro se ha atrevido en este 2017 a llevar a los escenarios. Aunque Cervantes nunca será ese «monstruo de la naturaleza» que fue y sigue siendo Lope en la escena teatral, el mundo de la filología le honra con esta magnífica edición y, ojalá, pueda ensancharle también la senda hacia las tablas.

ESPERANZA RIVERA SALMERÓN
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Miguel de Cervantes. *Poesías*. Edición de Adrián J. Sáez. Madrid. Cátedra. 2016.

La ilustración de cubierta de esta edición de Cátedra, el *Menipo* lucianesco de Velázquez (magistralmente glosado por Jonathan Brown y Francisco Rico), es todo un acierto y casi una *imago vitae* de Cervantes: el célebre filósofo cínico mira de soslayo al espectador como quien ha andado mucho y ve ya las cosas con escéptico desengaño, burlona sonrisa y discreta socarronería. Un autor melancólico, «socarrón» y «poetón ya viejo», es el que afirma, entre burlas y veras, que la de poeta es «la gracia que no quiso darme el cielo», verso jocoserio con que su autor apenas disimula un alto concepto de su valía poética, sobre la que se ha tejido una leyenda negra que estudiosos como Adrián J. Sáez, José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, entre otros, intentan debelar con ediciones críticas, rigurosas y modélicas de su poesía, de cuyo relativo fracaso no es causa menor, como recuerda oportunamente Adrián J. Sáez, el «arrinconamiento de Cervantes como ingenio marginal y marginado, alejado de las redes de mecenazgo y de los circuitos habituales de circulación de la poesía» (pág. 13), de la «nueva poesía» (a excepción del Romancero nuevo de la llamada generación de 1580). Para el editor, la poesía de Cervantes «se enmarca entre Narciso y Proteo, como un ingenio a caballo entre varias tradiciones poéticas en un momento de crisis» (pág. 16), por eso hace bien Adrián J. Sáez al anotar que «es un error gravísimo carear los poemas de Cervantes con los grandes ingenios del momento cuando su discurso poético va a contrapelo de la moda de los libros de poesías y de la evolución estilística de la lírica» (pág. 17).

Frente a las tres épocas en la poesía de Cervantes establecidas por el maestro don José Manuel Blecua, el editor propone una clasificación que abraza tanto la evolución estilística como la trayectoria biográfica: 1) «Los pinitos iniciales (1567-1569)»; 2) «La dedicación más intensa entre el cautiverio y el regreso (1575-1595)»; 3) «Una serie de poemas heroicos y burlescos (1596-1605)», y 4) «Una etapa final de madurez con el *Viaje del Parnaso* (1614) como remate irónico» (págs. 18-19). A partir de este adecuado deslinde (con sus lógicas interrelaciones), Adrián J. Sáez inicia la difícil labor exegética de contextualizar cada texto en el universo poético cervantino, entendido lúcidamente como «una verdadera panoplia de tentativas poéticas de un ingenio que busca su propia voz en el torbellino de cambios estéticos y sociales que se suceden en el quicio entre los siglos XVI y XVII» (pág. 19). En «Un ramillete de poemas amigos» (págs. 20-47) se analiza la composición de poesías preliminares para su círculo de amistades y contactos. Asimismo, se subdivide

este grupo en siete categorías (de nuevo, con conexiones entre ellas): 1) los textos encomiásticos y funerarios; 2) los poemas paratextuales; 3) las poesías ocasionales a ciertos eventos; 4) los poemas religiosos; 5) los sonetos burlescos; 6) un romance suelto, y 7) la *Epístola a Mateo Vázquez* (pág. 20).

A su etapa de formación humanista con López de Hoyos y a sus iniciales «esperanzas cortesanas» en el entorno del cardenal Espinosa responden los cinco primeros poemas (casi *praexercitamina* en romance) que abren la edición: el *genethliacon* «A la reina doña Isabel II» por el nacimiento de la infanta Catalina Micaela (10 de octubre de 1567), el «Epitafio» y los dos textos en redondillas castellanas dedicados a la muerte y las exequias de la misma reina (3 de octubre de 1568) y la «Elegía a don Diego de Espinosa», poemas que configuran una *consolatio mortis*, tópico frecuente, por cierto, en la práctica retórica del Estudio; a esta función consolatoria se sumarán luego los poemas «A la muerte del rey Felipe II» y «A la muerte de Fernando de Herrera». Tras la etapa italiana (1572-1575), Cervantes figura entre los preliminares (y aun en el cuerpo) de las obras de sus amigos. Tales testimonios poéticos revelan no solo afinidades electivas, literarias y aun editoriales sino también relaciones políticas de patronazgo, bien trazadas por Adrián J. Sáez para la cabal intelección de una veintena de textos. En esta galería de personajes figuran Antonio Veneziano, Pedro de Padilla (a quien se dedica un «miniciclo» de cinco composiciones), Rufo, López Maldonado, Alonso de Barros, Francisco Díaz, Mosquera de Figueroa, Lope de Vega (en la etapa de *entente cordiale*), Hurtado de Mendoza… Pero la vía *in laudem auctoris* no resultó fructífera en modo alguno. En las justas literarias tampoco recogió los frutos esperados (salvo en el certamen poético por la canonización de san Jacinto, en 1594). La famosa *Epístola a Mateo Vázquez,* cuya disposición y sentido se dilucidan, está «a mitad del camino entre sus inicios cortesanos y la fiebre de los preliminares» (pág. 43). Por su parte, la poesía jocosa cervantina está jalonada por textos jocoserios como «A la entrada del duque de Medina Sidonia en Cádiz» o «Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla», poema que Cervantes tuvo por «honra principal de mis escritos», según dice en el *Viaje del Parnaso* (IV, v. 38). Asimismo, como señala el editor, los dos textos metapoéticos (el «Canto de Calíope» en *La Galatea* y el citado *Viaje*) responden al modelo de catálogo de poetas, a la zaga de las colecciones de *illustri viri* y las *vitae* humanísticas, «en un camino que refleja el progresivo ascenso del estatuto social del poeta» (pág. 48). Adrián J. Sáez analiza con rigor ambos textos desde los presupuestos del canon, la sátira, la tradición, la vindicación de la poesía española (variante de la *translatio studii*), la competencia intertextual, el propósito de *aemulatio*, la crítica literaria o, en el caso del *Viaje del*

Parnaso, la creación (o autoencomio) de una imagen autorial (siempre poliédrica en Cervantes).

En otro epígrafe, el editor repasa puntualmente la otra ladera de la poesía cervantina: la inserta en novelas (de *La Galatea* al *Persiles*, en orden decreciente) y el teatro (comedias y tragedias). En este sentido, y al hilo de la poética de Cervantes, se subraya que el alcalaíno universal «no posee un discurso teórico perfectamente articulado, sino una poética implícita que se debe seguir paso a paso a través de diferentes parlamentos y en contraste con su realización y sus avatares personales» (pág. 81). Se trata de un juicio equilibrado que se adecua, además, al método seguido tanto en la introducción como en la precisa anotación textual. Entre las composiciones metapoéticas de Cervantes, el editor destaca con tino un pasaje de *La Gitanilla* («Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima…») y otro del *Quijote* («La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad…», II, 16). Asimismo, el investigador dedica una «nota de urgencia» a la compleja cuestión de las atribuciones cervantinas, que «proceden las más de las veces de épocas posteriores, de acuerdo con la consagración de Cervantes en el canon de la historia de la literatura española» (pág. 84). Según apostilla el editor, «el problema tiene su enjundia con cerca de cuarenta poemas que deben ponerse en cuarentena» (pág. 85), de los que se seleccionan aquí solo cuatro («A un ermitaño», «A un valentón metido a pordiosero», «Contra Lope de Vega» y «Contra la poesía»). De todos ellos, conviene detenerse en el soneto antilopesco «Hermano Lope, bórrame el soné-», respondido por el propio afectado en otro soneto («Yo, que no sé de la, de li ni le»), al que dedicamos un breve trabajo publicado en *Anuario Lope de Vega*, XV (2009), págs. 151-167 (corríjase ahora, en la primera línea de la página 155, el *lapsus calami* del texto: en los manuscritos 9636 y 17719 de la BNE el soneto consta *con* atribución a Góngora]. Por último, Adrián J. Sáez justifica la fijación de las poesías sueltas y los criterios de edición adoptados (págs. 87-98). La exhaustiva bibliografía (págs. 99-132) da fe de la rigurosa labor crítica del investigador. Tras el corpus textual (págs. 133-412), la edición se cierra con una utilísima «Galería de poetas» (págs. 413-460), que se apoya fundamentalmente en repertorios anteriores de José Julio Martín Romero y Patricia Marín Cepeda, un sucinto «Aparato textual» (págs. 461-465) y los índices de primeros versos y de voces anotadas (págs. 469-483).

Algunos lapsus y erratas pueden enmendarse en futuras reediciones: Pedro de Padilla ingresa en los carmelitas y no en los franciscanos (pág. 34, n. 25), «espúreo» (por 'espurio', pág. 70, n. 84), «seso» (por 'sesgo', pág. 78), «*Francisco Salinas*» (por 'Francisco de Salinas', pág. 79), «*utile dulce*» (por '*utile dulci*', pág. 83), el trabajo «(Serés, 2010)» -citado en pág. 83- no se referencia

luego en la bibliografía, «Fouché» (por 'Foulché', pág. 88, n. 3), hay un error en la numeración de los versos del poema número 29 (pág. 209) y en la fecha de la *Diana enamorada* (pág. 258, en nota), «*Canzionere*» (por '*Canzoniere*', pág. 274, n. 111), «Manuel Esteban de Villegas» (por 'Esteban Manuel de Villegas', pág. 288, en nota), «chierles» (por 'chirles', pág. 296, en nota), «suave» (por 'süave', pág. 362, en nota), «Gullón» (por 'Bullón', pág. 399, n. 13), «Lerma» (por 'Lerna', pág. 402, n. 25).

Erratas aparte (nunca faltan en la nobilísima labor de los modernos *componedores*), Adrián J. Sáez realiza un espléndido trabajo filológico que sabe concertar la erudición con la claridad expositiva. «Bien donado sale al mundo / este libro», cuyo texto crítico resulta útil para el lector común y provechoso para el especialista. Tras su lectura, uno y otro verán que el rigor científico, aquí siempre didáctico, «en esta breve suma está cifrado».

JOSÉ PALOMARES
INSTITUTO SAN JUAN DE LA CRUZ. ÚBEDA

Mario Crespo López. *Biografía de Marcelino Menéndez Pelayo*. Valencia. Institució Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia. 2016.

Acordarse de Menéndez Pelayo, en tiempos de desmemoria y cambio de intereses sociales y culturales, es una buena noticia.

La suerte que ha corrido su figura es la de tantas otras personalidades que en épocas anteriores tuvieron protagonismo político y cultural; ocuparon el espacio público produciendo presencia a veces polémica; y aportaron mucho a la construcción del imaginario nacional; a la forma en que el país es visto y se entiende, gestionando un pasado en el que se construye la tan debatida identidad nacional. Esa suerte ha sido la del olvido, similar a la de otros padres de la patria (no solo españoles) que para la mayoría de las personas no pasan hoy de ser el nombre de una calle. Menéndez Pelayo decía que nada envejece más rápido que un libro de historia; a eso hay que añadir que a nadie se olvida antes que a un erudito -sobre todo si los programas educativos se empeñan en ello--. Sin embargo, él ha tenido cierto recorrido en la memoria nacional gracias a los beligerantes usos políticos y religiosos de que ha sido objeto, en realidad, de los que fue desde su juventud. Usos que tenían que ver, como se sabe, con la idea de la nación española, de la que tenía un sentido diferente del que la Iglesia y los políticos le adjudicaron luego de su muerte para justificar sus propios intereses.

La biografía de Menéndez Pelayo, si se estudiara desde ese punto de vista, es decir, desde su utilidad pública y política, daría muchas sorpresas pero también mostraría de qué forma han cambiado los intereses de la sociedad, hasta qué punto cuestiones que para él y décadas después aún para otros eran centrales, hoy no significan nada, o casi nada. Sin que se quiera decir que este olvido sea positivo.

Pasado el tiempo, resulta difícil captar la personalidad del erudito y el significado de su labor. Y lo es porque pronto se convirtió en un personaje, en un «gran hombre» al que desde muy joven llamaban «Don Marcelino» y al que se veneraba como a un santo o como al representante de un destino político. La persona se recubrió en seguida con el manto del personaje que él y los demás construyeron a base de recuerdos, anécdotas y valoraciones interesadas. Utilizar esta documentación que habla del personaje y no del individuo, o que habla de este como si fuera solo aquel, es siempre peligroso, porque se reproduce y asienta la imagen construida y no la que hay detrás de la careta. Mucho de lo que se tiene sobre él es de ese calibre: recuerdos elaborados para ajustarse al perfil del padre de la patria; del santo laico que era a veces demasiado humano; evocaciones de hechos y de actitudes que amigos y

admiradores sobre todo recuperan pasados los años, testimonios que se amoldan al retrato construido, que contrastan y casan mal con otros proporcionados por contemporáneos e incluso por el mismo Menéndez.

Lo que parece claro es que don Marcelino se fue cansando del personaje en que se había convertido y que sus ambiciones, aunque muy colmadas, no lo fueron del todo, lo que acentuó, además de su hastío, el aislamiento y el retiro que se conoce en sus últimos años. Pero ese desengaño, ese cansancio del personaje, es algo que ocurre a muchos mortales. La pregunta es: ¿por qué la crítica ha destacado tanto ese aspecto, el desengaño, al hablar de él? Su proceso es el de tantos, que, desde una primera época en la que buscan la fama, el protagonismo y el éxito social, lo que significa ser una figura pública y estar expuesto a la crítica, además de pactar con compañías no siempre deseadas, inicia, a partir de un momento, los movimientos de retirada de esa exposición pública para recluirse en los cuarteles de invierno, sin poderlo hacer del modo en que desea porque aquellos que lo encumbraron, y los que no, siguen, unos pidiendo el pago por el trabajo de ascenso, y otros criticando.

Quizá, las biografías que se han escrito sobre él no han hecho suficiente énfasis en un concepto que me parece sirve para explicar muchos de sus procesos sicológicos y sobre todo su progresivo ensimismamiento y retiro. Me refiero al desarraigo. Pronto abandonó la casa familiar para ir a estudiar a Barcelona, luego a Madrid y a Valladolid. Estas salidas primeras seguramente fueron entusiastas y provechosas en la vida de un joven que se emancipa y goza de la libertad que proporciona estar lejos del control paterno, lo mismo que los viajes que hizo por Europa. Pero después se percibe bien esa impresión de desarraigo, de no pertenecer a Madrid, ciudad en la que se instala y con la que tiene una relación ambigua que depende de la forma en que le vayan las cosas y, como cada vez le van peor, la capital cada vez le gusta menos: hasta llegar a ser «la metrópolis de los cursis». Si bien, en sus tiempos de estudiante y aun después, le agradaba. El desarraigo se nota más aún al estar solo ante la enfermedad, lo que en esta biografía se puntea como un continuum que invade el relato de los días del erudito. La enfermedad va alcanzando un protagonismo en la lectura que seguramente es buen reflejo del que hubo de tener en la vida de un Menéndez Pelayo mermado y entorpecido para desarrollar la vida diaria, para moverse y escribir, y para comer, a causa de una dentadura postiza de madera.

Por tanto, no es solo cuestión de diferencias climáticas su deseo de pasar cada vez más tiempo en Santander, es la consecuencia de no pertenecer a la capital y de dejar de compartir los códigos sociales que en ella rigen: deja de acudir a fiestas y tertulias; se agudiza su falta de higiene, que lo aísla más al no

lavarse y oler mal; abandona sus intentos de encontrar esposa. Mientras pasa cada vez más tiempo en su ciudad de nacimiento (con las comprensibles críticas por su absentismo laboral), apenas frecuenta los espacios de la sociabilidad amical y ni siquiera visita la casa de Valera, incluso se marcha de Madrid sin despedirse de él, lo que provoca un intercambio epistolar al respecto que alude precisamente a ese sentirse ajeno. Su desarraigo se muestra en casi todo, pero de forma especial en un hecho determinante como es que nunca tuviera casa propia en Madrid. Además del tiempo como estudiante, vivió desde 1878 en un hotel y luego en las habitaciones de la Academia de la Historia, treinta y cuatro años en residencias prestadas. Todos sus libros y papeles los mandaba a Santander, que era su «lugar» en todos los sentidos. Seguramente tampoco por eso buscó novia en Madrid -una forma de asentarse- a partir de un momento, a pesar de los consejos que le daba Juan Valera. Por otro lado, en este aspecto, Menéndez Pelayo parece seguir la tradición antigua del celibato, propia no solo de los clérigos, sino también de muchos hombres de letras. Su temprano interés por la figura del padre Feijoo, cuya obra completa quiso editar hacia 1879, nos pone en la pista de este derrotero, así como la asunción de una de las declaraciones del padre sobre ser «ciudadano libre de la República de las Letras», es decir, sin compromisos sociales y soltero, dedicado al cultivo de las letras. Fue aserto que aplicó antes a Isaac Cardoso, uno de sus admirados heterodoxos. Su «lugar» estaba en otro sitio, y Madrid era la estación de paso para volver a Cantabria.

En nuestro país todavía se escriben pocas biografías y pocas autobiografías, aunque la práctica aumenta. Consciente de esta carencia y de lo importante que es poseer este tipo de testimonios, don Marcelino le pedía a Valera que compusiera sus memorias, que desde luego habrían sido de lo más interesante que este inteligente autor habría escrito. En su defecto tenemos sus cartas, como tenemos las de Menéndez, aunque es una pena que tras su muerte su hermano quemara aquellas que «no se debían» conservar. Pero todo el mundo tiene derecho a controlar su imagen en la medida en que le es posible, asunto al que su familia prestó mucha atención.

Sobre Marcelino Menéndez Pelayo se escribió mucho, y mucho en tono acrítico, tanto porque no se le leía, como porque se hacían evocaciones cercanas a la hagiografía y al recuerdo elaborado. Los textos biográficos más destacados son el que escribió Enrique Sánchez Reyes, que «institucionaliza» todos los tópicos y anécdotas que mitifican al erudito y consolida la imagen canónica, si bien con algunos matices que solo apunta, y el que en 2012, aprovechando el centenario de su muerte, publicó Manuel Serrano Vélez, con el título de *Menéndez Pelayo, un hombre contra su tiempo*. Intentaba situar al

personaje en la compleja época que le tocó vivir y mostrar la forma en que interrelacionaba con el entorno político, religioso y cultural, con enorme frecuencia a la contra, en lucha por encontrar su especio ideológico, una vez que inició su alejamiento de los neocatólicos. Ese sintagma -«un hombre contra»- mostraba su condición de individuo especial, como lo era, enfrentado al mundo, y le servía al biógrafo para mostrar las luces y las sombras de una vida, a la postre frustrada por la ambición y por las malas decisiones, aspecto que destaca Mario Crespo al recordar las reflexiones de Joaquina de la Pezuela, que insistió en ello varias veces. La biografía de Serrano Vélez se acercaba al tipo de biografía intelectual, formato que reconstruye críticamente la época y sirve para destacar la especificidad del biografiado al ponerlo en relación con las corrientes ideológicas y con los individuos del momento. Con mucha frecuencia, al tratar sobre don Marcelino, esto no se hace y, por el contrario, se tiende más a forjar un relato emocional que da cuenta de las vicisitudes vitales del héroe, sustanciadas en fracasos, desilusiones y ofensas que se le hacen, pues al tratar de Marcelino se le mira desde la consideración del héroe. Héroe que ya fue en vida.

A estos trabajos se suma ahora el que presenta Mario Crespo López, que ya se ha acercado a la figura de don Marcelino, sobre todo con una *Antología de estudios y discursos literarios* aparecida en 2012. Crespo elige dirigirse a un público mayoritario y, aunque esporádicamente usa otras fuentes, toma como base de su libro el epistolario del biografiado, lo que lleva a un tono emocional, desprendido por el recurso a la carta, y en menor medida el material de hemeroteca. Produce así un relato directo, factual, en el que se suceden los testimonios. En este sentido, se puede hablar de una biografía íntima que se interesa menos por situar al protagonista en el entorno intelectual, aunque dibuje los momentos políticos o de controversia. El tipo de material elegido sitúa al protagonista en primer plano siempre. Mario Crespo trabaja como aquellos retratistas que optan por colocar la figura en el centro del cuadro sin nada alrededor, o con los menos elementos posibles que desvíen la atención del observador, para que el observador concentre su mirada en el personaje. Algo parecido a los retratos que Sorolla hizo de contemporáneos y del propio Menéndez Pelayo, que quedó muy satisfecho de la reconstrucción visual ofrecida por el pintor valenciano. Con este método se gana en conocimiento de detalles íntimos, aunque se tiene a veces cierta impresión de que Menéndez Pelayo se mueve en un mundo reducido, a pesar de los muchos con quienes tuvo correspondencia.

La sucesión de datos, fechas, artículos escritos, conferencias impartidas, respuestas a discursos de ingreso en academias, da la imagen de

alguien, en efecto, laborioso, que ha hecho del trabajo su vida. A veces, sin embargo, nos acercamos a conocerlo desde otras perspectivas que lo completan, a saber qué opiniones tenía sobre asuntos no literarios: como cuando en 1902 dirige una carta a su hermano en la que reniega porque están talando árboles en el Retiro de Madrid para poner unas «barracas indecentes» (p. 211); o cuando sabemos de su defensa de la Estación de Biología Marítima de Santander porque es una institución que actualiza la enseñanza rutinaria que se enseña en las universidades y puede ser el origen de una «verdadera Facultad de Ciencias a la moderna» (p, 172), o cuando Joaquina de la Pezuela en 1897 hace una descripción de la sique del personaje, que explica bastante de su paulatino desencanto y alejamiento de los demás, gracias a la atracción que ejerce sobre él el mundo del pensamiento y al aburrimiento que le producen las cuitas de los demás. Joaquina resume: «en cuanto se separa de las personas parece que nunca las conoció, ni se le importa nada de ellas» (p. 190). Crespo López no juzga, expone los testimonios para que lo haga el lector, y esto, desde luego, es un valor.

Uno de los beneficios de utilizar las cartas como cimiento del relato es que podemos extraer la red intelectual en la que se movía Menéndez Pelayo y conocer el lugar no siempre tan central que en ella ocupaba. Su poder no siempre fue tan grande como se ha pensado, según demuestran sus fracasos en diferentes elecciones académicas y en varias intermediaciones para favorecer a otras personas, aunque la cercanía a las altas esferas, la influencia de ciertas aristócratas como la duquesa de Alba, y la reina, le favorecieran como en el nombramiento de la dirección de la Biblioteca Nacional.

Esa red permite también saber sus contactos dentro y fuera de España, la ideología de unos y de otros, así como determinar en qué modo y manera ejerció liderazgo a la hora de apoyar un Hispanismo que se consolidaba por entonces, al animar trabajos de diferentes investigadores en áreas distintas y poner en contacto a unos con otros, de modo que se le puede ver como una figura que construía el edificio de los estudios sobre las cosas de España desde su privilegiado lugar, dada la consideración en que se le tenía. Como su admirado Feijoo, durante mucho tiempo fue el centro de la República del Conocimiento. Este, el de la construcción e institucionalización de los centros de trabajo histórico, es asunto que en la actualidad conoce mucha atención al hilo de las investigaciones que se han hecho sobre el desarrollo de los estudios históricos y de centros como la Junta para la Ampliación de Estudios, del Centro de Estudios Históricos, en los que tuvo participación, y de otros. La imagen que se extrae sobre el estado de la ciencia y la investigación es desoladora: la de unos pocos colaboradores, muchos más en el exterior, que

luchan contra el desinterés por las cosas propias, para luego quejarse de que sean los extranjeros quienes se ocupen de «lo nuestro».

Al mismo tiempo, la utilización del epistolario como fuente principal, junto con el apoyo de la prensa, permite a Mario Crespo enseñar los entresijos de algunas conspiraciones, la verdadera opinión sobre amigos y colegas, las quejas y las dudas. Pero también percibir los cambios en el sentir del personaje sobre asuntos y personas, cosa interesante, pues Marcelino estuvo siempre abierto a matizar y corregir; sus negativas opiniones sobre el krausismo no le impidieron tener buena relación con algunos de sus representantes, ni tampoco con individuos de ideologías y creencias distintas de la suya. Por otro lado, esos cambios de opinión informan sobre la persona, sobre sus giros de pensamiento y sobre su condición acomodaticia. Por ejemplo, el poco aprecio en que tenía a Huntington, el creador de la Hispanic Society of America, por su voracidad compradora del patrimonio cultural español, cambia cuando desde 1904 le llena de distinciones. Lo mismo ocurre con su posición respecto del Ateneo, que en su juventud ve como un nido de impiedad, pero con el que colabora años después muchas veces en sus cátedras, como colaboró con algunos krausistas, según se ha dicho. Igual sucede con las noticias sobre la admiración, el distanciamiento y la recuperación de la amistad con Rafael Altamira -denostado por amigos suyos--, así como con el desplazamiento hacia posiciones menos rígidas, que seguramente le eran más naturales y familiares -de nuevo el desarraigo--, pues al fin y al cabo procedía de una familia liberal, giro que así mismo mencionaron en declaraciones públicas personajes como Picón y «Clarín». Gracias a las epístolas conocemos también su opinión crítica respecto de la política de conmemoraciones seguida por las autoridades en los aniversarios de Colón y Cervantes.

Especial interés revisten, a este respecto, las noticias que se aportan sobre la celebración de Calderón y con motivo del brindis del Retiro en 1881, por cuanto proporcionan una imagen de España y de muchos de sus intelectuales militantemente conservadora y católica. Pero no solo de España: una británica, por ejemplo, le agradece sus palabras y lo considera un santo y un sabio, mientras piensa en seducirlo como «la reina de Saba sedujo a Salomón» (p. 110). Por su parte, Jacinto Verdaguer también aplaude el brindis, que ve como «un reto a la impiedad». Las cartas muestran una intelectualidad catalana hondamente católica y conservadora, mucho más que el mismo Marcelino, a pesar de aquello del «machamartillo» que siempre se le recuerda. Precisamente, uno de los ámbitos que mejor retratado queda en esta pintura de Crespo López es cuanto se refiere a Cataluña, asunto de la mayor importancia (hoy como ayer), tanto por el significado papel que su estancia en aquella región jugó en la

educación del protagonista, como por lo que influyó en su idea de España, como por el cariz que el catalanismo fue tomando en los años en que vivió Marcelino. Resulta iluminador ver cómo participa en juegos florales, cómo intenta que se valore la cultura y la lengua catalanas pero cómo rechaza el sesgo reivindicativo del movimiento y aconseja a sus amigos catalanes que se alejen de ese derrotero.

Muchos más asuntos se presentan en la vida de este amplio personaje y se recuperan en la biografía de Mario Crespo, que ha rescatado la figura de Menéndez Pelayo y la ha puesto de nuevo en primer plano. Una vez más se nos invita a pensar sobre don Marcelino y sobre lo que significa. Su trabajo se completa con una bibliografía sumaria y varios anexos: una cronología del protagonista del libro; una semblanza de su hermano Enrique, el hombre «a quien nunca sucedió nada», y un «breve comentario bibliográfico». El libro apenas tiene erratas, pero pensando en posibles ediciones futuras sí quiero señalar la falta de palabras en varias páginas. Se trata siempre de apellidos: «figuran el beato de Liébana, Bernardino de (¿), Juan de Herrera…» (p. 58); «Los hermanos Pidal hablan con Cánovas y el conde de (¿), ministro de Fomento» (p. 85); «el cuadro de Fernando (¿), *¡Jesús y adentro!*, con que será obsequiado el novelista» (p. 139), sin que se haya explicitado antes que se trata de Fernando Pérez del Camino; «Le han propuesto hace años Pedro (¿), Francisco Asenjo Barbieri y Juan de Dios de la Rada» (p. 207). Otro despiste es: «José Ramón Lomba es quien le lleva en persona el texto en persona a Menéndez Pidal»(213). Evidentemente, son minucias que no disminuyen el valor de una obra que apunta los cambios y las palinodias del que empezó siendo niño prodigio, dotado de evidentes condiciones y capacidades y que acabó, como muchos de esos niños, convertido en una especie de juguete roto que se refugia en su mundo, inadaptado a los cambios.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
(CSIC) MADRID

***Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Edición de Santiago Díaz Lage y José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela. Andavira editora. 2016.**

Hay que reconocer el interés que suscita de antemano esta obra colectiva al erigirse en continuadora de los antaño libros didácticos, los Comentarios de texto, tan útiles para los que ejercíamos ya entonces la labor docente, sea en las aulas universitarias o en las de la Enseñanza Secundaria. Este reciente, *Leyendo a Emilia Pardo Bazán*, supone un avance en dicha línea pedagógica por cuanto los estudios que contiene aplican una metodología aún más moderna, en consonancia con una educación que tiene ya en cuenta nuevos criterios al amparo de los medios tecnológicos, si bien los objetivos primordiales apenas hayan variado, tales como la comprensión del texto, el aprendizaje lingüístico, el conocimiento y valoración de los ingredientes narrativos, o los estímulos de un potencial creador e imaginativo por parte del alumnado. A la consecución de tales cometidos, el libro añade uno más, en particular, conforme declaran sus editores, S. Díaz Lage y J. M. González Herrán, el de «llevar al aula la literatura de la escritora coruñesa». De ahí que todos los artículos se centren casi exclusivamente en una faceta de su obra, la cuentística, amparándose en razones bien fundadas, debido a ser un material óptimo a efectos pedagógicos por su brevedad, apto para una lectura en común dentro del aula, capaz de responder en tiempo real a una serie de ejercicios que aquí se consignan y de los que pueden sacar provecho cuantos hagan una atenta lectura de este libro para la enseñanza de la literatura.

Más que en el método o en el criterio electivo de los textos pardobazanianos, lo que diferencia unos trabajos de otros reside en la cantidad del material operativo. El orden de sucesión en el Índice general, hecho por los editores, sigue las pautas de lo general a lo particular, o sea, de una visión de conjunto a un analisis puntual. El artículo de J. López Quintáns, por citar el primero de la lista, postula una selección de cuentos que ponen en evidencia sensibilidades morales muy vivas en nuestro tiempo, como la xenofobia, la violencia de género, los valores sociales y democráticos, las creencias religiosas y la preservación del mundo animado o inanimado. Algo más reducida es la antología que presentan M. Alonso Bustamante, L. Fernández Santiago y R. Gutiérrez Sebastián en un trabajo conjunto que cubre un abanico de actividades desde la prelectura a la poslectura, sustentadas en una serie de interrogantes que demandan respuestas indicativas de una correcta comprensión y asimismo de imaginación. O el de A. Quesada Novas, cuyo estudio se vale de parejas de textos coincidentes en sus componentes

narrativos, a fin de sustraer lo sustantivo y lo adjetivo en ellos, sea en los perfiles de los personajes, en sus actos y en el desenlace de la trama.

Los siguientes estudios son de índole más microscópica al optar por un número muy reducido de relatos, suficientes para el propósito pedagógico. El escrito de M. Novo, prosiguiendo con el repertorio, opta por dos textos breves de tema infantil, ateniéndose al interés que despierta esta materia en un alumnado adolescente. Lo mismo, en cuanto a la reducción textual, si bien con otras ramificaciones socioculturales, es el artículo de C. Becerra, quien compara el mito de don Juan a lo largo de historia literaria con el tipo diseñado por la escritora gallega.

Los trabajos que vienen a continuación se dirigen al estudiante universitario. De ahí que se salten la fase de comprensión y demás cuestionarios didácticos al albur del docente, para recluirse en un discurso más científico que pedagógico, invitando a una sabia lectura entre líneas. La colaboración de M. Aguinaga se centra, por ejemplo, en los recursos formales de un cuento rayano con el costumbrismo; de ahí que sobreponga el valor de los diálogos, componente al que no se acostumbra a prestar mucha atención. El relato que escoge J. López Quintáns es idóneo para resaltar, por un lado, los cambios en un proceso narrativo que cubre dos etapas -la del motivo nuclear del cuento y los perfiles de un hombre y una mujer, comparables a los de otros personajes pardobazanianos-, y por otro, la riqueza de los recursos estilísticos. Un tercer estudio, el de C. Patiño Eirín, asocia un cuento de la ilustre escritora con otro de Manuel Rivas, unidos por el motivo común del «vidrio roto», imagen disfórica, que a juicio de la prestigiosa especialista «traduce violencia, vulnerabilidad, incluso penuria», según se desprende del aparato lingüístico. Completa este bloque un artículo muy novedoso de J. M. González Herrán, donde establece un parangón entre un cuento de doña Emilia y una versión cinematográfica, *La dama y el vagabundo*, de Walt Disney, distantes en su cronología y género, pero cercanos en su contenido, hasta el punto de poderse especular si hubiera servido de antecedente a través de intrincados caminos periodísticos americanos.

Volviendo al lote más numeroso de artículos con un soporte de aplicaciones didácticas para alumnos de la ESO, su lectura nos orienta hacia una nutrida pedagogía de la que extraer enseñanzas provechosas. Tres quedan aún por citar dentro del campo unitextual, cuya mayor novedad radica en la base de unos denominadores menos comunes. J. Molina Porras, por ejemplo, asocia el relato elegido a otros similares de de autores del siglo XIX, como Bécquer, Gómez de Avellaneda, Clarín, Valera y algunos más. Se vale, a su vez, de documentos gráficos para reforzar actividades del tipo del punto de vista

alternativos, amplificaciones y valoraciones, de cara a desentrañar los motivos rectores del texto: la emigración y la violencia contra la mujer en el seno familiar. T. M. Prol Galiñanes se sincera, por su parte, sobre el método y resultados de su experiencia en el comentario del mismo texto que aborda González Herrán, el que guarda parecido con la película de Walt Disney. En su caso, esta colaboradora procede con una filosofía basada en principios constructivistas, que le sirven de soporte a las tareas propuestas para las mejoras de las competencias lingüísticas. De otro orden son los modelos de construcción narrativa que propone B. Rodríguez Gutiérrez sobre otro cuento de Pardo Bazán, cuyo interés radica en el contenido policíaco, variedad casi insólita en la narrativa de la autora y de los escritores de su generación. Por ello, el estudioso parte de la necesidad de explicar a título introductorio cuáles son los ingredientes que conforman este subgénero de intriga y misterio, para determinar a continuación los que privan en el texto y deben descubrir los alumnos, asegurando el resultado con una reescritura del relato, donde se llegue al mismo desenlace, pero por otras vías. El tercer estudio, de S. Díaz Lage, se integra en la faceta periodística de doña Emilia a través de una de sus crónicas, que requieren herramientas específicas, al margen de las puramente creativas. Los estudiantes han de capacitarse en diferenciar la modalidad lingüística de la literaria, ambas consustanciales en la morfología de un género que, en este ejemplo, «no sigue una lógica narrativa ni expositiva, sino que se basa en la yuxtaposición de tres relatos de extensión desigual» en torno a una noticia de actualidad, un «asunto ruidoso», el del matrimonio entre dos mujeres que tuvo lugar en la Coruña. La actividad docente indaga aquí en fórmulas menos académicas, como leer a contrapelo, organizar dramatizaciones, o lo que llama «interpretación activa de la historia».

Un último grupo de artículos aporta la experiencia de profesores franceses, o residentes en el país vecino, enseñantes de la lengua y cultura hispánicas a alumnos de grado medio o superior. Tras ilustrar previamente al lector sobre el sistema educativo del país, cada estudioso se ciñe a un cuento de la escritora gallega, propicio a los cometidos educativos. R. Charques y E. Pérez Romero se decantan por otro texto policíaco, donde, al hilo de un contexto pertinente en cuanto al género, la obra de la escritora y diversos objetivos en el desenvolvimiento el aprendizaje de una segunda lengua, dirigen su atención a la tipología del detective y la originalidad del desenlace de la trama, en qué consiste y si cabe inventar otro final. El profesor Ch. Boyer lleva a cabo un análisis comparantista en el acervo de nuestra literatura con la del país vecino. Para ello, confronta sendos cuentos de doña Emilia y de Guy de Maupassant, ligados por aspectos de la condición humana y por la ambientación rural de las

dos historias. La aplicación pedagógica recorre varias fases: lectura del paratexto, el *incipit* y el tema nuclear, en el que ambos escritores presentan un tratamiento común de la vida campestre, con la diferencia de que cada uno elige un tema distinto. Completan este elenco de hispanistas D. Thion Soriano-Mollá y N. François con un trabajo conjunto en torno a una traducción de Pardo Bazán en *La España Moderna* a la guía de viaje sobre la capital francesa de Auguste Vitu. Es un ejemplo más que añadir al abanico de géneros abordados por la condesa, en este caso sobre su labor de traductora y de ejercicio periodístico, con el ánimo de incentivar en el aula estas prácticas. Seleccionan varios fragmentos como material preciso a la hora de comparar la expresividad de las dos lenguas a través de cuatro operaciones sucesivas: equivalencia, adaptación, modulación y transposición. La mejor demostración de su entendimiento es que los alumnos sean capaces de escribir una retrotraducción, es decir, verter el texto de la polifacética escritora a la lengua francesa.

Pone colofón a este volumen colectivo la reproducción de una ponencia de A. Quesada Novas sobre la cuentística de la novelista gallega (leída en un Simposio de 2005), a título de homenaje a la distinguida estudiosa pardobazaniana, recién fallecida. Su exposición, recordémoslo, plantea el cometido pedagógico a través de diez relatos agrupados por parejas. Aunque la antología permite vislumbrar el sustrato de una crítica feminista, le interesa aquí más a la conferenciante centrarse en la sustancia literaria, sea en los aspectos formales, como la voz narrativa o los clasificatorios del subgénero, sea en la temática de las incidencias vitales de los protagonistas infantiles, sea en la figuración poética del espacio -Galicia-, o en el tema de una emigración que concita lo real con lo imaginario.

En suma, el contenido del presente libro, en el que confluyen con redacción impecable una nítida metodología, al albur de la experiencia pedagógica, y un brillante saber de la cuentística de Pardo Bazán, invita a una lectura más que recomendable por su valor pedagógico y científico, tanto para los que ejercen una labor docente en cualquier nivel educativo, como para los investigadores de la magna obra de la ilustre escritora gallega.

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
BARCELONA

Antonio Enríquez Gómez. *Academias morales de las Musas*. Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, con la colaboración de Rafael Carrasco, Pedro Conde Parrado, Jaime Galbarro, Almudena García González, Rafael González Cañal, Teresa Julio y María Dolores Martos. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2015.

En los últimos años, el Instituto Almagro de Teatro Clásico ha publicado una serie de ediciones críticas de gran ambición que sobresalen por el rigor con que están elaboradas, así como por la eficacia con la que se coordina en ellas a grupos de investigadores bastante nutridos. En esta línea destacan diferentes volúmenes de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla, la edición del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega —profusamente anotado y comentado, y acompañado de los textos fuente de Lope, también traducidos al castellano en el caso de las fuentes latinas— o la magna edición de *La vega del Parnaso*, también de Lope, en tres tomos. La que reseñamos aquí, de las *Academias morales de las Musas*, se acerca a esta última en cuanto que recupera un extenso volumen misceláneo tal y como se publicó en su momento, distribuyendo la edición de los diferentes textos que la componen, poéticos y dramáticos, entre investigadores de reconocido prestigio, sabiamente coordinados. En este caso, sin embargo, el reparto de tareas no llega al extremo de que cada composición cuente con prólogo, edición y anotación propias, dado que la suerte textual de la mayoría de ellas ha sido común.

La figura de Antonio Enríquez Gómez, muerto en las cárceles de la Inquisición, en Sevilla, en 1663, había llamado la atención hasta ahora más por las circunstancias de su vida que por su propia obra. Su «conflictivo estatus de cristiano nuevo» (p. 13) ha sido el aspecto del escritor que más interés ha despertado entre los estudiosos, aunque su obra literaria dista de ser mediocre, como se aprecia en estas *Academias morales de las Musas*, publicadas en Burdeos en 1642, durante el exilio del poeta, que ahora pueden ser leídas cómodamente gracias a la esmerada edición que reseñamos. La obra se acoge al modelo, frecuente en la época, según el cual se recogen diferentes composiciones de todo tipo insertándolas en una leve trama que funciona a manera de excusa para compilarlas. Está compuesta por cuatro academias de estructura similar (véase el esquema de pp. 73-74), precedidas de unos preliminares. Cada academia cuenta con una introducción, que tiende a enmarcar el conjunto de textos e incluye ya varios; la academia propiamente dicha y una comedia que la cierra. En total, se trata de un corpus de 10 074 versos. A su vez, esta edición

crítica se puede dividir en tres partes fundamentales. En primer lugar, una serie de estudios que abren el primer tomo (pp. 17-239) y estudian tanto la figura del escritor como su obra, en particular las *Academias*; en segundo lugar, el texto de las cuatro academias (las dos primeras en el tomo I; las dos siguientes, en el II), seguido de un completo aparato crítico; en tercer lugar, la bibliografía e índices (uno de títulos y primeros versos, y otro —muy completo— de notas, además del general). Se trata, pues, de una labor ingente, que ocupa más de 1200 páginas.

Por ello, se ha contado en la tarea con varios especialistas. Rafael Carrasco estudia la figura del escritor; Felipe Pedraza analiza su obra literaria, anota los preliminares y las academias tercera y cuarta; a Milagros Rodríguez Cáceres se debe el estudio textual de los textos poéticos de las academias, así como la edición de estos y de los preliminares; Pedro Conde edita y traduce los poemas latinos de los preliminares; Jaime Galbarro anota las academias primera y segunda; Rafael González Cañal edita y estudia la comedia *A lo que obliga el honor*; María Dolores Martos Pérez, *La prudente Abigaíl*; Teresa Julio, *Contra el amor no hay engaños*, y Almudena García González, en colaboración con Milagros Rodríguez Cáceres, *Amor con vista y cordura*. Se trata, pues, de un nutrido grupo de nueve especialistas, eficazmente coordinados por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza, quienes consiguen que el conjunto resulte armónico.

Los estudios los abre el dedicado por Rafael Carrasco a la vida y a la ideología del autor (pp. 17-54). Se repasan en él los puntos fundamentales de su vida (nacimiento y primera etapa en España; exilio en Francia; regreso a España de incógnito, bajo el nombre de Fernando de Zárate, y apresamiento por la Inquisición), así como las polémicas en torno a la religión del autor (en opinión de Carrasco, «parece incuestionable que Enríquez Gómez practica asiduamente los ritos judaicos en el seno de la comunidad «marrana» [de Ruan]», p. 36) y sus posturas políticas, a lo que se añaden unas pertinentes notas sobre el marranismo, término que Carrasco utiliza, en sentido estricto, para designar a los conversos «que permanecieron fieles a la religión judía, y únicamente a estos» (p. 42). El capítulo está a la altura de la vida de Enríquez Gómez y se lee con gran interés, pues combina el rigor académico con una habilidad narrativa que por momentos parece introducir al lector en una trama novelística.

A continuación, Pedraza Jiménez sitúa a Enríquez Gómez como escritor y analiza en detalle las *Academias* en un largo y minucioso capítulo (pp. 55-113). Pedraza nos presenta a un escritor prolífico, sin formación académica, pero fascinado por el mundo libresco. En lo que respecta a las *Academias*, el propio poeta las adscribe a dos géneros: libro de pastores y miscelánea. Es «estuche de materiales diversos» (p. 62) que se intentan hilvanar mediante una

mínima trama con unas *dramatis personae* poco caracterizadas entre las que destaca Albano, álter ego del poeta (p. 66). En cuanto a la intención del volumen, rechaza Pedraza la interpretación en clave, que considera insuficiente, entre otras razones por el éxito editorial que obtuvo. Se trata, además, del primer libro de importancia del autor, por lo que considera Pedraza que «en él quiso mostrar cuanto le parecía relevante de su creación» (p. 73). Enríquez Gómez atiende a los intereses de su público y les ofrece variedad; se quiere mostrar como un poeta dominador de muchos estilos y géneros. Pero también muestra al hombre en conflicto con el entorno (p. 75). Se van analizando los variados temas que se tratan en las *Academias*: las pasiones amorosas, los romances caballerescos (que merecieron el honor de ediciones sueltas), los poemas morales, los cultistas de inspiración bíblica, las sátiras sociales, las sátiras y parodias literarias (Enríquez Gómez era cultista, pero también se burlaba de los cultistas), las elegías y epístolas, de contenido autobiográfico, y que adquieren pleno sentido conociendo las circunstancias del autor (es la veta de las *Academias* que más ha interesado a los críticos modernos, si no la única). A esta variedad de géneros se ajusta la lengua poética del autor, pues conviven en ella diferentes formas de la dificultad barroca.

Sigue una útil topografía de las *Academias* (pp. 115-129), que actúa como una guía, y a esta los estudios de las cuatro comedias contenidas en las *Academias*, cada uno a cargo de su editor, aunque responden todos a un mismo patrón. A continuación se incluyen las «Cuestiones textuales», debidas a Milagros Rodríguez Cáceres, en colaboración con los editores de las comedias. Rodríguez Cáceres recoge y comenta en detalle los diferentes testimonios de las *Academias*, tanto los completos como los parciales. El estudio textual es muy sucinto, aunque la misma Rodríguez Cáceres remite para más detalles a un artículo suyo. En todo caso, opta por seguir la edición príncipe, «sumamente descuidada e irregular en lo relativo a la ortografía» (p. 221), pero siempre con mejores lecturas que las ediciones sucesivas. Las comedias cuentan con sendos estudios textuales, también breves, que alcanzan conclusiones parecidas, pues en todos los casos se opta por seguir el texto de la *princeps*. Cabe destacar el éxito editorial de *La prudente Abigaíl*, publicada, además de en diferentes ediciones de las *Academias*, en un volumen de diversos autores y en diez sueltas.

El texto de la edición, como es habitual en los últimos años, moderniza texto y ortografía (con algún descuido: *visagras* en v. 2729 de la academia cuarta; *elije* en v. 757 de *Amor con vista y cordura*; *cuánto* no debería llevar tilde en v. 1913 de *La prudente Abigaíl* ni 3493 de la academia cuarta), lo que hace su lectura mucho más accesible. Las dificultades u otros aspectos de interés se comentan en unas notas abundantes aunque no desmedidas, pues en casi ningún caso

sobrepasan en espacio dentro de la página el propio texto editado. Puede destacarse que no se rehúyen los problemas interpretativos, pues en más de una ocasión los editores reconocen abiertamente no entender el sentido de unos versos, o dudar sobre la interpretación correcta (por ejemplo, las notas a los vv. 1877 o 2173 de la academia cuarta).

La amplísima bibliografía y los útiles índices completan una edición digna de aplauso, pues acerca a los lectores y estudiosos contemporáneos un importante conjunto poético y teatral que se presenta de la manera en la que su propio autor lo ordenó en 1642. El estudio, la edición y las notas nos permiten aproximarnos así de manera más rigurosa a la figura de un escritor que no solo debe ser recordado por su biografía, sino también por su calidad como poeta y dramaturgo.

La edición, en suma, resulta inobjetable, aunque a lo largo de tantas páginas es inevitable que se incluya algún error o aspectos discutibles. A riesgo de ser impertinentes, y con el prurito reseñador de mostrar el interés con el que se han leído los dos tomos, señalaremos algunos de ellos. Un caso interesante lo encontramos en los criterios de edición. Se dice en ellos que «seguimos a 42 [la edición príncipe], pero en los casos de vacilaciones vocálicas y formas ortográficas inusuales [...] únicamente mantenemos las que vienen refrendadas por alguna de las otras ediciones que salieron a la luz en vida del autor (*46*, *47*, *60*). Si esa lectura anómala solo aparece en *42*, queda relegada a una lista de variantes peculiares de este impreso» (t. I, p. 225). Así, de acuerdo con este criterio, tras el aparato de variantes propiamente dicho se incluye un apartado de «Variantes ortográficas y vacilaciones formales exclusivas de *42*» (t. II, pp. 521-534), es decir, aquellas formas que, de acuerdo con los criterios de edición, se corrigen por aparecer solo en la *princeps*.

Sin embargo, resulta un criterio muy discutible, en primer lugar porque ocasiona abundantes incoherencias, ya que una misma forma se mantiene o se corrige según hayan actuado las ediciones de las *Academias* que siguieron a la *princeps*, y estas —que, no se olvide, en general empeoraron el texto— fueron poco sistemáticas. Así, *invidia* se mantiene, por ejemplo, en los vv. 373 o 504 de la primera academia, o 146 de la segunda, pero se corrige en *envidia* en el v. 421 de la segunda academia, porque en este caso —pero no en los otros— se corrigió también en las demás ediciones. En *A lo que obliga el honor* se corrige *obstenta* en *ostenta* por aparecer únicamente en la príncipe, mientras que se mantiene en vv. 9 o 654 de la primera academia, entre otros varios ejemplos, porque en estos también aparece en otras ediciones (en el caso de *obstentar*, además, mantener la forma *culta* debería indicarse o justificarse en nota, ya que el étimo es *ostentare*). También en *A lo que obliga el honor* se modernizan formas

como *llegastes* (v. 1794), *mandastes* o *dijistes* (ambos en v. 1860), pero en la propia pieza se mantiene *fuistes* (v. 1916), que también se respeta en la academia tercera (v. 165), así como *escuchastes* en *La prudente Abigaíl* (v. 1355), y *obligastes* (v. 108) y *merecistes* (v. 109) en *Contra el amor no hay engaños*, entre otros varios ejemplos; lo mismo sucede con dobletes como *trujo/trajo*, *recebido/recibido*, o *agora/ahora*, entre otros. Por el mismo criterio se corrigen formas como *tray* (que en Calderón, por ejemplo, rima en consonante con *hay*), *Adlante* o *adbitrio*, de relativa frecuencia en la época, al tiempo que, frente a estas discutibles modernizaciones, se edita *fuéradeis* en v. 809 de *La prudente Abigaíl*, sin ningún comentario ni nota, cuando no parece ser sino error por *fuérades*, según corrige *60* (en el aparato solo se indican aquí las variantes de *42*, *47* y *60*, a pesar del abultado número de testimonios de *La prudente Abigaíl*).

Se agradece, en todo caso, que las variantes lingüísticas y ortográficas anómalas de la edición príncipe se junten en un apartado independiente, criterio que se podría haber extendido a todas las variantes lingüísticas, pues son, con diferencia, las mayoritarias y entorpecen la consulta de las más relevantes.

De relativa importancia son algunos errores métricos que se deslizan en *Amor con vista y cordura*. Así, en v. 132 se edita «o como el que se libró de un parasismo», verso dodecasílabo que genera también un anacoluto, pues el complemento directo está en el verso siguiente, «la vida». Para corregir ambos problemas bastaría con suprimir *se*. En p. 336 se edita «¡El príncipe! LIRÓN. Por esa puerta va Nise», larguísimo dodecasílabo que no encaja en el romance y que quizá en un principio se considerase como dos versos, pues como tales se contabiliza en el cómputo. En todo caso, se entienda como un solo verso o como dos, el pasaje está estragado, lo que no se indica en nota y hace que el cómputo de versos no se ajuste a lo esperable, ya que en la sinopsis se señalan 109 versos de romance.

En p. 348 se anota, correctamente, la ausencia del v. 637 en el romance, laguna detectable por métrica. Sin embargo, en la misma página falta también otro verso, de rima e-o, entre los vv. 627-628, laguna no detectada y que hace que, en la sinopsis, se señale un número impar de versos en romance e-o, 91. En p. 391 el v. 1905 es hipométrico; se ha omitido, por error, la preposición *en* («pues me agraviaste *en* el alma»); lo mismo sucede en el v. 2320 (p. 407), donde falta un *que* («tu engaño, pues *que* me dejas»).

Se puede mencionar algún otro leve despiste. Así, en t. I, p. 245, en nota, Luis XIV se convierte en Luis XVI; en t. II, pp. 21-23, notas 243, 245, 269 y 273, debe decirse *Floriana* en lugar de *Diana*, o en t. II, p. 75, n. 1566+, se indica por error que «Antíoco IV Epífanes subió al trono a la muerte de Alejandro Magno (175-164 a.C.)», cuando ambos están separados por casi dos

siglos. En la sinopsis de la versificación de *La prudente Abigaíl* se deslizan también algunos leves errores.

En su edición de *Contra el amor no hay engaños* es digna de destacarse la atención que presta Teresa Julio a aspectos métricos, que plasma en diferentes notas y resume en p. 185 de la introducción. La editora llega incluso a sugerir, siempre en nota y con agudeza, posibles versos de su invención para rellenar algunas lagunas que detecta, lo que posiblemente se agradezca en alguna compañía teatral que pudiese plantearse recuperar la comedia. Quizá resulte discutible en qué medida las lagunas que señala en las silvas son tales, pues parten de la premisa de que se trata de silvas de pareados en las que no debe quedar ningún verso suelto. Enríquez Gómez, sin embargo, no dispone con regularidad heptasílabos y endecasílabos (como sí hace Calderón en sus silvas de pareados), por lo que no parece ser un problema que queden versos sueltos, como también sucede en las silvas de Calderón que no respetan esa regularidad en la distribución de versos de siete y once sílabas. El hecho de que sean nada menos que seis los versos que Julio cree perdidos parece apuntar en esta línea, pues además el sentido no se ve afectado en ningún caso, como se aprecia también indirectamente en los versos que propone la editora como enmienda, ya que suelen tener sentido completo en sí mismos. En más lugares de las *Academias* encontramos otros versos sueltos en silvas, o bien que no se ajustan a la regularidad de pareados consonantes, como el 341 de *A lo que obliga el honor* (aunque en la sinopsis de versificación se indica que se trata de una «silva de pareados»), los vv. 141 y 782 de *Amor con vista y cordura*, los vv. 1005 y 1024 de la academia tercera o los vv. 3631-3633 de la cuarta academia, detectados sin ánimo de ser sistemático. También en la *Canción a la vanidad del mundo* (academia cuarta, vv. 2210 y ss.) quedan varios versos sueltos, aunque distribuidos siempre de manera regular. Puede destacarse asimismo cómo en la academia tercera riman en consonante cuatro versos seguidos (1185-1188). Por ello, quizá habría sido más prudente comentar en nota los versos sueltos en silvas antes que marcar una laguna con puntos entre corchetes.

Como ya se apuntó, frente a lo que sucede en la edición crítica de *La vega del Parnaso*, en esta no todos los poemas cuentan con su propio editor y estudioso, ya que la inmensa mayoría tienen una tradición textual común. No por ello reciben poca atención, pues a muchos se les dedica una nota al pie inicial en la que se comentan diferentes aspectos temáticos o métricos, de manera en general muy atinada. En la nota situada al principio de la muy interesante *Canción al conocimiento de sí mismo* (academia cuarta, p. 300, n. 3052+), una *canzone* italiana, resulta extraño que se hable de seis estancias de trece versos más una coda de diecinueve, cuando métricamente esta última parece ser más

bien otra estancia de trece versos, análoga a las anteriores, a la que se suma un *envío* de seis versos que repite la estructura de la sirima. En este caso el problema parece estar en que el poeta se dirige a la canción al inicio de la última estancia, y no propiamente al inicio del envío métrico, frente a lo que resulta habitual en el esquema clásico; además, toda esta última estrofa tiene unidad, ya que los últimos versos recopilan los elementos dispersos en los trece anteriores. Quizá se podría haber tratado esta «anomalía» con mayor detenimiento.

Existen algunos otros aspectos menores discutibles, pero se refieren siempre a cuestiones de detalle, por lo que resultan casi irrelevantes en este magno trabajo de más de 1200 páginas. Constituye este un auténtico modelo de edición crítica colectiva, por el interés y la adecuación de los estudios preliminares, por la pulcritud con la que se ha fijado el texto y el esmero con el que se ha puntuado y anotado, así como por la utilidad de otros materiales que la acompañan (como la topografía o el índice de notas, por ejemplo), todo ello coordinado de manera ejemplar por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza. Confiemos en que desde el Instituto Almagro de Teatro Clásico se prolongue esta serie de ediciones críticas que tanto están contribuyendo a enriquecer el panorama textual del Siglo de Oro español.

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO
IEHM-UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Santiago Fernández Mosquera. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación* . Madrid / Frankfurt. Iberoamericana/Vervuert. 2015.

El título del libro revela a las claras los cuatro pilares que articulan toda la investigación calderoniana de Fernández Mosquera: la preocupación por la ecdótica y la materialidad del texto, el mundo de la reescritura, la exégesis (más literal que otra cosa) y los valores dramatúrgicos. En este sentido, este conjunto de estudios se presenta como la síntesis de una línea de trabajo, por lo que recoge y reelabora lo mejor de los asedios calderonianos realizados en el marco de la edición de las comedias completas de Calderón y en concreto de la *Segunda parte* (Madrid, Biblioteca Castro, 2007).

De entrada, tiene un impresionante valor de conjunto, porque lo cierto es que poco queda fuera de la presente recopilación: si otras calas van implícitas («Calderón y el texto literario» y tres entregas sobre la libertad hermenéutica a propósito de la comedia mitológica), apenas faltan «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* de Calderón» (2005) y «Reescritura y cambio de género en Calderón» (2015) para ser las *opera omnia* calderonianas de Fernández Mosquera hasta entonces. En otro orden de cosas, la mirada global también se aprecia en la sabrosa apuesta exegética, que enfoca el texto dramático desde diversas perspectivas para tratar de dar cuenta de la riqueza poliédrica del teatro de Calderón.

Luego de la introducción, que vale como brújula de navegantes en tanto delinea las directrices principales del estudio, todo comienza con una defensa del valor del texto dramático frente a los ataques y descuidos de algún sector crítico: en comparación con el caso de Shakespeare, Fernández Mosquera reflexiona sobre la importancia de la ecdótica y la vindicación textual del teatro, que es tanto un elemento fundamental como una clave esencial para la difusión y recepción posteriores, amén de las cuestiones sobre el lugar del poeta en el campo literario. Si las ideas previas se demostraban con el ejemplo de *El príncipe constante*, se añade el análisis de los sonetos del auto *El gran teatro del mundo* y el recurso de la ticoscopia como dos pruebas más del valor capital del texto. Este primer capítulo —más el segundo de la mano— es una apertura de lujo, porque presenta de entrada uno de los *leitmotiv* críticos de Fernández Mosquera: el enfoque polémico, con el que se lanza a la disección de asuntos complejos y controvertidos con tanto buen sentido común como éxito.

Con el segundo se entra en otro terreno predilecto de Calderón y de Fernández Mosquera: la reescritura, porque si uno era el paladín de la reescritura en el Siglo de Oro, el otro vuelve una y otra vez sobre esta importante estrategia de composición. Casi se podría calificar de un vicio

crítico, pero de los buenos, ya que se le deben algunas de las mejores advertencias sobre la *réécriture*: «Detrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura» (*Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005: 21). Para mejor acercarse a este complejo universo, el examen de la reescritura se divide en cinco puntos (dos teóricos y tres *case-studies*): primeramente, Fernández Mosquera se preocupa por definir la estrategia calderoniana como una suerte de «paroxismo textual» (84) que se caracteriza por la constante reutilización y la repetición de fórmulas que lo aproxima a Quevedo, a la vez que lo distancia de Cervantes y Góngora; seguidamente, se ofrecen una serie de precisiones conceptuales sobre las dificultades de la reescritura y sus variantes (hetero-reescritura, auto-reescritura, autocita y parodia burlesca, las técnicas de la comedia en colaboración y el taller de los autos sacramentales); los tres siguientes son la versión práctica que prueba la teoría, puesto que se analiza la reescritura de un tema (el mito de Europa), unos chistes en el auto *El laberinto del mundo* (único inédito del conjunto) y la inserción de un entremés en la comedia *La señora y la criada*, con una especial atención a los géneros y sus convenciones.

Una vez asentadas la importancia de la textualidad del teatro y el taller de Calderón, Fernández Mosquera se interesa por la interpretación, según una defensa del sentido literal que lucha directamente contra algunas desviaciones críticas. Amén de la incursión inicial acerca de las primeras comedias de Calderón y su posible intención política, todos los asedios puramente exegéticos tienen que ver con las fiestas mitológicas calderonianas y especialmente con *Los tres mayores prodigios*: en breve, se repasan algunos condicionantes críticos (las convenciones de los modelos dramáticos, los factores biográficos, etc.) para proponer el significado que los textos pudieron tener el su contexto. De paso, se consigue precisar el perfil autorial de Calderón como un poeta interesado por su tiempo, pero nunca un revolucionario *avant la lettre* como algunos han querido ver.

Para acabar, la consecuencia lógica del texto reescrito e interpretado es la representación, que se examina solamente en un aspecto: el doble disfraz en la comedia *Las manos blancas no ofenden*, que constituye —entre otras cosas— una introducción antológica sobre el travestimo en la comedia que se ha prestado a tantas tergiversaciones, y que se resuelve mediante un atento seguimiento del enredo. Después de un recorrido tan estupendo por la dramaturgia calderoniana, que examina las cuestiones en un orden perfecto, se echa en falta una breve conclusión que retome las ideas diseminadas en el trabajo para dar nuevas respuestas y acaso trazar otros caminos para la crítica.

Pese a que el libro tiene mucho de reescritura autorial, las ideas son frescas como el primer día: nada hay de mecánico y repetitivo en el conjunto, pues todo es una *summa* de erudición y sagacidad que abraza todos los géneros (comedia, tragedia, entremés, etc.) desde diferentes atalayas críticas, y siempre con la voz única que caracteriza al autor. En pocas palabras, la pausa en las labores calderonianas de Fernández Mosquera que representa en cierto sentido este volumen es una aportación brillante al conocimiento del dramaturgo, por la sabia alianza de diversas herramientas ecdóticas y tradiciones exegéticas, que en su caso producen un rico estudio que es, desde ya, un título obligado en toda bibliografía que se precie. Si se me permite el juego de palabras, este nuevo *Calderón* es un *texto* marcado doblemente por la *reescritura* que atiende al *significado* global del teatro y merece un lugar de *representación* sobresaliente en el panorama crítico: bienvenido sea.

ADRIÁN J. SÁEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Ana María Freire López y Dolores Thion Serrano-Mollá. *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*. Madrid / Frankfurt. Iberoamericana / Vervuert. 2016.

El «estudio preliminar» de esta edición de las cartas de Pardo Bazán a Blanca de los Rios va encabezado por esta cita de la propia doña Emilia:

> Lo malo es que entre las postales, el telégrafo y el teléfono, la carta se muere, la carta desaparece, la carta pasa a ser un recuerdo histórico, un cachivache de antaño, y la generación nueva acabará por no saber cómo se redacta una carta, pues ha prescindido completamente de ese medio de relación (*La Ilustración Artística*, 14.X.1901).

Me he permitido reproducirla porque en estos días los adelantos electrónicos han dejado muy atrás a las inocentes postales, al telégrafo, al teléfono, y al mismo correo postal, que los americanos llaman «snail mail» («correo de caracol»), por su lentitud. Como receptor de tantas cartas entrañables de gente ya ida, y como lector y editor de epistolarios, reacciono siempre con tristeza cuando llego a saber que alguno de estos testimonios de nuestra historia literaria ha desaparecido por incuria o en un auto de fe.

El presente epistolario consta de 39 cartas y 45 tarjetas postales, fechadas casi todas en Galicia, escritas por Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Rios, que cubren 27 años de amistad. Doña Blanca de los Ríos, apenas recordada hoy, hizo una fecunda labor como escritora, periodista y, sobre todo historiadora y critica literaria de la escuela de Menéndez Pelayo. A ella se deben *Del Siglo de Oro* (1910) y otros estudios sobre Tirso de Molina, Calderón y otros autores. Estuvo casada con el arquitecto Vicente Lampérez, historiador del arte, y restaurador de las catedrales de Cuenca y de Burgos.

Las profesoras Ana María Freire y Dolores Thion han conseguido localizar estas cartas hasta ahora en manos de diversos parientes, labor bien meritoria si tenemos en cuenta las pocas que se conservan del rico epistolario de Doña Emilia, y que corresponden a sus años de apogeo como escritora, y de su residencia en Madrid desde el otoño de 1890. Las de Doña Blanca, que la autora de *Los pazos de Ulloa* guardaba en Meirás, no han llegado hasta nosotros.

Tanto Pardo Bazán como de los Ríos comparten el amor a las letras y el deseo de afirmar en el espacio público la presencia de las mujeres intelectuales y eruditas. En su tiempo la sociedad se oponía abiertamente a que las mujeres fueran miembros de pleno derecho de instituciones intelectuales y culturales, aun cuando gozasen de reconocimiento público por su trabajo y por

su valía. Este fue el conocido caso de Doña Emilia, quien, a pesar de haber dado conferencias de notoria resonancia pública como la serie dedicada a «La revolución y la novela en Rusia» (1887), se le había negado ser socio de número en 1897. Lo que consiguió, y más tarde, Blanca de los Ríos también, tras la campaña a su favor que llevó a cabo Vicente Lampérez. Y «En algunas cartas se traslucen abiertamente la reserva y la desconfianza de la escritora por habitar en un mundo masculino que en gran parte le era refractario»(34). Doña Emilia fue derrotada en su candidatura a la presidencia de la Sección de literatura del Ateneo pero, como advierten las editoras «Solo por ser mujer aquella candidatura significaba ya una victoria; la victoria de las mujeres», de quienes como escribía Doña Emilia, «nadie se acuerda como no sea para negárselo todo» (50).

Muchas de estas cartas hacen referencia a su incansable actividad de conferenciante, a sus viajes por Europa para «europeizarse» , y a la redacción de sus últimas novelas. *La Quimera,* que apareció por entregas entre 1903 y 1905 en *La Lectura*, y luego como libro en 1905, y que fue objeto de críticas y fuente de polémicas, *La Esfinge* en 1906, que escribía al tiempo que *La Sirena negra* y otros proyectos. Algunas cartas hacen referencia a la visita de Doña Emilia a la Exposicion Universal de Barcelona de 1888, de la que Oller dejó en sus *Memories* una versión bien poco halagueña.

Los estudios dedicados al «El incomprendido teatro de Pardo Bazán» han mostrado el gran deseo de Doña Emilia de alcanzar en la escena los mismos éxitos que como novelista (algo que también ansiaron Galdós, Pereda y tantos otros); y aunque confesaba «el recelo y la timidez», no haber «pecado de arrogancia y presunción» ni de «excesivo amor propio» (42) nunca aceptó el juicio de aquel público que no gustaba de sus obras, al que acusó de ignorancia, de formar parte de conjuras, o de rechazar sus obras por ser mujer. En su correspondencia con Doña Blanca, quien tampoco logró triunfar como dramaturga, le va dando cuenta de la composición de sus obras, de sus gestiones con los actores y de su convencimiento de que el público español no estaba preparado para entender el moderno teatro europeo.

Las editoras advierten que la ausencia en estas cartas de sucesos importantes en la vida de la autora de *Los pazos de Ulloa* como sus intentos de ingresar en la Academia, o de ocupar una cátedra en la Universidad de Madrid, se deben a que en aquellas ocasiones estaba en Madrid donde también vivía Doña Blanca, y que comunicaban de palabra.

Alguna correspondencia se refiere a las obras en el edificio conocido como la Granja, las Torres, o el Pazo de Meirás, en cuya restauración y decoración intervino también Doña Emilia hasta en los menores detalles.

Como escribía a Emilio Ferrari: «Tenemos obra abierta, sin más arquitecto ni más dibujante que yo.» En agosto de 1907 se trasladó con los suyos a la nueva residencia de verano, y le contaba a su amiga que ya empezaba «a tener donde guardar papeles»(65).

Cuando Meirás pasó a ser la residencia familiar de verano de Franco, había quedado allí la biblioteca, que tras varias vicisitudes llegó en parte a la Real Academia Galega, y un rico epistolario y archivo que, según testigos fidedignos, desgraciadamente fue dado a las llamas.

Completan la edición una bibliografía y un índice onomástico, y está ilustrada con reproducciones de fotografías y de documentos.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

Isabel Hernández González - Antonio López Fonseca (editores). *Literatura mundial y traducción*. Madrid. Síntesis. 2017.

Hace casi 200 años que el anciano Johann Wolfgang von Goethe comunicó a su joven secretario Eckermann, con la solemnidad que lo caracterizaba y durante uno de sus paseos por el hayedo de Weimar, una convicción que se iba a revelar palabra en el tiempo: «Hoy día, la literatura nacional no significa mucho: está comenzando la era de la literatura mundial, y todo el mundo debería contribuir a acelerar su advenimiento». Ese aserto fue retomado por muchos otros, entre los que figuraban Marx y Engels, quienes añadieron conceptos políticos, filosóficos y literarios sustanciales en 1848. Desde entonces, los estudios y las propuestas de la literatura han ido respondiendo a los intereses y las necesidades de los lectores con enfoques y perspectivas universales, en sintonía con las demandas de las sociedades respectivas y el espíritu de los tiempos. Todo ello sólo era posible debido al esfuerzo de los traductores, quienes hasta hace poco ni siquiera figuraban en las ediciones de las obras que habían traducido. Objetivo de los coordinadores de la obra que reseñamos es poner en valor la trascendencia de la traducción literaria en su imprescindible proceso de interacciones e intersecciones con la literatura mundial.

Este libro coordinado y editado por Isabel Hernández y Antonio López Fonseca tiene un estudio anterior, debido a Hernández[1]. La autora abordaba entonces la literatura comparada, el canon y la traducción en un periplo que no parece exagerado calificar de retorno a la semilla y a los veneros mismos de la prosa en general (si bien al socaire de la alemana en particular, y bajo el amparo del sabio de Weimar). Un regreso a partir del cual se iba configurando pausadamente una metodología y un modo vigoroso para la mejor comprensión de los cambios, ajustes y reubicaciones de los estudios literarios en las literaturas europeas que, sabido es, hubiesen sido muy otras sin la contribución de las traducciones y las influencias mutuas en y entre las distintas lenguas (europeas preponderantemente). Un estudio pionero configurado por cinco capítulos o secciones, cuyos títulos conviene indicar para vislumbrar el posible alcance de un conjunto nutrido de elementos y aspectos múltiples, fruto de una ingente labor de documentación: 1. «Canon y traducción: una relación posible», 2. «Un préstamo: la novela corta», 3. «Un

[1] Isabel Hernández: *Literatura comparada, canon y traducción. Una aproximación europea al concepto de literatura mundial a través del género de novela corta*, Madrid. Escolar y Mayo. 2015.

personaje: Fausto», 4. «Un género: la novela de formación» y 5. «Un momento: el Romanticismo». En esta ocasión nos concierne sobre todo el capítulo primero, que versa, como se desprende del encabezamiento, sobre las interacciones entre la traducción y el canon literario universal, cuya constitución se debe en buena medida a la traducción literaria, por la que los lectores han podido acceder a obras escritas en lenguas «extranjeras». Un público leyente que, sin embargo, no suele ser consciente de la función mediadora del traductor, incluso cuando es sabedor de que el productor de la obra que lee la ha concebido y escrito en otra lengua.

La presencia de los traductores en los textos publicados ha estado -desde los comienzos mismos- arrinconada y condenada al anonimato, pese a que fueran precisamente ellos quienes por su desprendimiento y su renuncia a la ambición subjetivista se conformaran con la actuación y la diligencia de transmitir la buena literatura. Huelga decir que desde el principio mismo los traductores fueron conscientes de que su trabajo era imprescindible, y de que cuando se trataba de textos literarios se sentían pagados por el mero hecho de poder tramitar lo que Antonio Machado llamaría «palabra en el tiempo». Y entre tanto son muchos los traductores que entienden que su trabajo cuenta con pocos apoyos institucionales, y que las casas editoriales tampoco disponen de medios suficientes para tener partes en los procesos de comunicaciones interculturales. Y también saben que la mayoría de los lectores no repara en la función creadora del traductor en la obra que leen, puesto que la autoría es debida a un escritor con nombres y apellidos. Sin embargo, precisamente en esta evidencia (y en el fenómeno que el teólogo evangélico y traductor alemán Friedrich Schleiermacher bautizó con el sintagma de *invisibilidad* del versor[2]) se manifiesta la calidad de la traducción y la capacidad de difuminarse del traductor para que el lector pueda persistir en la ilusión de que está leyendo una obra que no precisa de intermediarios. Tanto menos en los tiempos de la globalización, capacitada para derribar las lindes culturales con los «bárbaros fieros» rubendarianos y de desautorizar la pregunta de otro de sus versos repetidos («[…] tantos hombres hablaremos inglés?»).

[2] Aludo a su reputado ensayo de 1813 «Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzen» (Sobre los diferentes métodos de traducir), en el que consideraba que el traductor tenía dos posibilidades: llevar al autor hacia el lector o viceversa. En el primer caso, se trataría de «exotizar» el texto traducido; en el segundo, de «naturalizarlo». Sobre el concepto de invisibilidad, véase el ensayo de Lawrence Venuti: *The translator's invisibility. A history of translation,* Londres/Nueva York: Routledge, 2008.

Los veintisiete estudios del revelador, oportuno y congruente volumen sobre las interrelaciones e intersecciones entre la literatura mundial y la traducción pulsan acordes inéditos. Las aportaciones teóricas son cuatro; diecisiete las que tratan la cuestión desde enfoques y encauzamientos prácticos; y seis las que estudian aspectos del *Quijote* relacionados con la traducción a otras lenguas, entre las que figuran el árabe, el eslovaco, el chino y el alemán (en la versión de Mörike). Además, en esta última sección se trata la (pseudo)traducción del latín como elemento cómico en boca y uso de Sancho Panza, así como el motivo de la traducción y la participación activa del traductor en la interpretación del texto[3] en el *Quijote* (que es, cabe recordarlo, la obra literaria más traducida y reeditada, superada tan sólo por la Biblia).

Los aportes del estudio superan con creces las expectativas en cada una de las secciones, porque cada autor cumple sus propósitos desde su ladera, sobre todo en lo que se refiere a las funciones y el papel desempeñado por la traducción en el desarrollo y la evolución de los diferentes sistemas literarios; y porque ponen de relieve «el papel desempeñado por la traducción en la configuración del mapa literario mundial» (pág. 13). En la sección teórica son numerosas las ideas esenciales que se impulsan y amplifican, especialmente en las dos primeras aportaciones, que cumplen rigurosamente con lo que anuncian en los títulos respectivos: «Traducción literaria, literatura comparada y literatura universal: un viaje a través del canon» (págs. 17-33) y «La traducción (y su historia) en la era del simulacro» (págs. 35-46). Y son muchos los aspectos relacionados con las traducciones literarias que revierten en beneficio del estudio de la literatura propia y las sinergías compartidas entre la comparatística, la traducción y el fenómeno de la globalización editorial. Y son asimismo frecuentes las pesquisas y averiguaciones sobre los paradigmas de la traductología literaria que desembocan en las corrientes caudalosas de la comparatística *sensu stricto*.

[3] Como se recordará, es un asunto sobre el que el autor vuelve en reiteradas ocasiones, algunas memorables. Es el caso de los comentarios de aspectos formales, de los juicios de valor o de sus intervenciones censoras en el texto original. También se alude a la vergonzosa retribución que el traductor percibe por su ingente trabajo («dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo», I 9). Tampoco sorprende que Cervantes no indique el nombre del traductor, ausencia que sin duda es denuncia de una práctica entonces muy extendida, puesto que los nombres de los traductores sólo figuraban si eran famosos. Además, el trujamán-intérprete cultural «prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. [...] en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere» (I 9).

En la nutrida sección segunda son varias las contribuciones novedosas y en algunos casos reveladoras (como el estudio de las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro y otros escritores bilingües endógenos o los manejos y estrategias acerca de las referidas al Holocausto).

Entre los méritos del volumen figuran asimismo los trabajos que tratan problemas de traducción en *La guerra de las Galias*, en la versión de *Dolophatos sive De rege et septem sapientibus,* en la autotraducción de *El Tostado*, en la traducción de las décimas de Segismundo, en las del *Orlando innamorato* de Boiardo, en las novelas femeninas del siglo XVIII y la oposición a la discriminación de género, en el léxico coloquial en *Les mystères de Paris* y algunos más. Y también los que abordan las dificultades de comprensión de obras de Celan, Hölderlin y Loetscher y de otros aspectos señalados sobre los enfoques prácticos de esta segunda sección.

En verdad, un libro necesario que aúna una nutrida gavilla de literaturas y las estudia desde las interrelaciones entre traducción y literatura mundial.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA

Luis Iglesias Feijoo. *El viaje entretenido. Estudios de literatura española compilados en homenaje a su autor*. Margarita Santos Zas (coord.). Santiago de Compostela. Universidad. 2016.

El profesor Luis Iglesias Feijoo, filólogo, como prefiere titularse, es uno de los pocos críticos e historiadores de la literatura que se han dedicado, con igual profundidad, erudición e ingenio a varios autores, géneros y períodos literarios; con todo, se pueden destacar algunas líneas críticas y campos de interés entre los que sobresalen algunas figuras cimeras del teatro de todos los tiempos, Calderón, Valle-Inclán o Buero Vallejo, y una especial atención a la primera novela realista y al *Quijote*, con brillantes incursiones en la poesía áurea y contemporánea. El volumen aquí reseñado es, por lo tanto, ubérrimamente misceláneo, pero con medido rigor históricoliterario y primorosamente escrito, como demuestran la treintena de trabajos incluidos, una selección muy representativa de la fructífera labor crítica de Luis Iglesias acerca de las obras más significativas de la literatura española, muestra espléndida de sus principales líneas de investigación y variados campos de interés, a todos los cuales se ha acercado con la misma curiosidad, juicio y contundencia. Son estudios que abarcan su larga trayectoria académica, recopilados por sus colegas y alumnos del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura e Lingüística General de las Facultades de Filología y Humanidades de Santiago de Compostela y Lugo, respectivamente, en ocasión de cumplirse cincuenta años de su docencia universitaria. Se abre el volumen con una lista de publicaciones desde 1969 y sendas presentaciones del libro a cargo de los responsables y del director de la Real Academia Española, Darío Villanueva; se cierra con una útil y exhaustiva lista de obras citadas, convenientemente referenciadas, y se articula en tres secciones, presentadas por otros tantos colegas de los citados departamentos.

La primera sección, bajo la rúbrica «Perspectivas teórico-críticas de la literatura española» (pp. 29-140), se abre con un trabajo inédito («El tiempo en el teatro») que sirve de marco definitorio para sus posteriores trabajos sobre la producción dramática, con abundantes pertrechos teóricos para subrayar lo perentorio del teatro y su fundamental condición crítica, pues «lo que aparece en escena es una puesta en cuestión del mundo y de la sociedad», donde «el espectador queda confrontado con un universo inseguro, abierto, relativo»(p. 56) del que necesariamente participa. Se recogen además cuatro estudios teórico-críticos y tres de carácter ecdótico aplicados a distintos ámbitos: definir rigurosamente 'trama' y 'argumento', el verdadero sentido de la novela y del realismo en el Siglo de Oro y su primera muestra, el *Lazarillo*. También se

extiende sobre la edición de textos clásicos, con una defensa de la modernización o actualización de la puntuación y grafías, que él mismo ha llevado a la práctica, con la supresión, por ejemplo, de la modalidad interrogativa del primer parlamento de Segismundo: «¡tengo menos libertad!», enmendando, por fin, la falsa interrogación que añadió Vera Tassis, editor calderoniano. Con el mismo rigor defiende la cabal edición de la literatura más reciente («La edición crítica de textos literarios contemporáneos»), pues «el trabajo que desarrollamos los filólogos ha de abordar como uno de sus más altos empeños la tarea de editar a los escritores, sean medievales, del Siglo de Oro o del XVIII en adelante. Porque editar implica entender, dilucidar todos los lugares problemáticos, haber comprendido, en suma, cada palabra, cada frase, cada secuencia en su contexto preciso» (p. 121). Reivindica categóricamente aquella labor del filólogo («que es mi territorio y a ese nombre no renuncio»), que poco menos que se la habían apropiado los clasicistas, y que resulta imprescindible para, en un primer momento, contar con ediciones fiables. Una vez asimilado el método de la crítica textual, enumera, en fin, todos los requisitos para la edición crítica, que también plantean muchos problemas en autores contemporáneos, de los que agavilla selectos ejemplos: Larra, Galdós, Clarín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Cela, Delibes o Juan Goytisolo. Lo compara con la fijación, más allá de nuestras fronteras, del «authorized text» de *El gran Gatsby*, de Scott Fitgerald, para desmentir el «acendrado fetichismo por la primera edición, muy frecuente en algunos editores, que les lleva a no atreverse a tocar una coma en ella, como si representara la voluntad definitiva del autor» (p. 128). Redacta, en suma, una razonada, y ampliamente documentada, defensa de la necesidad de enmendar las muchas veces erróneas decisiones de un cajista.

En el segundo apartado o sección, titulado genéricamente «Sobre la literatura española del Siglo de Oro» (pp. 141-348), incluye ocho contribuciones en torno a autores capitales de la literatura española del Siglo de Oro, como Garcilaso, Fray Luis o el *Quijote*. El artículo sobre Garcilaso («Lectura de la égloga I de Garcilaso») es una muestra perfecta de cómo abordar el estudio de un texto clásico, sin caer en el fácil biografismo, pues «es preciso entender el yo poético como una figura del autor, no como el mismo autor» (p. 152), o sea, para leer a Garcilaso debemos tener en cuenta el concepto de *imitatio*, que ya parece traslucirse literalmente en el tercer verso de la composición «sus quejas imitando», del que sagazmente se percata Iglesias, para subrayar en seguida que el toledano lo trae, metapoéticamente, «para designar técnicamente la labor propia del creador literario» (p. 163). Pero, apostilla, imitación sobre un cauce en género retórico demostrativo a base de «geminaciones, recurrencias y

paralelismos» con que «intensificar de rechazo los afectos en busca del *movere*, de los sentimientos patéticos producidos por la similar situación de ambos pastores» (p. 167). La conclusión es ejemplar, porque demuestra cómo se aúnan en el poema garcilasiano la base retórica el discurso poético, para señalar que «Retórica y Poética, en fin, solicitan, como siempre nuestra atención de investigadores de la literatura» y se combinan admirablemente, alcanzando «uno de sus más altos grados en la poesía de Garcilaso» (p. 167). De fray Luis de León estudia la *dispositio* de la «Oda a Salinas «y señala especialmente cómo, al leerla, vamos ascendiendo lira tras lira, mediante la música «intelectiva», hasta llegar a Dios, pues para él «todo el orbe es música, y lo mismo que el hombre que en él vive, y por antonomasia, su alma» (p. 184). Apunta cómo el agustino le infundió un movimiento circular, de la primera a la décima estrofa, y viceversa, y como las liras se corresponden entre sí, como ecos de una música eterna. Todo ello mediante «palabras sencillas, pero de una precisión y nitidez absolutas, palabras esenciales que […] en realidad son definiciones», pues la oda «está cruzada de nexos con casi todas las demás, de forma que se está tentado a tomarla como centro radial de su poesía» (p. 188). De modo que la armónica y autorreferente *dispositio* de esta oda es un compendio de la de todo el *canzoniere* luisiano. No es menos capital el capítulo dedicado al *Quijote* («Cervantes y el *Quijote*. Una lección sencilla»), dedicado a su maestro, Enrique Moreno Báez; es importante porque, en ocasión de analizar la cimera obra cervantina, revisa conceptos axiales, como su supuesto realismo, que debemos entenderlo como «el juego de tomar lo que cuenta *como* si se tratara de un caso real» (p. 203); la función de la literatura, el humor y la crítica cervantina. Reveladoras son algunos asertos sobre la invención de los en principio planos personajes de una supuesta novela ejemplar primitiva que estaría en el origen del *Quijote*: Cervantes, «al variar de planes, aumenta la extensión prevista y ello le permite configurar a los personajes de manera cada vez más rica, pues el don Quijote del inicio es poco más que una figura simple y unilateral sin asomos de la complejidad de que se revestirá después, como ocurre también con Sancho. Con todo ello, Cervantes ha transmitido a su obra la apariencia de organismo que crece ante nuestros ojos» (p. 204); lo que se debe en parte a la «improvisación relativa, siempre cambiante, siempre sorprendente», del alcalaíno. Se acerca a Quevedo («Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo») con sagacidad digna de encomio y paciencia de bibliotecario, pues documenta, describe y analiza algunas reveladoras cartas cruzadas (con Amaya y Pellicer) que desvelan una parte de la biografía quevedesca en la Torre de Juan Abad y, de paso, «las noticias que encierran las cartas hasta aquí transcritas y estudiadas

han aportado algunas luces para el mejor conocimiento de los ambientes adictos a la poesía gongorina en la primera mitad del siglo XVII» (p. 263), e ilustran la importantísima polémica sobre las *Soledades*. A Góngora vuelve con un romance que incluye Calderón de la Barca en *El príncipe constante*, para constatar la «devoción calderoniana por la poesía de Góngora» (p. 287), al que homenajea en aquella obra, escrita dos años después de la muerte del poeta cordobés. Otros dos trabajos esmeradísimos dedica al autor madrileño: analiza, en el segundo, algunos de sus rasgos humorísticos («Calderón y el humor»), una faceta que «nos revela una de las caras más modernas de nuestro autor […]: la de plantear con inteligencia el juego del arte, que solo si se aborda con la matemática perfección, con la impar maestría que él poseyó, puede luego dar pie para, entre bromas y veras, dejar testimonio de que todo ha de tomarse cum *granu salis*» (pp. 347-348). En el otro («'Que hay mujeres tramoyeras': la 'matemática perfecta' de la comedia calderoniana»), las leyes calderonianas del teatro, cuyo mundo, como arte efímero, que «solo existe en escena mientras dura la representación, diferente del real, al que no niega, pero del que prescinde» (p. 326) y que Calderón lleva a la perfección en comedias como *La dama duende*.

En el tercer apartado «Sobre la literatura española de los siglos XIX y XX» (pp. 349-538) se incluyen catorce trabajos dedicados a autores y géneros muy diversos, desde Larra a Muñoz Molina, pasando por Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Buero Vallejo o José Ángel Valente. De Larra, del que ha editado su obra con rigor ecdótico, escoge el último artículo, una sugerente reseña teatral; pero antes analiza cómo el mismo Larra recopiló artículos dispersos, su exitosa edición, sus reimpresiones, totales o parciales (que enumera y colaciona), que en trece tomos se recogen sus supuestas *Obras completes*; pero «fuese porque la acogida no resultó la esperada o por cualquier otro motivo, todo indica que murió el proyecto» (p. 364). El riguroso análisis de las peripecias editoriales de la obra de Larra es una excelente muestra de cómo se trabaja en este específico terreno de la historia del libro, de la lectura y de la edición. Bajo el epígrafe «Fin de siglos» demuestra las no pocas imprecisiones de ciertos rótulos historiográficos y de los conceptos asociados; de modo que debemos diferenciar entre «modernidad», que es «un época histórica, la edad moderna», de «modernismo», que es un conjunto de movimientos artísticos y literarios que revelaron la conciencia de una crisis»(p. 374), la de la Generación del 98, que es «una parte del *fin-de-siècle* por antonomasia, el del XIX» (p. 375). Lo extrapola y compara con el del siglo XX, con la postmodernidad. A tenor de lo dicho en este capítulo se entiende el siguiente: «Sobre la invención del 98», donde muestra que «el lenguaje pasó a tener valor por sí mismo, y no se

entendía ya como un mero vehículo para transmitir la imagen de otras realidades», de modo que el verdadero cambio respecto del pasado inmediato fue de forma de escribir, porque «escribir en prosa no era una faena diferente a hacerlo en verso ni exigía menos cuidado» (p. 390). Pero no por ello se debe dejar de lado una denominación útil, como señala en el siguiente capítulo («La generación del 98: tradición y modernidad»), que le sirve de acicate para analizar la evolución del modernismo, «que se da en tres generaciones sucesivas, la del 98, la de 1910 o 1914, como queramos llamarla, y la de 1927», cuyo esfuerzo combinado y sucesivo «introdujo a España en los confusos, ambiguos, turbados territorios de la modernidad. Y eso, sin duda, tiene mucha más importancia que ponerse a llorar por la pérdida de unas colonias, actitud que, por lo demás, ellos no adoptaron» (p. 404). Una modernidad y un Modernismo que ilustra a continuación con cuatro definitivos artículos sobre Valle-Inclán. En el titulado «Valle-Inclán, el modernismo y la modernidad» reivindica la modernidad de Valle, cuya obra, por desgracia, se ha analizado casi exclusivamente desde la idiosincrasia ibérica, y no desde un universalismo que requiere «quien es quizá el autor más importante que han tenido las letras españolas en el siglo XX» (p. 405), máximo representante, antes de la tardía teoría del esperpento, del «Modernismo, primera versión hispánica de esa modernidad»europea que «vertebra sus diferentes manifestaciones, y no sólo literaria» en «el antirrealismo» (p. 407), cuya base estática se basa en «transmitir sensaciones, imágenes, que evoquen en la mente del lector una realidad subjetiva, personal» (p. 411). El Valle de 1902 ya defendía (en su artículo «Modernismo») que «la literatura no se dedica a transmitir una ideología previa». No se trata de denunciar a un Valle vanguardista, sino que «su revolución es más profunda y se basa en la asunción dialéctica de los contrarios, en la síntesis, en el hallazgo de una nueva armonía en la disonancia»; «su lucidez le hizo ver cómo era posible pasar del Modernismo a la modernidad, pues ambas eran caras de una misma cosa. En su evolución, encontró apoyo y sugerencias en algunos creadores del XIX (Baudelaire a la cabeza), que estaba en la raíz misma de esa modernidad artística» (p. 420). Es un artículo magnífico, fundacional, que nos da la auténtica dimensión del genio creativo de Valle-Inclán, de su conexión con la modernidad, de su universalismo. El siguiente («Valle-Inclán entre teatro y novela)», está centrado especialmente en el conflicto con el Galdós, en 1913, en ocasión de la publicación de *El embrujado* y de su decisión de renunciar al «teatro representado» (p. 424), porque incluso cuando compone *Divinas palabras* y *Luces de bohemia* «no estaba escribiendo *para* el teatro». Señala que, representadas o no, confía en un lector ideal que sea capaz de recrear imaginariamente las escenas, porque Valle quiso «trascender

los límites que, en apariencia, le imponían las convenciones que teatro y novela tenían en su tiempo», buscando una síntesis «que lo transporta al terreno de la poesía» (p. 433). En el tercero («El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán») analiza la etapa previa al esperpento, muy especialmente «*El Sol de Divinas palabras*, 'tragicomedia de aldea'» (p. 436), de 1919, única vez en que aparece el marbete, porque ya está fraguando el concepto y género del esperpento, con el que comparte no pocos ingredientes. «La génesis de *Águila de Blasón* y el ciclo de las *Comedias Bárbaras*», en fin, es un estudio de la evolución, especialmente a partir de 1906, hacia un nuevo teatro o «novela dialogada» (p. 449) agrupadas en ciclos y de regusto aristocratizante y decadente. Más adelante enlaza dos de sus autores más estudiados en «Imágenes del poder en el teatro español contemporáneo: Valle-Inclán y Buero Vallejo» (p. 467-482), donde analiza la evolución del teatro de Valle hasta las «novelas dialogadas» del capítulo anterior, análogas en cierto modo con *El abuelo* (1897), de Galdós, en cuyo «prólogo Valle pudo hallar una defensa de la fusión entre teatro y novela que él mismo podría haber suscrito» (p. 475). Distinta es la evolución del teatro de Buero, desde el referente del llamado realismo simbólico de Ibsen, pero ambos coinciden en representar el «derrumbamiento con todo el estrépito» de un mundo, Valle, y en mostrar «la lucha del ser humano con sus limitaciones» (p. 482), Buero. En este sentido el estudio «'Quién es ese'. La cuestión de la identidad en *El tragaluz,* de Buero Vallejo» es capital, complementado con el teórico «La polémica del *posibilismo* teatral: supuestos y pre-supuestos», que gira en torno a la polémica entre Sastre y Buero, para sopesar si el teatro era un «arte social», que no rechazaba Buero, pero «lo que no compartía era una versión sumamente precaria y antidialéctica del compromiso del artista, que pretendía excluir del teatro cualquier dimensión metafísica o rechazaba la preocupación por la belleza estética» (p. 491), que defendía Sastre.

No menor es la incursión en la historia y crítica de la poesía lírica, con figuras cimeras como Juan Ramón Jiménez («Función del marco en la poesía del primer Juan Ramón» (pp. 453-466) y Valente: «La poesía de José Ángel Valente y lo absoluto». En el primer artículo aborda el análisis de la primera poesía de Juan Ramón Jiménez (*Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Rimas* o *Arias tristes*) en torno al motivo y símbolo de la ventana abierta, o del balcón, indicio y marco de cómo «el yo poético, muchas veces intensamente solo, se asoma al mundo a través del marco que supone una ventana», como un medio «de percepción para descubrir un mundo oculto hasta ese instante y creado luego por la palabra» (p. 466). En el artículo sobre Valente se adentra en la voz esencial del poeta, en su misterio y misticismo, en la meditación recogida, silente, en la honra reflexión de la que emerge su voz, que siempre bordea el silencio de la

soledad, entreverado por alguna «iluminación, resto cifrado de un relámpago que surge en la negrura y que alumbra por un instante una realidad que se crea y es creada en el mismo poema. La palabra es más el residuo de un naufragio que el vehículo de ningún mensaje que se quiera comunicar» (p. 513). Analiza cómo, progresivamente, la obra de Valente se fue despojando de todo lo accesorio «hacia la desnudez total» (p. 520), paradójicamente hacia lo absoluto, «no para dar respuestas, sino para formular preguntas» (p. 523). Cierra esta tercera sección con un estudio de la prosa de Muñoz Molina («'Memoria amarga de mí': individuo y sociedad en *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina»), donde analiza la novedad de la llamada novela de no ficción, entreverada de autobiografía, aunque el novelista siempre «inventa, imagina» (p. 529), de modo que en un punto de la narración se confunde lo evocado y lo imaginado, se entrelaza la memoria individual y las «de un país en un delicado momento de su pasado reciente» (p. 531), para «dar cuenta de una experiencia siniestra» y «ubicarla en un momento concreto de la historia colectiva española» (p. 538).

Estamos ante un libro que vale por una historia y crítica de la literatura española, pues los juiciosos comentarios de la época y del contexto cultural corren parejas con los de cada autor en particular, o los de su generación, un concepto que sigue ayudando «a la periodización literaria en la configuración de su historia contemporánea» (p. 384). De modo que se analizan e ilustran recíprocamente y con el mejor método: el historicoliterario, complementado con el filológico y sus disciplinas contiguas: crítica textual, historia del libro y de la lectura, retórica, etc., porque, como señala el autor, «para cumplir con nuestra obligación, los filólogos hemos de familiarizarnos con múltiples disciplinas auxiliares. El estudio de los textos exige a menudo el conocimiento de Paleografía, Codicología, Ecdótica, Gramática histórica, Hermenéutica, Bibliografía, Retórica, aparte de tener que profundizar en la Historia *tout court*, en Historia del Arte, Filosofía o Sociología, además de conocer por fuerza las literaturas de otras lenguas cercanas y remotas» (p. 191). De todas esas disciplinas y saberes encontramos suculentas porciones, sin alharacas, perfectamente aglutinadas en torno a la filología; normalizadas con acertado laconismo, tanto que evita tecnicismos inútiles y rodeos teóricos innecesarios, porque no hay más cera que la que arde. Otra de las grandes virtudes de este ejemplar libro es que lo puede leer tanto el especialista como el lector avisado, o el estudiante que busque una orientación para la lectura de cualquier época. Porque su laconismo, llaneza y claridad expositiva no están reñidas con la medida erudición, la documentada agudeza y el didactismo; como tampoco lo están el rigor y el primor. Al igual que en el libro de Rojas Villandrando del que

toma prestado el título, su lectura (en realidad, un diálogo con el autor) resulta un «viaje entretenido» por la literatura española, con apacibles paradas y fondas, y nutricias estaciones y apeaderos, que alivian las jornadas del largo camino literario en el que tantas veces nos hemos encontrado con el amigo Luis, siempre maestro amable.

GUILLERMO SERÉS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Araceli Iravedra. *Hacia la nueva democracia. La nueva poesía (1968-2000).* Madrid. Visor. 2016.

Estamos, a mi parecer, ante uno de los textos cardinales para el cabal entendimiento de la poesía española de nuestro tiempo, la que comienza en los años finales del franquismo, 1968, y prosigue durante la democracia hasta el 2000. Más de mil apretadas páginas de poesía acompañadas de una poderosa indagación histórica, crítica e interpretativa. Apuntar que la introducción, las notas y la bibliografía es obra de Araceli Iravedra es decir poco, porque la densa y enjundiosa introducción se acerca a las 200 páginas, las cuales constituyen un estudio, si no definitivo, porque se trata de obras en progreso, sí indeclinable para los estudiosos del futuro; no conozco una indagación sobre la poesía española de los últimos treinta años del pasado siglo de tal calibre por la cantidad de datos aportados, por la calidad interpretativa en relación no sólo con la literatura, sino con la sociedad en su más amplio sentido (recepción, mercado, circunstancias históricas, etc.) y por la formidable explicación evolutiva.

Tras la introducción, la antología acoge a 34 poetas de diferentes tendencias, desde los primeros novísimos (Martínez Sarrión, Gimferrer, Carnero, L. M. Panero) y los poetas de la misma generación (J. L. Panero, Colinas, Carvajal, Siles, De Cuenca, Villena, Talens, D'Ors, Sánchez Rosillo, Sánchez Robayna), a los poetas considerados más representativos de las promociones siguientes (Trapiello, Beltrán, García Valdés, Rossetti, Juaristi, Mestre, García Montero, Benítez Reyes, Marzal, Prado, Luque, Riechmann, Vilas, Wolfe, Gallego, González Iglesias, Salas), hasta los más jóvenes (Muñoz, Piquero, Oliván).

Añadamos que cada poeta de la antología va introducido, en unas cinco páginas con letra menuda, por un valioso estudio de su obra, su trayectoria y su significado, y que al final del libro cada poeta va acompañado del listado bibliográfico de sus obras y cada poema de la antología de una nota aclaratoria e interpretativa. Agreguemos un centenar de páginas de bibliografía general y sobre cada uno de los treinta y cuatro poetas. Con lo dicho se puede evaluar el arduo esfuerzo de la investigadora, a cuyo cargo ha corrido la obra y la selección de los poetas, no así de los poemas, elegidos por los propios poetas, con la excepción lógica de los dos Panero y, por delegación del autor, de Martínez Sarrión. Esta reseña no valora la selección de los poetas ni la de los poemas, algo siempre discutible, por estar a menudo sometida a criterios subjetivos, cuando no al conocimiento precario de la poesía del momento. La estudiosa indica, además, que la antología «no busca arriesgar apuestas sino

confirmar valores». En la selección de autores, Iravedra ha querido ofrecer un panorama de «la diversidad de corrientes y líneas» poéticas del período estudiado, conjugando «el necesario criterio de la representatividad [...] con el no menos eludible de la calidad». Tal diversidad de corrientes, expuesta en la copiosa introducción es la que aquí se quiere resumir, para que el lector disponga del conocimiento abreviado de una obra de tanta trascendencia.

Los años sesenta se caracterizan, en poesía, por sus impulsos renovadores que cuestionaban los modos de la poesía que se venía llamando «social». En tal renovación coincidieron diferentes estratos generacionales (piénsese en los poetas más audaces de la generación del medio siglo, como Valente, Rodríguez, Gamoneda, D. J. Jiménez...), pero el mérito se lo arrogó la promoción de los novísimos, en coincidencia con el discurso crítico que imperó durante años. *Arde el mar* (1966), de Gimferrer, fue el «aldabonazo anunciador de un viraje sin retorno a las concepciones poéticas vigentes», afianzado de inmediato por otras publicaciones en la misma órbita renovadora. La renovación afectaba a la relectura de la tradición, al léxico y al universo referencial. La realidad inmediata se sustituía por un mundo imaginario que debía mucho a la tradición del barroco, y su finalidad huía de la utilidad social en favor de la recreación de la belleza, palpable en poemarios como *Dibujo de la figura* (1967), de Carnero, y *Preludios a una noche total* (1969), de Colinas, entre otros.

En el ámbito de los novísimos sitúa bastantes páginas Iravedra, estudiando las antologías que dieron cuenta de la existencia de una nueva generación, como la de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), decisiva en la canonización de la nueva generación. Iravedra establece una iluminadora aproximación crítica a la antología castelletiana, que «cumplió inmejorablemente su función publicitaria y actuó como agente propagador de un modelo estético al que quedaba reductivamente atenida la nueva generación». Otras antologías inmediatamente anteriores o posteriores a la de Castellet consolidaron el paradigma: antologías debidas a Martín Pardo (1967), Batlló (1968) y Antonio prieto (1971), que ampliaron la nómina y establecieron matizaciones y nuevas caracterizaciones de la posteriormente llamada, a gusto de los críticos, generación del 68 o del 70, entre las denominaciones más frecuentes. La estética o «archiestética» novísima la desarrolla Iravedra siguiendo diferentes puntos conexos: la búsqueda de un lenguaje autónomo, fundándose en patrones artísticos alejados de la poesía de posguerra existencial y social (los barrocos españoles, los del 27 -Cernuda sobre todo-, el grupo *Cántico* de Córdoba, los hispanoamericanos barroquizantes y los grandes poetas europeos y americanos como Pound, Eliot, Perse o Cavafis); culturalismo y

esteticismo para eludir la reproducción de la realidad y la obviedad sentimental; la incorporación de elementos *camp*; el cultivo de la metapoesía, en relación con la buscada autonomía del lenguaje; un cierto ludismo en algunos poetas; elementos irracionalistas y abandono del discurso lógico en favor del lenguaje discontinuo y el *collage*; y el cultivo de la poesía visual y concreta por poetas como Ullán y Millán. Pero el marco generacional se amplió con los «disidentes y ocultos» por la euforia rupturista de los novísimos. La respuesta más contundente la dio el «Equipo *Claraboya*» en el libro *Teoría y poemas* (1971), que tachó a la ola esteticista de neodecadente y neocapitalista; pero, como indica Iravedra, no pudieron contrarrestar el ruido originado por la antología de Castellet, que daba cuenta de un modelo estético que contribuyó decisivamente a su consolidación.

Apoyada en los textos poéticos y en estudios críticos, Araceli Iravedra irá dando cuenta de la evolución de la poesía española a lo largo de los treinta años que abarca la antología, interpretando el proceso de modo coherente. Nuevas antologías confirmarán la dispersión del paradigma novísimo a lo largo de los años setenta. El cambio cada vez más visible se debe, entre otras posibles causas, a la propia evolución de los primeros novísimos (Martínez Sarrión, L. M. Panero, Carnero...; a las nuevas lecturas de la tradición clásica por poetas como Colinas en *Sepulcro en Tarquinia* (1975) o Villena en *Himnica* (1979); a la reincorporación a la corriente general de voces «marginalizadas» (J. L. Panero, D. J. Jiménez, A. Hernández) y a la aparición de poetas más jóvenes o menos precoces a comienzos de los setenta (D'Ors, Sánchez Rosillo, Rossetti...), con otro entendimiento de la poesía. Se puede afirmar un «nuevo clima» poético en esa segunda mitad, situando en *Sepulcro en Tarquinia* el punto de inflexión entre lo novísimo y «otro tipo de lírica vinculada a lo sentimental y la emoción».

La normalización democrática en los ochenta tuvo su correlato en la normalización estética, superando la tradición de la ruptura en favor de un «nuevo clima poético» atestiguado por las nuevas antologías (*Postnovísimos*, de Villena, en 1986, *La generación de los ochenta*, de García Martín, en 1988). Hacia la mitad de la década de los ochenta, la gran mayoría de los poetas que empiezan a publicar no continúa el modelo novísimo. La joven generación se muestra más abierta y decididamente polémica. «La recuperación del sujeto emisor y de la referencia realista, la simbiosis de vida y cultura, el tono menor del discurso y el rechazo del experimentalismo vanguardista en favor de la tradición española inmediata» son rasgos en los que van a converger las diferentes nuevas corrientes de la poesía que, en el umbral de los 90, se acogen a un modelo realista dominante, el de la «poesía de la experiencia».

La poesía de la experiencia -señala Iravedra- es una tendencia estética plural de la que sólo se excluían las poéticas de cuño experimental. Pero a pesar de tal pluralidad, la estudiosa identifica algunos principios teóricos y discursivos que delimitan esta corriente de carácter realista: el regreso del yo biográfico, pero convertido en personaje literario o textual, lo que incide en la concepción del poema como artificio, como ficción; el principal recurso para objetivar la experiencia biográfica es el monólogo dramático, con el antecedente de Cernuda entre nosotros; la mencionada objetivación del yo biográfico lleva a confeccionar un simulacro verosímil compartido con el lector cómplice; la configuración del personaje poemático como uno más, lo que conlleva el tono coloquial en la expresión; el uso de la ironía, que sirve para desacralizar las hipotética esencia de la poesía y evitar los dogmatismos; hacer del ámbito urbano el espacio natural de la poesía, con la poetización por parte de algunos (Trapiello, Juaristi, D'Ors, Sánchez Rosillo) de la pequeña ciudad de provincias; un nuevo concepto de la utilidad de la poesía que difiere de aquella en la que pensaba la poesía comprometida; finalmente, una selección distinta de la tradición (digamos, Eliot, Auden, Pessoa y, entre los poetas de legnua española, Machado, Cernuda, la poesía civil de Alberti, Borges, la generación del medio siglo, sobre todo Gil de Biedma...).

No había, sin embargo, un único camino para el tránsito de la poesía. Existían otras vías que estudia detenidamente Iravedra: el neosurrealismo, con el éxito del poemario *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981), de Blanca Andreu, que contribuyó a la floración de una poesía femenina mayoritariamente inclinada a los irracionalismos poéticos, caso de Amalia Iglesias, Luisa Castro y otras; la nueva épica, que «asume un registro coral que conecta con el fluir colectivo de la historia y se erige en portavoz de un sentir popular», caso de las poéticas de Llamazares y Martínez Mesanza, cuyas diferencias establece perfectamente Iravedra; la poesía del silencio, minimalista y reconcentrada, de indagación metafísica y condensación formal, que no deja de ser un modo de la llamada poesía metafísica o trascendente, la cual propende a la reflexión ontológica desvinculada de la anécdota y a cuya corriente abrió cauce la antología titulada *La prueba del nueve* (1994), de Antonio Ortega. Este resumen condensado de las diferentes vías de la poesía no quiere dejar en el olvido las muchas páginas que Araceli Iravedra dedica a cada tendencia, así como la mención de los poetas y poemarios dentro de cada una de ellas y el análisis de determinados poemarios que en su momento gozaron del favor de la crítica y de los lectores, como -por indicar un solo ejemplo- el mencionado título de Blanca Andreu.

Ninguna corriente literaria es eterna. Tampoco lo era la de la experiencia, pese a su hegemonía. En los noventa comenzó ya la «ruptura interior». En la batalla por la hegemonía lírica, Iravedra señala como episodio más sonado el de los «poetas de la diferencia», con Rodríguez Jiménez a la cabeza, autor del *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos* (1997). Pero entre las diferentes vías de escape, menciona y estudia Iravedra el sensismo de Fernando Beltrán. Puede afirmarse que en la década de los noventa hay un movimiento generalizado de autocrítica contra los tópicos fosilizados de la experiencia. Las antologías del momento reflejan la mencionada «ruptura interior» de la poesía de la experiencia, que en *10 menos 30* (1997) entiende Luis Antonio de Villena que se da por dos vías: la poesía meditativa y el realismo sucio; el mismo Villena publicó en 2003 *La lógica de Orfeo*, antología en la que denomina a las nuevas expresiones de la poesía de la experiencia «Poesía del realismo meditativo», corriente en la que a su parecer venían a confluir las líneas realista y metafísica. Como señala Iravedra, este desplazamiento hacia un realismo meditativo que trasciende la anécdota y lo biográfico se da en los más conspicuos de la experiencia y en los que a ella se incorporan, como Marzal, Gallego u Oliván.

La estudiosa ha tenido que jugar con numerosas vías, tendencias, matizaciones y denominaciones en su exposición detallada y razonada de la historia y evolución de la poesía española en el período propuesto, sin dejar por ello de adentrarse en el nuevo siglo. Como ella asegura, en los albores del nuevo siglo, el relativismo antidogmático de la poesía dominante iba a ser contestado por una serie de voces que solicitaban la colaboración de la poesía en la denuncia de los desmanes del presente. Y en este ámbito observa movimientos bastante diferenciados y con muy distintas propuestas: el realismo sucio de Wolfe y de David González, en el que incluye también a Vilas, que conjuga vetas narrativas y acordes visionarios; la figura de Jorge Riechmann, que atribuye a su poesía «un designio revolucionario»; poetas que «intentan una indagación crítica de la realidad inseparable de la investigación de un lenguaje irreductible a los sistemas representativos del poder», como Miguel Suárez, Casado o J. C. Suñén; el colectivo «Alicia Bajo Cero» de Valencia (Méndez Rubio, E. Falcón) que busca reemplazar los códigos vigentes quebrando «el lenguaje que media en las relaciones dominantes»; el colectivo onubense «Voces del extremo», «denuncia incisiva y explícita [...], garante de una eficacia comunicativa entendida [...] como potencia revolucionaria» (A. Orihuela, E. Orta, M. Moya, V. Muñoz, I. Pérez Montalbán).

Resulta una labor esforzada la reducción a síntesis, cuando no a mera paráfrasis, de tanta riqueza de datos y argumentos como proporciona Araceli

Iravedra. Pero esta reseña busca ofrecer al lector una idea, lo más veraz posible, del contenido de la antología, sobre todo en lo referente al abundoso estudio introductorio, el cual se adentra ahora por los caminos procelosos del cambio de siglo y de las nuevas hornadas que surgen en la primera década del mismo, más allá del período comprendido por la antología.

Heterogeneidad y pluralidad son los términos que la crítica ha empleado para referirse a la poesía de principios de siglo, la que sigue al momento de sustitución del paradigma realista por otro en el que destaca la propensión meditativa y el discurso fragmentario. La indagación ontológica sucede a lo biográfico y referencial. Lo confirmaban un buen número de antologías que Iravedra examina: *La generación del 99* (1999), de J. L. García Martín, *Última poesía española* (2006), de R. Morales, *Deshabitados* (2008), de J. C. Abril, «verdadera antología fundacional», de lanzamiento generacional, *Cambio de siglo* (2007), de D. Sánchez-Mesa, *La inteligencia y el hacha* (2010), de Villena y *Quien lo probó lo sab*e (2012), de L. Bagué. Como indica Iravedra, puede hablarse de continuismo, no de epigonismo, y de ausencia de voces dominantes.

«Rasgos, direcciones y tradiciones de los poetas *deshabitados*» es el título del último capítulo de la introducción, páginas dedicadas a la nueva hornada lírica que accede a la publicación en la primera década del siglo XXI, más allá, por lo tanto, del marco temporal de la antología. Hasta nueve rasgos examina Iravedra a lo largo de casi veinte generosas páginas. El primero, la ambición de ensanchar los límites del realismo hacia la exploración de zonas de sombra no transitadas. Se trata de un realismo más complejo y de mayor espesor, pues cabe en él el componente de misterio al que se llega por intuición o iluminaciones fugaces, «una tercera vía, alejada del naturalismo y de las metafísicas» (J. C. Abril). El nuevo discurso poético se caracteriza por la práctica de la elipsis, la sincopación, el fragmento, los procedimientos metonímicos y elusivos y la condensación formal, «que colabora con el sabotaje de la transitividad comunicativa». En general la poesía que inicia el siglo tiende a «la obstrucción de la claridad denotativa» y al «oscurecimiento de la realidad representada con amplias dosis de misterio». El segundo rasgo alude al fragmento como el rasgo más definitorio, al oscurecimiento del referente y el regreso a la autorreferencialidad, con títulos sintomáticos al respecto, como *Gajos* (2007), de M. López-Vega, y *El fósforo astillado* (2008), de García Román. En el punto tercero se dice que los dos rasgos anteriores son «el corolario expresivo de una nueva sensibilidad que extrema las secuelas de la crisis posmoderna»; se extrema la conflictiva relación con el presente cotidiano y la propia identidad y se ensayan nuevas fórmulas de asimilación y verbalización de la realidad, una realidad que «pone en crisis la denotación, promueve la

tenuidad argumental y diluye el anclaje anecdótico hasta la completa disgregación de los referentes extratextuales». El rasgo cuarto habla del «escepticismo sobre la capacidad del poema para establecer un nexo *útil* con el mundo», por lo que la reflexión no se dirige hacia el exterior, sino hacia la introspección o la indagación abstracta. Todo ello -se afirma como quinto rasgo- es una variante de la cuestión de la identidad. El título de la antología *Deshabitados* incide en esa disgregación del sujeto poético y en su constante problematización. Sexto rasgo de la poesía del nuevo siglo: al «aceptado desengaño para el que ni siquiera la biografía ofrece un incierto asidero moral; a esta *poética del vacío* que, privada de toda expectativa, renuncia a la búsqueda de sentido en las construcciones teóricas globalizantes y en los artificios metafísicos, se encaran una buena parte de los autores jóvenes acudiendo a argumentos irónicos y paródicos», desembocando algunos en el hermetismo, fuera de cuyos parajes sitúan otros la potencia de su discurso irónico con distintos fines en cada caso. Una conciencia palimpsestuosa de la creación configura el rasgo siguiente, el séptimo, que desarrolla Iravedra. La cultura, parte integrante de la vida, lo es también del poema, sea la literatura, el cine, la pintura, la fotografía, la música o la ciencia. Se entiende no como una exhibición culturalista, sino formando parte del entramado vital y de la condición permeable del poema. Entiende Iravedra que el eclecticismo, la integración y la apertura, son señas de identidad de la nueva poesía «en la más rigurosa onda posmoderna». El rasgo octavo se refiere a las tradiciones asumidas por la poesía del nuevo siglo: la revitalización de la tradición simbolista: protagonismo de la imagen, cultivo de la analogía, la sugerencia, el matiz, el claroscuro...; la poesía hispanoamericana, sobre todo su vertiente más trascendental y metafísica y más proclive a la indagación sobre el lenguaje (Paz, Juarroz, Vilariño, etc.); el orientalismo (Li Po, Tu Fu...) que ha puesto de moda el esquema del haiku, que explicita la tendencia a la brevedad; los herméticos italianos y algunos poetas norteamericanos (Ashbery, Stevens, M. Strand...); finalmente, algunos (J. L. Rey, Pérez Azaústre) se reconocen en la herencia de los novísimos. Aunque la generación poética que inicia el siglo XXI sea mestiza, de fusión y eclecticismo, Iravedra señala en el rasgo último, el noveno, algunas líneas de fuerza: un fuerte componente intelectual, de modo que el poema es resultado más de la inteligencia que de la emoción, con propensión ensayística, con el uso de imágenes con referente mental más que real, lo que suele abocar a la abstracción y a un resultado hermético (M. Peyrou, A. Grajera, A. Gorría, etc.); en otra línea, un irracionalismo de raíz surrealista (A. Lucas) que se aproxima al culturalismo visionario de ascendencia gimferreriana en J. L. Rey y contagia a voces como la de E. Medel; un renovado realismo enriquecido con

numerosos registros: el coloquialismo despojado y elíptico de Rodríguez Marcos, el hiperrealismo de García Casado o el «realismo manchado» de Ben Clark; la poesía «postpoética» de Fernández Mallo y los planteamientos *afterpop* de Fernández Porta (no alejado todo ello del contexto visual de la «globosfera»); entre las voces femeninas, finalmente, hallamos nombres cercanos a la «poesía de la conciencia» o que inciden en la pesquisa psicológica (M. Reyes) o aúnan interrogación existencial y conciencia política, caso, por ejemplo de Raquel Lanseros, componente femenino de la *Poesía de la incertidumbre* (2011), «una auto-antología cuya naturaleza programática la convierte en una llamativa excepción en el clima integrador y de tranquila convivencia» a la que Iravedra se venía refiriendo.

El enjundioso prólogo de Araceli Iravedra, que esa reseña ha intentado mínimamente sintetizar, debería completarse con la introducción concreta a cada uno de los poetas y, sobre todo, con la lectura y cuidadoso examen de los textos poéticos que son, como la propia investigadora señala, «imprescindibles en cualquier construcción fiable del relato historiográfico».

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Marcelino Jiménez León (coordinación y edición). *El Fondo Guillermo Díaz-Plaja: perspectivas de un legado*. Barcelona. Octaedro. 2017.

Uno de los lemas de Guillermo Díaz-Plaja era «acercar lo mejor a los más». Y ese fue el faro que guió sus muchos empeños y quehaceres, en un afán que quería ser divulgador, no trivializador. De alguna forma, don Guillermo se acabó convirtiendo también en objeto de aprendizaje para muchos y en una tesela de la historia reciente compartida y de la crónica cultural de un tiempo; además de ser, como han constatado ya muchos críticos e historiadores -como él mismo se encargó de puntualizar en vida-, un hombre-puente, un umbral entre muchas orillas: la España peregrina y la del interior; la Barcelona de antes y después de la Guerra; la historiografía y el comparatismo; la Península e Hispanoamérica; Cataluña y España.

Díaz-Plaja se ha transformado, decíamos, en objeto problematizado por la crítica, por la historia, pero sobre todo en memoria y crónica emocional compartidas por muchos testimonios.

El volumen *El Fondo Guillermo Díaz-Plaja: perspectivas de un legado*, excelentemente editado en las prensas de Octaedro, responde a una iniciativa doble que hubiera satisfecho en gran medida a don Guillermo: por un lado, el archivo personal gestionado por los descendientes y localizado en la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona, institución a la que perteneció el crítico catalán y por la que sintió siempre una especial predilección; y, por otro, la voluntad sistematizadora y académica del dr. Marcelino Jiménez, quien en colaboración con el Fondo y con la dra. Ana Díaz-Plaja, organizó el Simposio Internacional que fue el origen del libro que reseñamos aquí y anima encomiablemente la conexión entre el Fondo, la Universidad y el público general. La apertura de la Universidad a la sociedad, lo que hoy el Ministerio ha dado en llamar «transferencia del conocimiento», y las conexiones de las instituciones con el entorno social y territorial en que se hallan fueron dos vectores que rigieron los trabajos y los días de Díaz-Plaja.

El libro se abre con la presentación de los dres. Jiménez León y Díaz-Plaja Taboada, texto que sintetiza las principales aportaciones de cada uno de los capítulos, redactados por especialistas en su campo, y que describe el Fondo, anota su localización, su naturaleza transversal e interdisciplinar, y apunta tanto los trabajos realizados en torno a él, como las posibles líneas de investigación y divulgación futuras.

Carles Bastons ofrece en el primer capítulo, «Palabras de apertura», una perspectiva personal, desde el conocimiento directo de la familia Díaz-Plaja, de la formación escolar y académica del personaje, además de su labor docente en el Instituto Balmes de Barcelona. Traza uno de los primeros ejes que determinarán la cosmovisión de don Guillermo: el fondo krausista, institucionista, de su vocación pedagógica; el modelo de Francisco Giner de los Ríos. También personal es el recuerdo a cuatro manos que Alberto y José Manuel Blecua dedican a la relación siempre amistosa entre su padre, profesor de la Universidad de Barcelona, y Díaz-Plaja. El primer encuentro en unas oposiciones a profesor de instituto en Madrid, en las que obtendría el manresano el primer puesto de toda España, abre trayectorias muchas veces paralelas, otras divergentes, entre ambos críticos: sus inicios en la enseñanza secundaria; su dedicación a la crítica literaria y a la elaboración de materiales pedagógicos; o la voluntad de ofrecer un legado a la posteridad.

Y enlazando con un concepto clave, el de «archivo personal», de legado, es el objeto central del capítulo realizado por Núria Jornet-Benito y por Laura Vílchez. Tras revisar la bibliografía más reciente que se ha encargado de revalorizar el valor testimonial e histórico de los archivos, las dos investigadoras definen la tipología y naturaleza del Fondo Díaz-Plaja y señalan su importancia para reconstruir la vida intelectual de un tiempo, y para conectar la historia con la sociedad. La «historia menuda», la vida por dentro, es la que reivindica la dra. Anna Caballé en «La vida literaria en directo: el epistolario de Guillermo Díaz-Plaja». La profesora describe la gestación del volumen *Querido amigo, estimado maestro* (ed. Ana Díaz-Plaja, Blanca Bravo y Jordi Amat) y reflexiona acerca de las interesantes relaciones, que podríamos medir a partir del tópico latino *puer-senex*, de Azorín y Américo Castro y don Guillermo. El capítulo aporta, asimismo, preciosos anexos con la transcripción y la reproducción de los originales de las cartas.

Antonio Martín Ezpeleta estudia una de las más conocidas pero no por ello agotadas facetas de Díaz-Plaja: su quehacer como autor de manuales de lengua y literatura. El catedrático de instituto era y es un nombre propio popular en este sector, si bien era necesario un estudio sistemático y académico. El capítulo nos brinda una interesante contextualización en un panorama diacrónico de la historia de los manuales en España y tres calas elegidas de todo el corpus manualístico (*El libro de las palabras*, *Historia de la literatura española a través de la crítica y los textos*, *Historia general de las literaturas hispánicas* y *Literatura*

universal). El modelo institucionista vetea también la labor de Díaz-Plaja en la escritura de estos volúmenes pedagógicos, una vocación, la de transmitir la cultura como una necesidad del espíritu, que compartió con otro de sus maestros: Eugeni d'Ors. El análisis comparado entre ambas figuras es el tema del capítulo realizado por Conrad Vilanou y Raquel de la Arada, que se centra en la compleja presencia de ambos -denostada por unos, elogiada por otros-, a caballo entre Madrid y Barcelona y en la común pedagogía culturalista. La cultura europea como espacio de libertad y de realización individual y colectiva fue siempre un caballo de batalla entrañado tanto por d'Ors como por Díaz-Plaja.

La querencia de ser puente, hombre-bisagra, entre la cultura hispanohablante y la catalanohablante, entre el campo cultural español y el catalán, fue un eje vertebrador de la biografía de don Guillermo. A este anhelo dedican sendos capítulos la dra. Julia Butiñá («Guillermo Díaz-Plaja, puente entre culturas») y el dr. Juan M. Ribera («Guillermo/Guillem Díaz-Plaja, discurso y práctica comparatista catalano-castellana»). Ambos profesores reivindican el legado que la universidad debería aprehender, hacerse suyo, de Díaz-Plaja: el comparatismo literario desde una perspectiva muy cercana a los Estudios Ibéricos actuales. Para ello, se sirven de la faceta bibliográfica y de la biográfica del crítico catalán. En el interesante «Guillermo Díaz-Plaja: recuerdos de recuerdos de México», Mauricio Tenorio reivindica una microhistoria personal que logra erigir en categoría y cifra de la historia mayor: cómo la labor de divulgación cultural y humanística que desempeñó Díaz-Plaja cruzó el océano Atlántico y permitió a muchos individuos de la clase media, con afán de cultura, acceder al conocimiento. Sitúa, además, a Díaz-Plaja en el complejo ecosistema (o polisistema) del exilio español en el país centroamericano. Y cierra tan necesario volumen un primer acercamiento a la escritura de literatura de viajes, que Díaz-Plaja desarrolló desde una fecha muy temprana. El dr. José María Balcells ocupa su análisis con la descripción y el estudio de *China en su laberinto* (1979), de la que destacaríamos la mirada asombrada de don Guillermo, lejos de la relación entre un turista y el país que se visita, y también la atención -común a todas sus actividades- que el escritor dispensaba a las circunstancias del lector. Es decir, los esfuerzos dedicados a contextualizar lo que ve, lo que ocurre en China, tanto en la historia de dicho país, como en comparación diacrónica con la historia compartida con los posibles destinatarios del libro.

Esperemos que este libro sea solo el inicio de muchas aportaciones críticas que revelen la esencia poliédrica de Guillermo Díaz-Plaja. Entre otros, cabe señalar filones no explotados y esbozados en algunos capítulos del libro: la relación también de magisterio entre Ortega y Gasset y Díaz-Plaja o un estudio riguroso de su extensa colaboración en prensa periódica. Aportaciones que no se queden únicamente en monografías, sino que -como ya ha realizado el dr. Jiménez León, con la excelente exposición «Crucero Universitario Transatlántico de 1934»- surjan actividades varias que sigan acercando «lo mejor a los más».

BLANCA RIPOLL SINTES
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Carlos Miguel Pueyo. *Oyendo a Bécquer. El color de la música del poeta romántico.* Vigo. Academia del Hispanismo. 2017.

La obra crítica de Carlos Miguel Pueyo está presidida por un acercamiento a las sensaciones que la poesía provoca, más allá de la palabra. Sensaciones que trascienden a otras experiencias artísticas, de tal manera que el sentido y la vista, la música y el color son los ejes de su análisis de la poesía. Se trata de un planteamiento propio, personal, novedoso y que ofrece al lector interesado una forma diferente de acercarse a la poesía.

En 2009 publicó «El color del romanticismo: en busca de un arte total» (Peter Lang). Y posteriormente a dado a luz diferentes estudios que que tratan del significado del color en la obra de Bécquer, de la luz en esa misma obra, del color en Bécquer y Novalis. Todos estos acercamientos culminan en esta monografía. Un estudio que supone una aportación fundamental a la comprensión de la literatura romántica.

Miguel Pueyo nos ofrece una interpretación de Gustavo Adolfo Bécquer como un escritor intensamente imbricado con la tradición del romanticismo europeo, especialmente con el primer romanticismo alemán. Tomando como referente a Novalis, el autor del estudio plantea un paralelismo entre ambos poetas que les permite establecer toda una comunicación filosófica y poética entre España y Alemania.

El libro ofrece una sólida estructura, avanzando en el conocimiento de los diferentes conceptos que van a constituir el andamiaje de la propuesta crítica que se desarrolla en la segunda parte del tratado. Y los diferentes apartados que lo forman fundamentan las conclusiones que Miguel Pueyo desarrolla en la segunda parte de su obra.

Después de un necesario estado de la cuestión, en el cual son puntos fundamentales las propias aportaciones del autor de este trabajo a los conceptos a los que se va a referir a lo largo de sus páginas, el libro ofrece unos fundamentos teóricos e históricos sobre los que se construye todo el aparato crítico posterior. Es muy importante en esa fundamentación dos elementos: la fortuna histórica y el desarrollo del neoplatonismo en España, por una parte, y la recepción y el conocimiento del romanticismo alemán en nuestro país, por otra.

Un interesante apartado sobre las artes y sobre todo la música en el romanticismo, así como las características de romanticismo musical, viene a continuación, aportando más información necesaria para la comprensión del desarrollo del razonamiento de Miguel Pueyo. Establecidos por lo tanto unas bases teóricas necesarias para la comprensión de razonamiento del autor, nos

encontramos con capacidad de seguir el itinerario de desarrollo del concepto del color de la música. Se aborda a continuación la obra narrativa de Novalis y como aparece ese color de la música en la producción literaria del paradigmático autor romántico alemán.

Ya en nuestro país, Miguel Pueyo hace un completo recorrido por la situación de la música española en el siglo XIX, tanto la culta como la más popular: zarzuela y ópera, café cantante y teatro, *lieder* y flamenco, con una especial atención al éxito de lo andaluz en el campo musical.

El estudio sobre Bécquer, y sobre su producción narrativa, ensayística y descriptiva, que es el centro del volumen, se divide en tres partes. Una primera parte de poética musical, una segunda parte en la que se analiza el color de la música en las obras *Desde mi celda* e *Historia de los templos de España* y una tercera parte en la que se analizan las *Leyendas*. Parte en la que evidentemente relatos como *El miserere* o *Maese Pérez, el organista* son analizados de forma detallada.

Miguel Pueyo sitúa a Novalis y Bécquer en una tradición neoplatónica, en ese espíritu universal de la historia que da lugar a lo que Arthur O. Lovejoy llamó «la gran cadena del ser», la historia como *continuum*. En esa cadena histórica ambos autores buscan un sentido atemporal, una poesía mucho más cercana a lo inefable que a lo sensorial. El autor del estudio encuentra que ambos escritores, de tiempos y países diferentes, de épocas distintas, coinciden en muchos aspectos. Uno de ellos su capacidad de transmitir «cuadros sinfónicos» a través de la palabra poética. Cuadros además que están insertados en teorías filosóficas similares siempre dentro de su neoplatonismo. Ambos poetas tuvieron que enfrentarse a la insuficiencia del lenguaje para transmitir su mensaje, la lengua escrita como irremediable «anillo de hierro» que no es posible superar. El lenguaje pictórico y el lenguaje musical ofrece a estos escritores alternativas para sus relatos. Concluye Miguel Pueyo que en el ministerio del poeta se da una triple tarea en el mismo acto artístico: pintor de historias a través del lenguaje musical.

Estas palabras apresuradas no desvelan todas las claves de este volumen denso producto de un conocimiento muy sólido de las teorías de la estética y de la música y del romanticismo europeo. Conocimiento y estudio que hace más sólido la propuesta de enlazar a Bécquer con Novalis y a través de ello de insertar nuestro romanticismo, mucho más íntimamente de lo que se había supuesto, con el movimiento romántico europeo.

Estudios como este son muy necesarios para la imprescindible renovación de la crítica sobre nuestro romanticismo. Bienvenida a las voces que como las de Carlos Miguel Pueyo analizan todo nuestro movimiento desde

nuevas perspectivas, con una visión personal y con sólidos fundamentos teóricos y científicos.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Selena Millares (ed.). *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Madrid. Iberoamericana - Vervuert. 2017.

En un mundo como el actual, la aparición de un libro como *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, editado por Selena Millares, constituye una réplica bienvenida a la tendencia de erigir fronteras y muros, y, en cambio, enfocar los puentes que se construyeron a través de un diálogo fecundo entre varios mundos, en este caso durante las vanguardias históricas tanto entre las diferentes artes, como entre América y España. El volumen da cuenta de los resultados de un total de dieciséis estudios llevados a cabo en el marco del proyecto de investigación homónimo (que supone, además, la continuación de uno anterior que se ocupaba con el diálogo interatlántico de las prosas hispánicas de vanguardia). El extenso abanico de los temas comprende, además del mencionado diálogo interartístico, el reflejo que tuvo en el ámbito de la crítica el análisis de la confluencia de artes y letras en revistas literarias, y las contribuciones de los marginados tanto por género como por espacio geográfico.

La compilación se abre con una inmersión en el mundo de la revista *Bolívar*, editada en Madrid entre febrero de 1930 y enero de 1932, que estableció un vínculo entre España y América y que ya apunta desde el título a su índole panhispánica. Raquel Arias Careaga emprende una andadura a través de la revista y sus autores que incluye apuntes sobre otras revistas de la época y consideraciones histórico-literarias. Arias Careaga define la publicación como «representante de «la otra vanguardia»» (17), con su compromiso político con las clases menos beneficiadas, y ofrece al lector una imagen completa y contextualizada tanto de la ideología política como del intercambio entre el Viejo y el Nuevo Mundo que se desplegó en sus páginas, a través de la literatura, la pintura, el teatro, el cine, pero también noticias políticas, económicas y sociales, haciendo especial hincapié en las portadas y las ilustraciones. En otra revista literaria de la época, *Martín Fierro*, fundada en Buenos Aires por Evar Méndez en 1924, aparecen los *Membretes* de Oliverio Girondo, que se convierten en el objeto de estudio del capítulo que firma Francisca Noguerol centrado en este peculiar género -«composiciones breves a medio camino entre el aforismo y la greguería» (311)-, así como en el diálogo que mantuvo con Ramón Gómez de la Serna. A partir de la selección de unos membretes en concreto, Noguerol nos demuestra su construcción de una nueva expresión despejada de adornos, su defensa de Goya, su cercanía al dadá y futurismo, y su rechazo al cubismo.

Esperanza López Parada discute la integración de la fotografía en las vanguardias bonaerenses, y en particular el fotomontaje o los *collages* que se llevaron a cabo en las publicaciones periódicas *Caras y Caretas* y *Martín Fierro*. El fotomontaje se utilizaba entonces para lograr una veracidad mayor para imágenes que fueron tomadas a posteriori y, por tanto, necesitaban efectos adicionales para producir la ilusión de inmediatez, o incluso para defender ciertas posturas ideológicas. También proporciona al lector, que puede disfrutar de las fotografías incorporadas en el capítulo, un recorrido por el trabajo de Horacio Coppola, fotógrafo aceptado en el Buenos Aires literario, dentro de un ambiente que se mostraba más bien receloso hacia el oficio. Sonia García López, por su parte, se adentra en otro tipo de *collage* en *Esencia de verbena* (1930), un cortometraje de Ernesto Giménez Caballero subtitulado «Poema documental de Madrid en 12 imágenes» y por el que desfilan personajes literarios de la época como Gómez de la Serna. García López considera el uso del *collage* como práctica intermedial, pero el principal interés de sus consideraciones se basa en que el análisis no se restringe al aspecto estético o al *collage* como técnica, sino que incluye también el alcance conceptual del mismo.

María José Bruña Bragado nos proporciona otra visión del cine con un análisis de dos guiones vanguardistas de Concha Méndez, *Historia de un taxi. Argumento cinematográfico original* (1927) y *El personaje presentido como espectáculo* (1931). Se completa el ensayo con un breve repaso de sus textos teóricos sobre el cine, su vida y la marginación que sufrió por ser mujer, como demuestra, por ejemplo, la exclusión de la antología de Gerardo Diego. Estos guiones, perdidos, abandonados en archivos o nunca estrenados, son uno de los aspectos más olvidados de su quehacer y reflejan el protofeminismo de Méndez, así como el espíritu vanguardista de escribir con una gran libertad y mezcla de géneros. El trabajo sobre la marginación de género lo encontramos también en el capítulo de Carmen Valcárcel, que inspecciona la obra de la pintora surrealista catalana Remedios Varo, exiliada en México desde 1941, con especial atención a su rebelión y subversión contra el canon de feminidad establecido por los surrealistas, así como la conjunción de su obra plástica con la escritura. Valcárcel llega a la conclusión de que Varo «fue capaz de conjugar los opuestos, de combinar lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo vegetal, lo natural y lo tecnológico, lo vital y lo angustioso, como medio de camino espiritual y como fusión final con el cosmos como fuente de energía» (426).

Otra pintora, la expresionista Anita Malfatti, se convierte en la protagonista del ensayo de Jorge Schwartz, que, además, lleva al lector al territorio brasileño, a menudo dejado de lado en los estudios hispánicos. La historia personal de la pintora explica la impronta que tuvo el expresionismo

alemán en ella después de pasar unos años en Berlín, en oposición a sus contemporáneos, cuya mirada se dirigía principalmente a París -más tarde recibirá también una importante influencia de Estados Unidos (donde Edward Hopper fue su discípulo más famoso)-. Schwartz entreteje en estos apuntes un detallado recorrido de la faceta expresionista (con reproducciones al final del capítulo) de su quehacer artístico y la cercana relación con los escritores Mário y Oswald de Andrade, defensores apasionados de su obra.

Selena Millares, por su parte, se ocupa con dos pintores surrealistas que obraron desde otro espacio periférico, el de las Antillas: el coruñés Eugenio Fernández Granell y el cubano Wifredo Lam, autor este último del cuadro de la cubierta del volumen. Del primero, que se refugió en la República Dominicana y Puerto Rico, analiza *Isla cofre mítico*, un híbrido «inclasificable que incluye elementos poéticos, históricos y ensayísticos» (289), ilustrado íntegramente por Fernández Granell y donde la isla se erige como mito, o como utopía posible. Wifredo Lam, por lo contrario, hizo el camino a la inversa: dejó su Cuba natal para mudarse primero a Madrid y más tarde a Francia, donde Breton lo invita a ilustrar su extenso poema *Fata Morgana*, antes de volver a Cuba vía la República Dominicana. De vuelta en La Habana, según Millares, Lam subvierte el mito insular y pinta *La jungla*, en la que se unen violencia e ideología evocando «una ausencia, una nostalgia, un lugar que pudo haber existido antes de la destrucción de los bosques para la explotación de grandes plantaciones» (307).

La faceta de un escritor como crítico de arte se revela en las páginas de Domingo Ródenas de Moya, dedicadas a Guillermo de Torre, que define como «auténtico puente vivo entre esos tres ángulos […] que forman las artes, las letras y las vanguardias hispánicas […] (y hasta entre los cuatro que surgirían de dividir las vanguardias entre la orilla española y la americana)» (331). Ródenas de Moya se centra en su crítica de Sonia y Robert Delaunay, la nueva pintura española y americana -con especial atención a Picasso, Gris, Dalí, Torres-García-, su rol en *Gaceta de Arte*, su correspondencia con Gullón, Westerdahl y Ferrant, y el manifiesto que redactó para ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas). El capítulo que firma Belén Castro Morales examina también la crítica del arte: descubrimos que -opuestos a la crítica académica, los jurados y los premios que no apoyaban al nuevo arte- los poetas del momento defendieron a «neoimpresionistas, *fauves* y cubistas» (58). Aquí se inspecciona la faceta de Vicente Huidobro como crítico de arte, donde la crítica se entiende «como un diálogo sensible y cultivado sobre la creación estética» (69). Castro Morales analiza el artículo «Jacques Lipchitz» del autor chileno que apareció en *Cahiers d'Art* en 1928 y que constituye un himno poético a la obra del escultor cubista que, según Huidobro, es capaz de transformar el alma. Se cierra con un anexo

muy útil para los estudiosos del campo que recoge todos los textos de Huidobro sobre artes plásticas.

Siguiendo en el terreno chileno, Patricio Lizama Améstica examina tres textos híbridos de ese país: en el primero, *El Cachespeare* (1916) de Juan Francisco González, confluyen periodismo y literatura, donde Lizama se centra en el espacio de la ciudad de Valparaíso y el desciframiento de anomalías. Sara Malvar, que «utiliza las categorías de Le Corbusier referidas a la arquitectura [para] distingu[ir] a los «precursores» -Rimbaud- de los «constructores» -Apollinaire y Huidobro-» (231) para explicar la evolución de la poesía moderna, compone en 1924 el segundo texto aquí analizado, «Tennis», que forma parte de la sección «Notas de Arte» de *La Nación*. El análisis enfoca su descripción del juego en base a las concepciones de Le Corbusier en cuanto a simetría, equilibrio y ritmo. El tercer texto híbrido, de Juan Emar, «Frente a los objetos» (1935), la descripción de una naturaleza muerta de Vargas Rosas, es considerado a partir del desdoblamiento que imagina el escritor y la multitud de miradas posibles. Jorge Fornet analiza la relación de otro pintor chileno, Roberto Matta, con la literatura: sus ilustraciones, su relación con escritores (especialmente con Gonzalo Rojas) y, sobre todo, su concepción del arte, según la cual «Matta no dibujaba perspectivas sino conceptos, [intentando] lograr con el color y la línea lo que otros en el ensayo, pero en vez de usar la racionalidad y la lógica utilizaba valores más íntimos» (122-123). Fornet, además, indaga en su deseo por una cultura poética y sus estancias en Cuba en la Casa de las Américas.

Teodosio Fernández le descubre al lector el universo del pintor catalán Juan Batlle Planas, afincado en Argentina desde los dos años, envuelto en un relato cercano del mundo artístico argentino de la época, con lo que consigue desmentir el juicio de Aldo Pellegrini que nombra de manera introductoria: «La evolución del surrealismo en la Argentina presenta el curioso fenómeno (excepción hecha del grupo BOA) de un desarrollo totalmente independiente de los creadores plásticos y los poéticos» (97). Batlle Planas, cuyo arte fue objeto de citas bellísimas de Olga Orozco, se dedicó también a la ilustración de poemarios y revistas literarias que forman el grueso del análisis de este capítulo, que nos regala diez reproducciones preciosas que acompañan el texto. Rosa García Gutiérrez completa la visión de la poesía ilustrada, ahora del periodo de entreguerras y de nuevo con hermosos ejemplos de estas ilustraciones en un ejercicio que, además, demuestra los estrechos vínculos entre una orilla y otra. Se centra en tres entornos de la época: Gabriel García Maroto, que se forja su camino desde lo exótico hasta la «mexicanofilia» (143), Xavier Villaurrutia, que autoilustró su *Dama de corazones* (que implica un bonito diálogo dentro del

propio volumen donde Villaurrutia aparece una y otra vez), y Federico García Lorca, que ilustró obras de Salvador Novo, Ricardo E. Molinari y Pablo Neruda (con un especial énfasis en la relación de estos dos últimos).

Otro capítulo que posiciona al poeta Xavier Villaurrutia en su centro es el de Anthony Stanton, que explica cómo el discurso oficial en México dio pie a una «historia maniquea hecha con criterios *patrióticos* de conveniencia ideológica» (378), y que en cambio defiende «una visión más amplia y menos dogmática de la vanguardia mexicana» (377). Stanton examina brevemente obras de Gerardo Murillo (el doctor Atl), Diego Rivera y Agustín Lazo en relación con su contexto histórico-político, para pasar luego a un detallado análisis de las colaboraciones que llevaron a cabo Lazo y Villaurrutia (aquí también podemos encontrar una selección cuidada de reproducciones que ejemplifican este diálogo). La simbiosis de los dos artistas, en palabras de Manuel Rodríguez Lozano que Stanton ratifica de cierta manera mediante su análisis posterior, llegaría al extremo de que «Agustín pinta los poemas de Villaurrutia cuando Xavier no escribe los cuadros de Lazo» (391). Alfonso García Morales estudia a otro pintor mexicano, Roberto Montenegro, y el diálogo que mantuvo con los Contemporáneos, ordenado en tres momentos: su *Art Nouveau* de fin de siglo, sus obras mexicanistas del vasconcelismo y, después de la dimisión de Vasconcelos por oponerse a la presidencia de Calles, el abrazo de las vanguardias, donde Xavier Villaurrutia fue su defensor más ferviente, aunque le unía la amistad con muchos de los Contemporáneos. Aquí también, el texto es salpicado de imágenes procedentes de cada una de estas etapas que le dan relieve al relato.

Uno de los grandes aciertos de esta visión panorámica del diálogo de las artes es justamente la incorporación de una pluralidad de reproducciones visuales que no solo ilustran los textos, sino que, a menudo, rescatan documentos de no fácil acceso y apoyan los análisis. Tal como el espíritu de la vanguardia no imponía ataduras a la creatividad y diversidad de su séquito, en este volumen el lector puede hallar una gran variedad de temas e incluso acercamientos heterogéneos que significa una gran aportación tanto a los estudiosos de la vanguardia como al lector curioso. A ellos se les brinda la oportunidad de realizar un viaje hacia otro tiempo, que les lleva, como hemos podido ver, por España, Argentina, México, Perú y Cuba, y durante el cual podrán asomar la cabeza para descubrir elementos recónditos y redescubrir facetas conocidas de grandes artistas que conformaron el arte nuevo de la época.

LAURA HATRY
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Enrique Miralles. *La segunda serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós: de la historia a la novela.* Vigo. Editorial Academia del Hispanismo. 2015.

Al profesor Enrique Miralles, conocido especialista en la literatura del siglo XIX, debemos este excelente estudio sobre la segunda serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Se ha propuesto examinar en ella la interdependencia entre el sustrato histórico y el superestrato de la fabulación, las lindes entre la historia grande y la chica. Para ensamblar ambos componentes no basta con reunir en un mismo espacio literario a personajes reales con otros ficticios y hacerles actuar en acciones conjuntas, sino que han de acompañarles otros recursos tan necesarios como son la voz narrativa y la escenificación de determinados episodios. Y el profesor Miralles advierte que la Historia facilita el sustrato suficiente sobre el que cimentar una materia novelistica, y que la crónica, la novelizacion, el costumbrismo, las simetrías y antíitesis estructurales, y los perspectivismos poliédricos forman también parte de la técnica literaria de Galdós, quien la fue perfeccionando a medida que escribía los *Episodios*.

Destaca Miralles que en su manifiesto de 1870, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», Galdós no incluyó la novela histórica contemporánea, a pesar de que él mismo la había cultivado antes en *La Fontana de Oro* y en *El audaz,* un género que desarrollaría después en los *Episodios*. Las novelas románticas evocaban un pasado más o menos lejano, las contemporáneas relatan una historia todavía presente en la memoria colectiva. Frente a aquellos críticos que consideran a Galdós como creador del nuevo género, Miralles ofrece los nombres de media docena larga de una lista, «todavía incompleta», de novelas que evocan en mínima o en buena parte el período histórico del Trienio Liberal. Lo que hizo Don Benito fue consolidar este género y darle categoría literaria. El primero que tuvo plena conciencia de este nuevo género de novela histórica fue Wenceslao Ayguals de Izco, el admirador y editor de Eugène Sue en España, y autor de la «Historia-Novela», *María, o la hija de un jornalero* (1845), quien, «resultaría aventurado pensar» (91) que influenciara al creador de *La Fontana de Oro*.

Para José F. Montesinos, «la historia no explica la novela; es más bien la novela la que trata de explicar la historia [que…] está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración» (14). Según la mayoría de los críticos la historia política predomina en los *Episodios* sobre la ficción aunque, al

parecer de Blanco Aguinaga, «donde en las novelas de Galdós desaparecen por largo tiempo los 'hechos' y 'fechas' políticos es donde más claramente se entiende hasta qué grado su profunda conciencia de la historicidad de todo lo humano determinó siempre el 'sentido y forma' de sus ficciones» (11).

Miralles estudia cronológicamente aquí los diez *Episodios* de esta serie según los cambios de gobierno que experimentó España desde la vuelta de Fernando VII del exilio («El sexenio absolutista (1814-1820)»), el intervalo de «El Trienio liberal o Constitucional (1820-1823)» y la vuelta al absolutismo durante «La Década Ominosa (1823-1833).» El primer episodio, *El equipaje del rey José,* pone punto final a la guerra de la Independencia, que fue el tema de la primera serie, y sirve de prefacio a la segunda, en la que prevalece la historia interna (la ficción) sobre la externa, que se limita a relatar la marcha de los invasores y la batalla de Vitoria. La España del Sexenio absolutista está vista aquí desde la perspectiva autobiográfica de Juan Bragas Pipaón, un desvergonzado oportunista que llega a formar parte de la camarilla del rey, y que a través de sus Memorias nos da la distorsionada imagen de aquella España. Tiene aqui el doble papel de narrador-cronista y de personaje de ficción, y relata la persecución de los liberales y las actividades de la camarilla, y Miralles considera que el relato de Pipaón compensa la escasez de notables acontecimientos históricos en aquellos primeros tiempos del absolutismo.

El Trienio liberal abunda en hechos históricos de tan capital importancia como el pronunciamiento de Riego, la jura de la Constitución, la labor de las Sociedades Secretas, y la entrada de los Los Cien Mil Hijos de San Luis en Madrid. A estos hechos históricos acompañan los novelescos de las aventuras políticas y sentimentales del protagonista Salvador Monsalud. La muerte de Riego marca el comienzo de *El terror de 1824* y a la vez enlaza con los *Episodios* dedicados a la Década Ominosa. Al ocuparse de ella, Galdos tropezó con la escasez de fuentes documentales ricas en acontecimientos memorables por lo que en *El terror de 1824* y en buena parte de los dos episodios siguientes, recurrió a la historia doméstica, Por eso las víctimas liberales en este *Episodio* son entes de ficción que representan un colectivo anónimo, y son más elocuentes y trágicas que las que tuvieron existencia real.

A juicio de Miralles, *Los apostólicos* es el episodio más complejo de esta serie pues añade a los habituales componentes de la crónica política y de la ficcion narrativa el de un Romanticismo que apuntaba ya en el panorama literario. Reaparecen aquí personajes novelescos conocidos a lo largo de la serie como Benigno Cordero, Genara, y Pipaón, y el histórico Salustiano Olozaga, a cuyas rocambolescas aventuras dedica amplio espacio. Y a la historia doméstica

se sobrepone al final la disputa por la corona entre los partidarios de Isabel II y los de Don Carlos.

Aunque son conocidas las fuentes históricas escritas que manejó Galdós para escribir sus *Episodios*, escasea una bibliografía del uso que hizo de ellas y de cómo las incorporó en cada episodio, una laguna que «en alguna medida intento subsanar» para que se pueda seguir el proceso donde se funden la Historia y la Novela» (13).

Don Benito compuso los diez *Episodios* de la segunda serie entre 1875 y 1879, casi en paralelo con sus «novelas contemporáneas» de la primera época (*Doña Perfecta, La familia de León Roch*). Los primeros recrean un pasado, las segundas un presente próximo al de la escritura pero ambos, novelas y *Episodios*, muestran la imagen de una España cainita de absolutistas y de liberales ideológicamente irreconciliables. Salvador Monsalud, afrancesado y liberal, es hermanastro del absolutista Carlos Garrote, ambos son rivales por el amor de Genara, y paradigmas de una España escindida. La Puebla de Arganzón, de donde provienen, es una «España rural inamovible en sus atavismos […] una proto-Orbajosa profunda» (22). Ya en el último capítulo de *El equipaje del rey José* la historia grande de la batalla de Vitoria cede paso a la historia chica del enfrentamiento de Monsalud y de Garrote que muestra a nivel novelesco la situación del país, con una sociedad fracturada entre ilustrados de buena fe y una población recalcitrante en su inmovilismo social e ideológico.

Galdos dedicó siete años a escribir esta serie de *Episodios* dedicada a la historia de España en el primer tercio de siglo, pero la esperanza que tenía en 1877 de una España liberal apenas sobrevenida la Restauración, cambió en 1898. Comenzó entonces la tercera serie y sus ideas acerca de la España isabelina, de la revolucionaria y de la canovista que él había vivido se tiñeron de pesimismo. Los herederos de aquellos patriotas que expusieron antaño su vida por la libertad eran ahora una clase media ociosa y parasitaria.

Hay que felicitar al profesor Enrique Miralles por este libro, que constituye una significativa aportacion a los estudios galdosianos.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

Emilia Pardo Bazán. *Perder y salir ganando.* Comedia en tres jornadas y en verso. Edición, estudio y notas de Dolores Thion Soriano-Mollá. Santander. Patronato de la Fundación Lázaro Galdiano - Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo - Université de Pau et des Pays de l´Adour. 2016.

La publicación de *Perder y salir ganando.* Comedia en tres jornadas y en verso, en esmerada edición, con un amplio y documentado estudio introductorio y unas imprescindibles notas a lo largo del texto, por parte de la profesora Dolores Thion Soriano-Mollá viene a añadir una obra más a la serie de obras dramáticas conocidas de Emilia Pardo Bazán. Vaya, por tanto, de entrada el reconocimiento a esta meritoria labor que hace justicia a una vertiente de la personalidad de la escritora coruñesa no suficientemente valorada por la crítica especializada.

La presente edición, con un breve y oportuno prólogo del profesor Jesús Rubio, especialista en teatro, rescata un texto de juventud hasta ahora olvidado de la autora coruñesa, que por motivos hoy difíciles de precisar doña Emilia decidió no publicar, y cuyo manuscrito completo, aunque no autográfo, forma parte del archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, mecenas y gran amigo de la escritora, como demostró también la profesora Thion al publicar el epistolario entre ambos con el título de *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural* (1888-1919).

La edición que aquí nos ocupa es una muestra temprana de los intentos de Emilia Pardo Bazán como dramaturga. Hace bien por ello la editora en situar esta obra en paralelo a sus primeros tanteos en poesía, aunque en ninguno de ambos géneros iba a conseguir las cotas justamente alcanzadas como novelista y como historiadora crítica de la literatura española y francesa, lo que no es óbice para que sea muy estimable e interesante para los estudiosos de la obra pardobazaniana la recuperación de todos estos textos, ya que explican muy bien sus aficiones y aprendizajes literarios.

Hay que empezar por señalar que la profesora Thion ya se había ocupado de esta obra inédita en un trabajo presentado en el VIII coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, celebrado en la Universidad de Barcelona en octubre de 2014. Ya entonces puso de manifiesto el interés de esta comedia histórica situada en las guerras de la Comunidades, con abundantes lances de capa y espada, herencia de las comedias áureas, aunque con una estructura en tres partes, tal como prescribía la poética dramática neoclásica. Precisamente esta y otras cuestiones como las pasiones que mueven

la intriga amorosa ha llevado certeramente a la editora a considerar que la obra debe situarse entre el Neoclasicismo y el Romanticismo.

En el documentado estudio introductorio de esta comedia la profesora Thion describe con precisión las características materiales del manuscrito, un cuadernillo cosido, de tamaño cuartilla en papel rayado y con tapas azules fechado en 1872, protegido con un forro de papel blanco en el que figura la anotación de Sra. De Quiroga, dato curioso -que sepamos no volvería a utilizar el apellido de su marido-, y que no casa del todo con el perfil de una mujer tan independiente y moderna como la escritora. La obra es por tanto de una fecha muy temprana de la que por los *Apuntes autobiográficos* solo conocíamos sus veleidades poéticas y su primera novela *Aficiones peligrosas,* publicada en 2011 por la profesora Araceli Hernánez, tras recomponer y ordenar su manuscrito, que procedía también de la Fundación Lazaro Galdiano. Estamos, pues, ante una obra de juventud perteneciente al teatro vertiente de la polifacética personalidad de la autora que -como quedó dicho- no había sido suficientemente valorada por la crítica con la salvedad de los trabajos de algunos eminentes pardobazanistas, entre ellos la profesora Montserrat Ribao, editora del *Teatro Completo* de Pardo Bazán (Akal, 2010). Era, en consecuencia, muy necesario y útil su rescate y estudio para añadirlo a otras obras de la primera época difíciles de fechar y contextualizar debidamente. En este sentido, el estudio introductorio de la profesora Thion es módelico pues aborda con solvencia todos los aspectos dignos de análisis: las características materiales del manuscrito, a las que ya antes me referí, precisando en este sentido que el texto «no tiene de autógrafo más que una anotación en la página 10». Aborda a continuación la contextualización de la obra en la trayectoria literaria de la autora, subrayando su relación con algunos textos poéticos y lo que es más importante que la comedia *Perder y salir ganando,* aunque obra incipiente da sentido a sus indagaciones en los diversos géneros y a su primer quehacer literario.

En su estudio la profesora Thion parte del título *Perder y salir ganando* que se enmarca en la tradición clásica y paradójica, siguiendo los pasos de Lope de Vega, cuya obra Pardo Bazán conocía bien, y que es preciso situar en un contexto más amplio, la recuperación del teatro barroco por parte de los autores románticos. A continuación analiza todos los recursos y el objetivo de la comedia para subrayar que fue escrita al servicio de una intriga amorosa que acompaña las ideas políticas que la autora quería en ese momento defender. En este sentido señala como la ambientación de la obra así como los estereotipos son claramente románticos, a la vez que la editora demuestra cómo doña Emilia, a pesar de su juventud, era buena conocedora de los moldes dramáticos

clásicos y tenía una clara percepción de la técnica teatral, aunque le faltase destreza suficiente para plantear el desenlace de la obra.

Por último, el estudio también atiende a la estrategia del contrapunto o choque de perspectivas que es recurrente tanto en la disposición de las escenas como en otros recursos dramáticos, sin olvidar el análisis de las estrofas, diferenciando las de carácter popular, pareados y redondillas, alternadas ocasionalmente con quintillas y sextillas. Finaliza la introducción subrayando el carácter adoctrinador de la comedia y lanzando una hipótesis sobre el hecho de que la autora no hubiese publicado el texto, que probablemente tenía que ver con el distanciamiento ideológico de la escritora de los compromisos políticos de su juventud, cuando todavía era la Sra. De Quiroga.

MARISA SOTELO VÁZQUEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Emilia Pardo Bazán. *Los Pazos de Ulloa*. ed. Ermitas Penas. Madrid. Real Academia Española. 2017.

La Real Academia Española fundó la colección de la Biblioteca Clásica (BCRAE) para «[divulgar] los escritos literarios, especialmente clásicos… y [procurar] mantener vivo el recuerdo de quienes, en España o en América, han cultivado con gloria nuestra lengua» (http://www.rae.es/obras-academicas/bcrae). Esta colección abarca el panorama de la literatura escrita en castellano desde *El cantar del Mío Cid* hasta el tomo que aquí se reseña, *Los Pazos de Ulloa*. Como otras ediciones de la BCRAE, este tomo incluye, además del texto de la novela, una breve presentación, un estudio crítico-histórico escrito por la editora, un «aparato crítico», «notas complementarias», una bibliografía, y un índice de notas.

Este tomo está enriquecido por un ensayo crítico adicional escrito por el profesor Darío Villanueva, reconocido estudioso y teórico de nuestro campo, y actual Director de la Real Academia Española.

Es un rasgo especial de la Biblioteca Clásica la colocación, a través del texto, de breves resúmenes de la trama o de otros aspectos claves, en todas las páginas de número par. Hay que reconocer el peligro de esta práctica, ya que, para los que leen la novela por primera vez, puede convertirse en «spoiler»: al cerrar el tomo después de leer el capítulo XX, por ejemplo, si uno mira por casualidad la página 269 y ve apuntado en su inicio «La tumba de Nucha»... ¡adiós suspense! Sin embargo, estos resúmenes constituyen una gran ayuda al especialista o al alumno al momento de localizar un pasaje específico. En el caso de *Los Pazos de Ulloa*, los resúmenes son acertadísimos, resumiendo sin excepción el elemento más destacado de los pasajes relevantes.

La presencia de estos apuntes ya de por sí sugiere que esta edición, como las otras de la Biblioteca Clásica, está orientada más hacia el estudioso que hacia el público general. Esta impresión se ve reforzada al leer los dos excelentes estudios críticos que acompañan el texto, el de la editora, Ermitas Penas; y el del profesor Villanueva. Siguiendo las pautas de la Biblioteca Clásica, el estudio de la profesora Penas se enfoca en «Emilia Pardo Bazán y *Los pazos de Ulloa*.» Es decir, sitúa la obra en la producción literaria de la autora, y esta, por su parte, en el contexto de la producción literaria/cultural española y europea de su época; resume el argumento de la novela; y ofrece una perspicaz lectura crítica de la novela. La editora dedica una parte significativa de su estudio al examen del magistral empleo de las técnicas narrativas en *Los Pazos de Ulloa*. Como bien señala la profesora Penas, el uso del estilo indirecto libre, en combinación con las intervenciones del narrador en tercera persona, aparta al

narrador definitivamente de la «impersonalidad objetiva» de los naturalistas franceses (313). Penas demuestra con ejemplos bien escogidos el fino manejo del idioma y sus variedades sociolingüísticas que demuestra Pardo Bazán al hacer hablar a sus personajes, que constituye el mismo dialogismo que Bajtín, muchos años después, asociaría con la novelística de Dostoyevski. La profesora Penas destaca también la habilidad de doña Emilia al momento de retratar la inestabilidad de las estructuras sociales y políticas alrededor del 68; o de modular el ritmo de la trama, mediante la alternancia del dramatismo con el humor. Las aportaciones críticas de la profesora Pena proveen al estudioso con un transfondo excelente de la crítica existente de esta novela, como se refleja también en la amplia Bibliografía. Cabe señalar la interesante discusión de las variantes introducidas en la segunda edición, muy posiblemente, como sugiere Penas, obra no la autora sino de un «corrector» anónimo. Según el criterio de Penas, estas «correcciones» deformaban el texto original, motivo por el que opta por el texto *princeps* como base de esta edición.

El ensayo del profesor Villanueva complementa bien el de la editora, ya que rechaza el tradicional encasillamiento de la novela en la categoría de «naturalismo español» (o incluso «naturalismo católico») y la alía más bien con las novelas de Henry James, por su experto uso del estilo indirecto libre, mérito de la autora que, en vivo contraste con el caso de James, no ha sido debidamente reconocida. A diferencia de la escueta caracterización de las novelas zolescas, señala Villanueva, la psicología de los personajes está tan bien lograda que la caracterización de Julián justifica la inclusión de la novela en la categoría de *Bildungsroman.* Villanueva ve en Primitivo no la típica figura masculina amenazante de la novela gótica sino un precursor del «strong silent man» que retrataría Dashiell Hammett, por ejemplo, en los Estados Unidos de la entreguerras. Refiriéndose a los modelos postulados por Wolfgang Kayser, el profesor Villanueva demuestra por qué se debe catalogar *Los pazos de Ulloa* como «novela de personaje,» si bien se ha solido leer como «novela de espacio» al enfocarse en el tema del conflicto entre campo y ciudad.

Desde mediados del siglo XX, hasta más o menos los 90, la crítica pardobazaniana apenas iba más allá de *Los Pazos de Ulloa,* soslayando su enorme producción literaria y periodística restante. En años recientes, parecería que hemos pecado del extremo contrario, ya que, paulatinamente, han ido menguando los estudios de esta obra magistral. Al concluir la serie de la BCRAE, esta nueva edición de *Los Pazos de Ulloa* no solamente la sitúa debidamente entre los grandes clásicos de la literatura escrita en castellano, sino también sugiere un replantamiento de la definición misma de lo clásico. Gracias a los esfuerzos de los profesores Penas y Villanueva, vemos que lo clásico no

está en absoluto reñido con lo moderno; al contrario, *Los pazos de Ulloa,* tal como nos la presentan nuestros colegas, ha perdurado en gran parte porque prepara el camino para las grandes obras del presente.

JOYCE TOLLIVER
UNIVERSIDAD DE ILLINOIS EN URBANA-CHAMPAIGN

Emilia Pardo Bazán. *Uryôa no yakata* [*Los pazos de Ulloa*]. Traducción al japonés por Eizo Ogusu. Tokyo. Gendaikikakushitsu Publishers. 2016.

La publicación de esta traducción de *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán marcaría un cambio en la historia de la traducción de las obras de la escritora gallega a la lengua japonesa.

Eizo Ogusu, su traductor, es actualmente catedrático de Cultura y Lengua Española en la Universidad de Meiji. Es especialista en la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX y se ha dedicado sobre todo al estudio de las novelas y críticas de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Entre sus publicaciones en japonés se hallan «Estrategia de la narración masculina en 1ª persona: *Una cristiana* y *La prueba* (1890) de Pardo Bazán» (1ª parte, 2013), «¿De quiénes es la «Historia amorosa»?: Incipit de *Morriña* (1889) y «La mujer española» de Pardo Bazán» (2012) y «Narrative Strategy of the 'New Woman': The Beginning of Pardo Bazán's *Insolación*» (2011). Ogusu es el estudioso más importante de las obras de Doña Emilia en el Japón.

La traducción forma parte de la serie Los Clásicos de la editorial Gendaikikakushitsu. Esta serie ofrece por primera vez en japonés algunas obras maestras del ámbito de habla hispana, y ya cuenta con las traducciones de *Doña Perfecta*, que también tradujo Eizo Ogusu, *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres* de José Cadalso, o *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, entre otros. La publicación de las traducciones de estas obras era una asignatura pendiente por lo que se refiere a la difusión y el estudio de las obras de la literatura española.

La razón por la que la traducción de *Los pazos de Ulloa* cambia la historia de la traducción a la lengua japonesa de las obras de Emilia Pardo Bazán es que, aparte del hecho de que los japoneses podemos disfrutar por fin de su obra más representativa, todas las obras de esta autora que habían sido traducidas hasta ahora a la lengua japonesa eran cuentos, pero nunca se había traducido una novela de esta extensión ni se había publicado ninguna de sus obras en formato de libro independiente. La primera obra de Pardo Bazán traducida al japonés fue «La sed de Cristo». Quien la tradujo fue Daigaku Horiguchi, traductor especializado en literatura francesa y poeta muy conocido en el Japón. Fue publicada en 1918 en la revista literaria *Mita bungaku*. En 1926, Shizuo Kasai, un especialista en lengua y literatura españolas, tradujo «El pozo de la vida», que fue publicada en el volumen dedicado a la Europa del Sur y del Norte de un compendio de novelas cortas. Las diez traducciones que se habían

publicado de las nueve obras pardobazanianas traducidas al japonés son de cuentos.

Para la traducción de una novela, como *Los pazos de Ulloa*, en que entran en juego diferentes tipos de habla de los personajes, Ogusu ha seguido algunas estrategias. Así, las traducciones del gallego, las palabras que lo simulan, las expresiones propias de Galicia, las estereotipadas, vulgares o erróneas, o las del habla infantil, que están en cursiva en los textos de origen, se indican (‹ ›). Y asimismo logra traducir con ingenio cada una de estas palabras o conjuntos de palabras. Por ejemplo, un párrafo como aquel en el que se detalla la leyenda del ogro que cuenta Perucho se puede leer sin obstáculos comprendiendo los matices que la narración transmite en su lengua de origen.

Ogusu, teniendo en cuenta que la escritora gallega es casi desconocida en el Japón, como él mismo señala en el epílogo, ofrece una tabla cronológica con detalles de datos biográficos y literarios de Doña Emilia, en que también se mencionan algunos hechos históricos. Es una biografía de Pardo Bazán que se lee con mucho interés y proporciona realmente una imagen en relieve de la autora, incluso para un lector japonés que esté poco informado de las circunstancias de su vida.

Es de celebrar que esta traducción de Eizo Ogusu, que transmite todo el atractivo de la novela original, llegue a las manos del lector japonés y que Doña Emilia disfrute de un volumen que por fin da a conocer su figura en el Japón.

TAKAKO OTSUKI
UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

Emilia Pérez Romero. *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo. 2016.

El periodismo de Emilia Pardo Bazán es una monografía basada en dos tesis doctorales que la autora, Emilia Pérez Romero, presentó en las Universidades Complutense de Madrid y François Rabelais de Tours. En su estudio muy riguroso, la autora trabaja sobre una parcela insuficientemente valorada de la producción de Emilia Pardo Bazán y proporciona al lector informaciones valiosas y análisis pertinentes para acercarse a la escritura periodística de doña Emilia. Con una prosa clara, valiéndose de ejemplos precisos, sacados de muchos periódicos y revistas, Emilia Pérez Romero no solo aquilata el lugar que ocupa la actividad periodística en el conjunto de la obra de Emilia Pardo Bazán, sino que consigue mostrar qué papel desempeñó la novelista gallega en el periodismo y cuáles fueron las ilaciones entre su creación ficcional y su producción periodística.

La estructura del libro es extremadamente clara: aunque las cinco partes que componen el estudio profundizan diferentes facetas de la producción periodística, todas se complementan para formar un cuerpo coherente. En cada una de las cinco partes del estudio, Emilia Pérez Romero adopta un mismo método: no considera el texto periodístico como un organismo independiente y autónomo; al contrario, siempre pone de realce las interacciones entre el artículo firmado por doña Emilia y el contexto histórico, político o cultural en el que éste se inscribió.

Después de una introducción en la que la autora se muestra particularmente rigurosa a la hora de recordar los objetivos de su estudio, se abre una primera parte titulada «Trayectoria periodística de Emilia Pardo Bazán». Son muchos los méritos de estas 45 páginas: al organizar esta parte según criterios geográficos separando las colaboraciones en la prensa gallega, de los artículos y estudios publicados en la prensa nacional, en la prensa extranjera, Emilia Pérez Romero pasa revista a todas las cabeceras que albergaron un texto firmado por Emilia Pardo Bazán. Esta primera etapa, en la que es patente la gran capacidad de la autora para sintetizar, no es solo un panorama útil para conocer todos los rótulos con los que colaboró la escritora: efectivamente, mediante una mención de los grandes temas tratados por doña Emilia, la autora consigue hacer hincapié en la evolución de la periodista, y sacar algunas conclusiones parciales en las que ya se reúnen génesis del texto periodístico, temas tratados, praxis e ilación con el texto literario. A modo de ejemplo, y respecto a las colaboraciones de doña Emilia en la revista *La España Moderna*, subraya Emilia Pérez Romero: «Este elenco de temas ilustran, en consonancia

con la orientación de la revista, los rasgos específicos de la literatura periodística de la escritora: variedad, actualidad, eclecticismo, aperturismo» (p. 44).

Culmina esta primera parte con un capítulo dedicado al *Nuevo Teatro Crítico*, «la cumbre de todas las aspiraciones periodísticas de Emilia Pardo Bazán», (p. 59). Emilia Pérez Romero muestra cómo esta gran empresa de periodismo unipersonal llegó a ser una formidable síntesis que permitió a la autora ahondar en los temas estudiados y conocer todas las facetas de la labor periodística.

En suma, toda la primera parte sienta las bases del estudio para preparar la exploración más profunda de los temas tratados y del estilo periodístico de doña Emilia.

En la segunda parte: «Grandes temas», la autora consigue organizar su trabajo en torno a los ejes temáticos que descuellan del vasto entramado que constituye la materia de los escritos periodísticos de doña Emilia. Tras haber precisado las convicciones ideológicas de la condesa de Pardo Bazán, elemento harto significativo para entender el predominio de algunas temáticas en determinados momentos de la producción periodística, Emilia Pérez Romero desarrolla cuatro capítulos que agrupan los temas que interesaron particularmente a la autora y que ésta cultivó de manera recurrente. En «La coyuntura sociopolítica de la Restauración», la autora saca conclusiones a partir de los artículos que Emilia Pardo Bazán dedicó al sistema «canovista» y al caciquismo, a la sociedad y a los movimientos sociales, a la crisis del 98 y al regeracionismo y a los movimientos regionalistas. Cabe apostillar que este primer capítulo ofrece jugosas páginas en las que Emilia Pérez Romero se apoya en citas muy elocuentes. Esta aptitud para seleccionar las citas más sugerentes será una constante en toda esta parte: para hacer hincapié en los grandes temas que interesaron, y algunas veces apasionaron a Emilia Pardo Bazán, la autora se vale de ejemplos precisos y sacados de revistas y periódicos diferentes. Esta riqueza de las fuentes, apreciable a lo largo de todo el estudio, es particularmente interesante en el capítulo dos, titulado «En torno a Europa», en el que se evocan «la cuestión de la mujer», «la criminología», «El asunto Dreyfus» y «La guerra mundial». Con un tercer capítulo titulado «La cultura de su tiempo», el lector descubre cómo se expresó doña Emilia acerca de la ciencia y la tecnología, de la literatura y de las artes pero también cuál era su método y sus conceptos del arte. El capítulo «Reflexiones en torno a la prensa» permite agrupar fragmentos que aclaran el posicionamiento de doña Emilia frente a la profesión de periodista: Emilia Pérez Romero consigue definir «la ética» del periodista según Pardo Bazán precisando cuál es la misión de quien participa en

esta gran aventura de la prensa, y cuál debe ser su relación con el lector. En todos estos capítulos, Emilia Pérez Romero no solo da cuenta del eclecticismo que guio a la condesa de Pardo Bazán, trata el material con precisión, interesándose en la producción y en la recepción, de ahí que cada uno de los apartados pueda interesar tanto al lector curioso como al pardobazanista. Ambos encontrarán resúmenes sumamente aclaratorios y se delectarán con la lectura de fragmentos muy bien escogidos que, en más de una ocasión, incitan a releer algunos artículos firmados por Emilia Pardo Bazán.

En la tercera parte «La escritura periodística de Emilia Pardo Bazán», Emilia Pérez Romero recuerda el estado de indefinición genérica del material periodístico en el momento en que doña Emilia empezó a colaborar con almanaques y revistas. No obstante, esta consideración previa no impide a la autora poner de relieve una evolución en la escritura periodística de Emilia Pardo Bazán mediante un método taxonómico. En los tres capítulos que componen esta parte: «Etapa de formación (1876-1881)», «Etapa de transición (1882-1893)», «Etapa de consolidación y consagración (1894-1921)», la autora precisa cuáles son los géneros representados en la producción periodística de Pardo Bazán y se interesa en la *praxis*, respetando los criterios clásicos de la retórica: *inventio, dispositio, elocutio*. Los finos análisis de Emilia Pérez Romero permiten subrayar el cuidado que prestó Emilia Pardo Bazán a los aspectos de índole estilística y «su afán por adquirir un estilo personal, en armonía con las tendencias periodísticas de su tiempo» (p. 173). Una de las conclusiones a las que llega la autora, y que es particularmente interesante cuando se cotejan algunos textos periodísticos con obras de ficción, es que si bien ocupó la prensa un lugar destacado en la producción de Emilia Pardo Bazán, siempre pudo observarse cierta porosidad entre su obra periodística y su obra ficcional: «A fin de cuentas, es ante todo una escritora que no disocia su obra de ficción de la propiamente periodística» (p. 173).

Emilia Pérez Romero prosigue su estudio con una cuarta parte titulada: «De la prensa al libro». La autora señala cómo se reunió el material periodístico bajo la forma de libros, dedicando una atención particular a la literatura de viajes y a los volúmenes de crítica literaria. Para que el lector tenga una visión clara del trabajo de recopilación y, de manera más amplia, de la trayectoria de determinados textos periodísticos, Emilia Pérez Romero realizó cuadros sintéticos que puntúan toda esta parte. Emilia Pérez Romero siempre coteja las dos versiones y subraya, en varias ocasiones, las modificaciones realizadas por doña Emilia, sean éstas leves o sustanciales.

«La prensa como material literario» es el título de la última parte del estudio que nos ocupa. La autora señala cómo la prensa se inmiscuye en la obra

de ficción de Emilia Pardo Bazán recalcando los intercambios, las diferentes relaciones, entre la prensa y la producción literaria. Con maestría, Emilia Pérez Romero muestra que los relatos de ficción pueden ser un reflejo de la sociedad, «se convierten, de esta suerte, en espejo de aquella realidad inmediata, en un testimonio de su tiempo» (p. 204), que la crónica de sucesos, y particularmente la que redactó durante años y que tituló «la vida contemporánea», en *La Ilustración Artística*, estuvo en el origen de varios cuentos. Los paralelos que establece la autora entre los escritos periodísticos en que trata de la figura del cacique y *Los Pazos de Ulloa*, entre los cuadros costumbrista y *La Tribuna* o entre los escritos de crítica de arte y *La Quimera* son particularmente interesantes para entender la permeabilidad genérica y el proceso de fecundación -la propia autora utiliza el término de «fecundaciones» en la página 207- entre el material literario y el material periodístico.

Una vez concluido el estudio, se adjunta una bibliografía completa, muy bien organizada en la que la autora se ciñe a las referencias de los textos citados. Evoca sin embargo su proyecto de ofrecer, en una futura publicación, la lista completa del corpus periodístico, hasta ahora reunido, de Emilia Pardo Bazán.

Quisiera el reseñista dar la bienvenida a esta obra que es mucho más que una valiosa contribución a los estudios dedicados a doña Emilia. Constituye, sin lugar a dudas, una referencia imprescindible para explorar una faceta menos conocida de la producción de la condesa de Pardo Bazán y entender el alcance de los textos firmados por una autora prolífica, que sigue suscitando, como bien lo evidencia este libro de amena lectura, un gran interés entre los estudiosos de las letras españolas.

CHRISTIAN BOYER
LYCÉÉ HÉLÈNE BOUCHER, PARÍS

Francisco de Quevedo. *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, Sección segunda)*. Edición de Alfonso Rey y María Alonso Veloso. Pamplona. EUNSA. 2013.

Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, Sección segunda) editada en 2013 en las Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA) por Alfonso Rey y María Alonso Veloso de la Universidade de Santiago de Compostela, consta de 296 págs. ordenadas en cuatro secciones.

El «Estudio Preliminar» (48 págs.) contextualiza el poemario lírico desde perspectivas literarias y editoriales, propósito rematado por la justificación de la presente edición; la «Bibliografía» (19 págs.) abarca las referencias de mayor interés en el tema y actualiza las publicaciones sobre la poesía amorosa de Quevedo; el texto de *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi* (226 págs.) incluye los debidos poemas que acompaña una nutrida anotación hermenéutica con apuntes de tipo contextual, histórico, hipotextual, mitológico, semántico, etc; por fin, el libro le brinda al entendido lector cuatro «Apéndices» (61 págs.) -Variantes, Notas bibliográficas, un Índice de voces anotadas y otro de primeros versos- que enriquecen la edición además de hacerla más asequible.

El «Estudio Preliminar» arranca con «La ordenación de la poesía amorosa de Quevedo» (pp. IX-XIV), donde se precisa que tanto en *El Parnaso español* como en *Las tres musas últimas*, figura la huella del propio autor. Como editor, Quevedo conocía el papel de la ordenación macroestructural en el proceso de recepción semántico. Pero si bien Quevedo seguía los tradicionales criterios temáticos, métricos y petrarquistas de agrupación, Alfonso Rey y María Alonso Veloso destacan una forma de innovación formal en Quevedo, especialmente vigente en *Euterpe*.

«El *Canzoniere* y la poesía amorosa de Quevedo» (pp. XIV-XIX) subraya el traslado de un hypotextual *Canzoniere* de itinerario sentimental hacia un cancionero más español y organizado según criterios métricos y, de hecho, plenamente adaptado al receptor español además de «optar por un tipo de organización más próxima a las colecciones poéticas de los clásicos o los cancioneros trovadorescos» (p. XVII). En este contexto general, Quevedo manifiesta una clara singularidad lírica afincada en nuevas propuestas de tipo estructural, ideológico y poético.

En «Quevedo ante el *Canzoniere*» (pp. XIX-XXIII) los autores recuerdan que *Canta sola a Lisi* corresponde con la redacción por Quevedo de obras estoicas y religiosas. El cancionero lírico quevedesco no sigue un itinerario personal, sino «la ficticia poetización de un itinerario intelectual,

bíblico y estoico» (p. XXI). Además del palimpsesto petrarquista, también habrán influido en la pluma de Quevedo los poemas de Ovidio (Corina), Propercio (Cintia), Tibulo (Delia) y Catulo (Lesbia).

Las problemáticas de fechas y variantes vienen tratadas en «Formación y difusión de *Canta sola a Lisi* (pp. XXIII-XXVI). Poco sabemos acerca de la datación, en todo caso, la mayoría de los poemas son anteriores a 1648. El cancionero lírico habrá sido redactado a lo largo de la vida del poeta, quizá con alguna influencia de la estancia italiana, pero eso sí culminando su escritura en los últimos años de Quevedo. Unos pocos poemas van relacionados con la fecha de 1627-1628 -sonetos 36 y 46- y otros tienen borrador autógrafo con fecha posterior a 1634 -sonetos 30, 42 y 43-. También se puede deducir que los cuatro idilios son de 1620 por hallarse incluidos en el Ms. de Nápoles; el soneto «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos» ya venía incluido en los *Juguetes de la niñez* de 1631. Como siempre en Quevedo el autor compone y, antes de editar, retoma lo que Alfonso Rey y María Alonso Veloso califican de «obra de madurez» y «recopilación de *fragmenta*» (p. XXVI).

Ambos editores también evocan la participación de González de Salas en la edición del poemario lírico. Si queda claro que debemos la ordenación al editor, en particular el «haber segregado *Canta sola a Lisi* dentro de Erato» («González de Salas y *Canta sola a Lisi*», p. XXVII) y el «haber dado al poemario su forma final» (p. XXVIII), no queda tan clara su implicación en la «fijación textual de *Canta sola a Lisi* (p. XXVIII).

«Las distintas ordenaciones de *Canta Sola a Lisi*» (pp. XXXII-XXXIV) precisa que la edición de 1648 consta de 51 sonetos, 1 madrigal y 4 idilios idénticamente ordenados en todas las versiones del siglo XVII, salvo las de Madrid (1649) y Bruselas (1661). En ambas ediciones se rectifica una ordenación considerada como errónea o poco pertinente. Aunque de escaso fundamento filológico, las versiones de 1649 y 1661 prefiguran el alejamiento de las ediciones del siglo XX respecto al texto de 1648, pues casi todas en efecto ensanchan el *corpus* de *Canta sola a Lisi* incluyendo sonetos pastoriles en particular.

En definitiva, Alfonso Rey y María Alonso Veloso siguen la edición de Ignacio Arellano y Lía Schwartz (1998), la única de la centuria en mantener el texto de 1648.

Luego analizan los editores «La trayectoria de Fileno» (pp. XXXIV-XL) donde queda claro que *Canta sola a Lisi* no intercala elementos ajenos en lo que viene a ser una historia amorosa. También se distinguen determinados rasgos autobiográficos presentes en el «yo» poético de Petrarca, Garcilaso, Herrera, Acuña, Figueroa o Aldana de otros más específicos pertenecientes al

«yo» protagonista de *Canta sola a Lisi*; en efecto, Fileno nada -o muy poco- tiene que ver con el autor como precisado en su momento por Santiago Fernández Mosquera en *La poesía amorosa de Quevedo* (1999).

El análisis contrastado de Laura y Lisi («El personaje de Lisi», pp. XL-XLII) opone la «*donna angelicata*» a la «*belle dame sans merci*». La dama inaccesible de Quevedo procede además de una cosmología donde se agregan a los arquetipos petrarquistas componentes de tipo astronómico, geográfico, mitológico, etc. con lógicas antagónicas, burlescas e incluso irónicas.

El «Alejamiento a Petrarca» (pp. XLII-XLVI) que impera en algunos poetas contemporáneos demuestra que «Quevedo se encuentra a medio camino entre la ortodoxia petrarquesca de Soto de Rojas y las innovaciones de los poetas ingleses» (p. XLIV), aunque el Fileno de Quevedo modera la exaltación de la «*donna angelicata*» a favor del yo poético en el que se dignifica la constancia en un amor muy poco correspondido.

«Sobre el platonismo de *Canta sola a Lisi*» (pp. XLVI-LI) Alfonso Rey y María Alonso Veloso mantienen la necesidad de una determinada guía de lectura neoplatónica, aunque no se pueda considerar el componente filosófico como ingrediente único del poemario amoroso de Quevedo. También se ha de tener en cuenta el aristotelismo de Quevedo, mientras que Petrarca prefería la dialéctica platónica. Más globalmente, los editores hacen hincapié en el «eclectismo doctrinal de Quevedo» (p. LI).

Se justifica luego la opción de considerar «*Canta sola a Lisi* como microtexto» (pp. LI-LVI) de modo a presentarlo separado de los demás poemas de *El Parnaso Español*. Por fin, se justifican los criterios de «La presente edición» (pp. LVI-LVII) como continuación lógica de *Poesía amorosa (Erato, sección primera)* de 2011: el *corpus* consta de los señalados 51 sonetos, del madrigal y de los 4 idilios de la versión de 1648, todos precedidos por los comentarios de González de Salas. Unos 14 poemas disponen de variantes que figuran en el apéndice. Cada poema lleva un resumen argumental infrapaginal a continuación del cual vienen anotaciones hermenéuticas de tipo literario, semántico y sintáctico. Quizá el lector hubiera apreciado también algunos apuntes de corte estilístico relacionados con las nuevas aportaciones de la dama quevedesca y el heróico amor de Fileno.

Con esta edición, el lector dispone de una magnífica versión textual, cuyas anotaciones le brindan indudablemente un aclarador acceso al sentido del arte amoroso del que Quevedo hace alarde en *Canta sola a Lisi*. El lector en busca de consideraciones ecdóticas también podrá disfrutar de los distintos textos de las «Versiones variantes» (pp. 230-264). También se apreciará la recopilación texto tras texto de la «Notas Bibliográficas» (pp. 265-282), el

«Índice de voces anotadas» (pp. 283-288) y el «Índice de primeros versos» (pp. 289-292) que Alfonso Rey y María Alonso Veloso ponen a disposición del estudioso quevedista.

EMMANUEL MARIGNO
UNIVERSITÉ DE SAINT-ETIENNE

Matilde Ras. *Cuentos de la Gran Guerra*. Prólogo de Ángel Viñas. Edición, introducción y notas de Mª Jesús Fraga. Sevilla. Espuela de Plata. 2016.

El libro de Matilde Ras *Cuentos de la Guerra*, publicado en Barcelona en 1915, no había vuelto a ser reeditado desde esa fecha. Mª Jesús Fraga, buena conocedora de la obra de Matilde Ras, nos ofrece ahora una nueva edición que cambia ligeramente el título con el objetivo de hacer reconocible de manera inequívoca cuál es el conflicto armado del que se trata. Un anticipo de este libro es la edición de textos de Elena Fortún y Matilde Ras que, bajo el título de *El camino es nuestro,* editaron Nuria Capdevila-Argüelles y Maria Jesús Fraga en 2014, en el que se incluían cuatro cuentos de la colección citada (cuatro diálogos).

No fue este el primer ensayo de la autora con el género breve. En 1913 había publicado en la revista *Estvdio* varios cuentos firmados con su propio nombre o con el seudónimo de *Pepita Real*; dos de ellos, «Primavera» y «La muerte», están recogidos en *El camino es nuestro* (Mª Victoria Navas Sánchez-Élez y Juan Ribera Llopis, «Matilde Ras (1881-1969). Epílogo lusitano al primer tercio del novecientos», 2007).

Cuentos de la Guerra es una colección temprana en relación con los sucesos de la Primera Guerra Mundial, ya que otras colecciones similares publicadas por escritores españoles son posteriores, como las de Juan Pujol, *La Guerra Europea: cuentos y narraciones* (1916) y Vicente Blasco Ibáñez, *Cuentos de la Guerra* (1918), que cita Mª Jesús Fraga en su edición. Habría que añadir que en 1915 Benigno Varela había publicado en Barcelona otra titulada *Cuentos de la guerra ¡Por el káiser! ¡Por el maldito káiser!*, y que si en la prensa de Madrid y Barcelona tales cuentos no se prodigaron mucho, sí fueron habituales en la revista uruguayo-argentina *Caras y Caretas* entre 1915 y 1919, y estuvieron presentes desde febrero de 1915 en periódicos locales como *La Voz de Castilla, La Victoria: Semanario de Béjar, El Noroeste, El Popular, La Gaceta de Tenerife* y *La Crónica Meridional.* Hay que sumar a estos cuentos la media docena de relatos de la colección *La Novela Corta* que, entre 1917 y 1923, abordan el tema, uno de las cuales (*Pasiones*) es obra de Carmen de Burgos (Roselyne Mogin-Martin, «La guerra de 1914-18 vista por *La Novela Corta* (1916-25)», 2014).

En España fueron abundantes las colecciones de crónicas sobre la Gran Guerra (Manuel Martínez Arnaldos y Carmen Pujante Segura, «Neutralidad y beligerancia periodístico-literaria españolas en la primera guerra mundial. Notas introductorias», 2014), no así las de cuentos, que fueron, en cambio, muy habituales entre los escritores europeos y americanos. Así lo

testimonia la antología publicada en español con el título de *Cuentos de la Gran Guerra* editada por Juan Gabriel López Guix en 2014, en la que se recogen cuentos de Rudyard Kipling, Joseph Conrad, Katherine Mansfield, John Galsworthy o Mary Butts, entre otros escritores; y las editadas en el ámbito anglosajón: *World War I: Short Stories* por Earl Lamm (1976), *Lines of fire : women writers of World War I*, por Margaret R. Higonet (1999), *The Penguin Book of First World War Stories* por Ann-Marie Einhaus (2007), *World War I in American Fiction: An Anthology of Short Stories* por Scott D. Emmert (2014), entre ellas. También monografías como la de Ann-Marie Einhaus *The Short Story and the First World War* (2013). Con todo, Javier Lluch afirma que «la guerra se vivió con pasión y muestras de esa escritura bélica no faltan, aun cuando el corpus literario español pueda resultar escaso» («Los españoles ante la gran guerra. La promiscua relación entre periodismo y literatura», en AA.VV., *Letras desde la trinchera. Testimonios literarios de la Primera Guerra Mundial*, 2015).

La recepción de *Cuentos de la Guerra* en 1915 fue prácticamente inexistente, excepto un breve comentario en *La Lectura* (I, 1916, pp. 190-191) de Ramón María Tenreiro, que resume muy acertadamente el objetivo de estos relatos, inspirados «en un santo sentimiento de horror hacia las calamidades que la guerra engendra y de admiración por las transformaciones heroicas que en el hombre más vulgar puede determinar la necesidad de la defensa de la Patria»; también acierta cuando señala que la contienda no se recrea en los campos de batalla «sino en el interior de las casas, en lo que la guerra va significando para cada individual existencia: trágico acabamiento para los unos; nacimiento heroico, ocasión de revelar aptitudes nobilísimas para los otros».

Estos cuentos de guerra, como señala su editora, son totalmente inventados, y no están inspirados en crónicas previas como sí lo están los de Pujol y Blasco Ibáñez citados y los de Sofía Casanova y Carmen de Burgos. Estas dos periodistas fueron mujeres pioneras en el ámbito de la crónica de guerra, junto con *Eva de Campos* (Consuelo González Ramos, *Celsia Regis*), Teresa de Escoriaza y Margarita Ruiz de Lihory (Manuela Martín, «Colonialismo, género y periodismo. Cuatro mujeres españolas en las guerras con Marruecos (1909-1927). Carmen de Burgos. Consuelo González Ramos, Teresa Escoriaza y Margarita Ruiz de Lihory», 2013), si bien sólo Casanova y Burgos trasladaron luego su experiencia de la guerra a sus cuentos y novelas. *Colombine* fue corresponsal de prensa en la guerra de Marruecos para *Heraldo de Madrid* en 1909; unos años después ejerció el mismo papel en la Gran Guerra (1916-1917) aprovechando sus viajes por Europa. Casanova fue la única que cubrió para *ABC* las dos guerras mundiales y la revolución bolchevique de 1917. *Eva de Campos*, Escoriaza y Ruiz de Lihory informaron sólo sobre la

guerra en Marruecos. La relación entre la crónica de guerra y la novela corta ha sido abordada en algún trabajo de Noemí López Alcón («Las crónicas de guerra y la novela corta en las primeras décadas del siglo XX», 2014), aunque en este terreno aún queda mucho por hacer.

El libro recoge 27 relatos; junto a los textos narrativos, que son la mayoría, se intercalan 6 diálogos y dos que la editora tilda de «evocaciones líricas». Todos los textos constituyen asedios al tema de la guerra desde distintas perspectivas. El primer relato es «La patria» (la razón por la que se va al combate) y el último «La tumba solitaria» (el destino de muchos combatientes); tanto estos dos como los restantes evidencian la simpatía de la autora por el bando aliado (representado primordialmente en Francia); de hecho la mayor parte de ellos están ambientados en el frente occidental, aunque también, señala la editora, dos de ellos tienen como escenario el frente oriental y sus protagonistas son rusos («Polozoff», «Un día feliz»).

Los diálogos, con los subtítulos de *fantástico, imaginario, incongruente* o *irracional,* exponen algunas ideas generales sobre la guerra por medio de sombras o fantasmas de artistas («El diálogo de las sombras»), personajes literarios («Diálogo fantástico»; «Diálogo imaginario», «Diálogo incongruente»), entes abstractos («El diálogo de los siglos»**)** o animales («Diálogo irracional»).

El diálogo se utiliza en estos cuentos al modo clásico (el de Platón, Sócrates, Luciano, Juan de Valdés) como eficaz medio de confrontación de ideas, vigente todavía entre los siglos XIX y XX en escritores como Juan Valera (*Cuentos, diálogos y fantasías,* 1887), Francisco Pi y Margall (*Diálogos sobre la belleza,* 1899), *Andrenio* (*Aspectos: Diálogos filosóficos y comentarios de costumbres,* 1909) y José López Silva (*La musa del arroyo: Diálogos madrileños,* 1911), entre otros. A través del diálogo se confrontan dos modos distintos de hacer la guerra: el del siglo XX y el de periodos históricos anteriores; y es que la Gran Guerra trajo consigo modos de combatir desconocidos hasta entonces, que supusieron la utilización de terribles máquinas que deshumanizaron la guerra y fueron enormemente dañinas para el ser humano.

Otros dos relatos derivan por el cauce de lo poemático: «La canción de los trenes blindados» y «La tumba solitaria», este último de evidentes ecos becquerianos.

La mayor parte de los cuentos son narrativos y con una estructura similar en todos los casos: situación inicial que cambia con la guerra y se cierra con la vuelta del héroe, y en ocasiones con un final trágico («I promessi sposi», «Quand même», «Polozoff»). La experiencia bélica causa heridas físicas incurables («El hombre más afortunado del mundo»), la locura incluso («Ícaro»), pero también imprime valores personales que suponen una quiebra

de lo vivido hasta el momento y un importante cambio en lo más íntimo; la guerra dignifica incluso al hombre más insignificante, pone a prueba a los hombres, disuelve las diferencias entre ellos («Rivalidad», «Un cristiano», «Un caso extraño»). Los hilos conductores de los cuentos son los temas del patriotismo y el heroísmo (el siglo XX se afirma como el siglo del heroísmo en relatos como «Diálogo de los siglos» y «Plática doméstica») y la dicotomía barbarie/civilización que dota de unidad a la colección, según la editora. La diversidad de seres humanos a los que la guerra afecta se percibe en estos cuentos protagonizados por franceses, alemanes, judíos o rusos, en tanto que las protagonistas femeninas son muy pocas («Patria», «Antes y después de la guerra»).

Cuentos de la Gran Guerra es un libro que se lee con gusto: está muy bien editado, y la introducción de Mª Jesús Fraga, que demuestra su cabal conocimiento de la obra y circunstancias de la autora, contribuye a contextualizarlo adecuadamente para que el lector pueda acceder a una interpretación del texto lo más ajustada posible al momento histórico en que se publicó.

ÁNGELES EZAMA GIL
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Alfonso Rey. *The Last Days of Humanism. A Reappraisal of Quevedo's Thought*. Oxford. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing. 2015.

Quevedo es un escritor variado, autor de obras muy diversas que se mueven en registros diferentes. A veces se muestra de un humor mordaz que no evita la chabacanería o la procacidad; otras se aparece como un desolado meditador que contempla la vanidad de la vida y de los anhelos humanos; junto a una misoginia provocadora, es en otros momentos un poeta que se eleva a las más altas cimas del sentimiento amoroso. Pero, además, su personalidad transmite la sensación de un espíritu contradictorio y crispado, de un hombre que se halla en perpetua guerra consigo mismo.

En sus tratados doctrinales, en los que expone sus ideas sobre religión, sobre moral o sobre política, lo primero que llama la atención es su estilo extremoso, sumamente expresivo, desbordante de pasión y beligerancia, ansioso de convencer como sea al lector. Muchas de las ideas que defiende con vehemencia resultan ser las más comúnmente aceptadas o, en el terreno moral y religioso, se integran en la más absoluta ortodoxia; pero al mismo tiempo late en él una perpetua pulsión transgresiva.

Es evidente que, de múltiples formas y con tonos distintos, Quevedo tiene una clara tendencia hacia lo doctrinal. Pero los lectores y los estudiosos se sienten por lo general más atraídos por la tensión torrencial de su estilo, por su furia contra el mundo y por lo que ello refleja de su carácter tumultuoso, que por el contenido ideológico de su obra.

Alfonso Rey, en su reciente libro, publicado en lengua inglesa, *The Last Days of Humanism*, que lleva como subtítulo *A Reappraisal of Quevedo's Thought*, adopta la actitud opuesta. Si ese escritor desaforado está a cada paso exponiendo ideas, impartiendo doctrina, expresando opiniones, lo más sensato será ponerse a la escucha para saber qué está diciendo, cuáles son los problemas que le preocupan, cuál es la verdadera substancia de las reflexiones que quiere transmitir a sus lectores.

Naturalmente, el autor de este libro tiene plena conciencia del carácter asistemático del pensamiento de Quevedo, y de sus frecuentes contradicciones, así como de lo lejanos que se hallan muchos de sus planteamientos de la mentalidad actual. Pero asume lo que debiera ser el presupuesto inicial de todo historiador de la cultura: una actitud receptiva, que intenta anular en sí lo que, en el momento de la escucha, pueda revelarse como prejuicios de la modernidad, como exigencias de nuestra propia visión de la realidad. La tarea del historiador consiste fundamentalmente en dejar que las cosas y los

acontecimientos del pasado hablen y, con más razón, en dejar que hablen los textos de quien estuvo toda su vida anheloso de expresarse y lo hizo con tanta pasión y con medios literarios tan poderosos. En definitiva, la postura de Alfonso Rey consiste en tomarse en serio a Quevedo como escritor doctrinal y en intentar describir de una manera ecuánime y sin prejuicios el contenido de su pensamiento.

El libro se estructura en una sucesión de capítulos que analizan distintos aspectos del pensamiento quevediano. Pero no se trata de una división en partes, o del repaso de una serie de temas, es decir, de elementos homogéneos que se situaran a un mismo nivel. El análisis fluye de acuerdo con una diversidad de facetas, tal como éstas se van desplegando y manifestando en la conciencia del intérprete. Un pensamiento, en cuanto es la expresión de un modo de ser, no tiene partes, sino que es una amalgama de temas, actitudes, preocupaciones, mezclados a veces con intereses, sentimientos y obsesiones. No posee un orden interno, sino que, fundamentalmente, tiene un sentido.

Por ejemplo, tras un primer capítulo en el que se repasan las ideas mediante las que los hombres de la época se explicaban la función y el valor de la literatura, y en el que se analiza el lugar de Quevedo en ese panorama, el autor entra de lleno, en el segundo capítulo, en uno de los aspectos centrales del pensamiento de Quevedo: el neoestoicismo. En realidad, este tema empapa o invade todos los demás, porque es el eje, tanto intelectual como vital, de la personalidad de nuestro autor. Alfonso Rey sitúa las ideas morales y religiosas de Quevedo en relación con las de otros humanistas del barroco con los que comparte una de sus preocupaciones fundamentales: la armonización del cristianismo con las doctrinas estoicas. Pero esas ideas no se sitúan solamente en el nivel de lo intelectual, sino que constituyen una respuesta a inquietudes de orden vital, que se relacionan con las angustias del yo y con el deseo de salvación y de felicidad. Esta intensidad existencial no debe llevarnos a despreciar el contenido propiamente filosófico, sino precisamente a tomarlo en toda la seriedad de sus implicaciones.

De aquí pasa el autor a considerar esas obras de Quevedo que se pueden agrupar bajo la denominación de «sátira lucianesca» y a analizar la función de la comicidad en su obra y en su pensamiento (caps. III y IV). Los *Sueños* o *La hora de todo*s no son tratados doctrinales, como *La cuna y la sepultura* o la *Política de Dios*, pero no se pueden dejar al margen en un estudio del pensamiento de Quevedo. En primer lugar, porque en ellas aparecen expuestas múltiples ideas sobre el hombre, sobre el mundo y sobre la sociedad. Pero también porque el tono agresivo, la mordacidad, la beligerancia, aunque las recibamos y las entendamos en el registro humorístico, son sin duda expresión

de una actitud ante la vida, de una forma de encararse con la realidad. Además, como observa Alfonso Rey, este tono burlón le permite a Quevedo situarse ante el mundo asumiendo su multiplicidad y sus contradicciones, cosa que resulta más difícil en los libros en los que se exponen ideas generales y abstractas.

Luego se analizan cuatro temas fundamentales del pensamiento de Quevedo. El primero (cap. V), su concepción del mundo natural, es el que acaso pueda sorprender más al lector desprevenido, al constatar su preocupación por la conservación del entorno. Con frecuencia, en obras de diversa índole, Quevedo critica algunos de los comportamientos habituales del hombre en su lucha contra la naturaleza. Por ejemplo, condena la búsqueda de metales preciosos, la extracción de piedra que destruye las montañas; o censura la caza, estimando que hay que dejar vivir en paz a las aves y a los animales salvajes. En estos casos cabe considerar si se trata de la expresión de ideas verdaderamente asumidas o de la mera repetición de motivos retóricos. Bien conocemos la importancia que en la literatura áurea tienen los tópicos, los temas en los que el escritor se sitúa deliberadamente en determinada tradición, complaciéndose en volver a decir lo ya dicho, sin pretensión alguna de originalidad intelectual. Pero esto lleva a preguntarse si la asunción de un motivo literario es una operación meramente ornamental y estética, o si supone también una decisión individual. El tópico se halla en la tradición, pero es el escritor el que elige, el que decide con que elemento de los que ésta le ofrece va a dar expresión a su propia personalidad.

Los tres temas siguientes se hallan entre los que más preocuparon a nuestro autor. El capítulo VI examina sus ideas sobre el buen gobierno, asunto al que tantas páginas dedicó. Alfonso Rey hace un minucioso análisis en el que se unen la consideración de las ideas políticas propias del ambiente intelectual del siglo XVII, el estudio de lo que es propio del pensamiento de Quevedo y la influencia que ejercen sobre él sus intereses personales y sus prejuicios de clase. Todo ello con la aguda conciencia de lo muy alejada que se halla la mentalidad moderna de los planteamientos de la época, y de la obligación del historiador de preservar esa distancia y de intentar comprender estas ideas precisamente en su diferencia.

Los otros dos temas centrales son la actitud de Quevedo ante la nobleza de sangre (cap. VII) y sus opiniones sobre la guerra (cap. VIII). En ambos casos, Alfonso Rey se ve obligado a una exposición sumamente matizada, pues aquí es donde Quevedo aparece, al menos a primera vista, como más contradictorio. Su concepción aristocrática de la vida y de la sociedad parece fuera de duda, y sin embargo está constantemente censurando el

comportamiento real de la nobleza y recordando que la verdadera calidad no se halla en la sangre heredada, sino en las obras. También su visión de la guerra resulta problemática, pues unas veces asume la idea de que sólo una sociedad belicosa está verdaderamente viva y puede enfrentarse con vigor al porvenir, mientras que en otros momentos alaba las bondades de la paz. Sin dejar de admitir lo impreciso y cambiante del pensamiento de Quevedo, Alfonso Rey se esfuerza por limar las contradicciones y buscar esa armonía subyacente que tendemos a suponer en la visión del mundo de cualquier individuo pensante.

A este respecto, resulta curioso el apartado dedicado a los escritos de Quevedo en los que se da cuenta de sucesos políticos contemporáneos (cap. IX), porque aquí se pone de manifiesto que una cosa es hablar en general y de forma abstracta sobre el ideal del buen gobierno y otra muy diferente narrar hechos recientes y juzgarlos desde el punto de vista apasionado y partidista del que se siente sumamente implicado en ellos. Digamos de pasada que a lo largo de todo este libro sobre el pensamiento de Quevedo se destaca la dificultad que éste encontraba para armonizar sus ideas morales cristianas y estoicas con las exigencias de una realidad política que con frecuencia desbordaba sus esquemas mentales.

Los dos capítulos siguientes (X y XI) acaso provoquen también cierta sorpresa. Alfondo Rey se pregunta si se puede estudiar el pensamiento de un autor como Quevedo sin atender a su poesía amorosa. Tenemos tendencia a considerar la lírica como un género alejado de lo intelectual, y más aún la dedicada al sentimiento erótico. Sin embargo, hay en esta poesía una concepción de lo que es el amor y del papel que juega en la existencia humana. Sabemos además del interés que sintió la época áurea por la reflexión filosófica acerca de este tema. Y de nuevo nos encontramos con el conflicto entre tradición literaria y pensamiento individual, entre lo aceptado como simple motivo poético y lo que a través de ese motivo aflora como verdadera expresión personal.

El capítulo último, titulado «Los lectores de Quevedo», está dedicado a la recepción de los escritos de nuestro autor a lo largo del tiempo. Quevedo siempre ha sido leído y apreciado, pero, a partir de los testimonios que repasa Alfonso Rey con un conocimiento detalladísimo del tema, no siempre por los mismos motivos. Cada generación ha proyectado su sensibilidad y sus preocupaciones sobre su figura y le ha otorgado un significado diferente. Sin duda, en la actualidad se investiga la literatura del pasado con criterios más objetivos y con un nivel de especialización más riguroso, y el libro que estamos comentando es buen ejemplo de ello. Pero no deja de ser una buena advertencia y una cura de humildad para el estudioso de hoy contemplar cuán

relativos y efímeros son los criterios humanos a la hora de enfrentarse con los grandes clásicos.

Alfonso Rey no pretende hacer de Quevedo un pensador original ni un filosofo sistemático; no, se trata simplemente de un escritor extraordinario en cuyo trasfondo literario bullen multitud de ideas morales, religiosas y políticas que es necesario contemplar en su conjunto para una cabal comprensión de su vasta y variada obra. Alfonso Rey sitúa este pensamiento en la línea del humanismo, esa actitud y ese estilo intelectual que vertebró la cultura europea desde el siglo XIV hasta el XVII. Nuestro autor padece todas las limitaciones de este pensamiento y además se halla históricamente en sus postrimerías. «Quevedo... escribió cuando el racionalismo y el empirismo habían empezado a imponer nuevas formas de ciencia y de filosofía, lo cual hizo imposible la consideración de las antiguas letras como el fundamento del conocimiento y el modelo de conducta. Como testigo de tal momento de transición entre dos épocas, Quevedo es un claro exponente de las limitaciones que el humanismo intelectual tenía desde sus orígenes, y que se fueron haciendo más evidentes con el paso del tiempo» (p. 3). El creador de los *Sueños* es contemplado así en la perspectiva de la decadencia del gran impulso intelectual que había comenzado en el Renacimiento, cuando muchos de los planteamientos y actitudes del humanismo ya no daban respuesta a los desafíos de una nueva realidad, y cuando la gran renovación del siglo XVIII todavía no alboreaba. La figura de nuestro escritor queda así históricamente iluminada en su grandeza, en sus tensiones y en sus debilidades.

El libro de Alfonso Rey, de cuya riqueza de detalles, tanto en datos como en interpretaciones, no puede dar cuenta una breve reseña, constituye una de las aportaciones más importantes de la crítica reciente al conocimiento de este autor extraño, fascinante e inagotable.

ENRIQUE MORENO CASTILLO
BARCELONA

Christine Rivalan Guégo (dir.), Jean-François Botrel, Philippe Castellano, Roselyne Mogin-Martin, Moisés Ponce de León Iglesias. *Gran Enciclopedia Gallega (1974-1991). La forja de una identidad*. Pról. de Ramón Villares. Gijón. Ediciones Trea. 2016.

Dentro del hispanismo reciente y actual, la Universidad de Rennes destaca por su contribución a la historia del libro y de la prensa, de la que sus profesores Jean-François Botrel, Philippe Castellano y Christine Rivalan Guégo son acreditados especialistas. En su seno nació el grupo de investigación PILAR (Presse, Imprimés, Lecture dans l'Aire Romane), convertido hoy en asociación que reúne a varias decenas de estudiosos franceses y españoles de estos temas. A esta orientación se añade el interés de los hispanistas de Rennes por Galicia, del que en su momento fue fruto el Centro de Estudios Gallegos de dicha universidad. De la convergencia entre lo uno y lo otro y del refuerzo de los profesores Moisés Iglesias Ponce de León, geólogo y buen conocedor de Galicia, y Roselyne Mogin-Martin, de la Universidad de Angers, especialista en edición y prensa española contemporánea, nos viene este libro sobre la *Gran Enciclopedia Gallega*.

El subtítulo de la obra, *La forja de una identidad*, da cuenta de la línea de reflexión principal elegida por los autores, el análisis de la participación de esta enciclopedia en la afirmación y construcción de una identidad gallega. Diez años de trabajo, partiendo de encuestas y entrevistas a redactores y colaboradores de la GEG, multiplicando las calas para analizar su contenido y construyendo una reflexión colectiva enriquecida por la presentación de resultados parciales en coloquios y seminarios con participantes exteriores al proyecto dan como fruto este libro auténticamente colectivo, en el que las contribuciones individuales se funden en un texto común.

Tal como se expone en el primer capítulo, dedicado a la historia de la *Gran Enciclopedia Gallega*, ésta no tiene antecedentes en sentido estricto, pero se inscribe en la corriente de afirmación cultural que nace con el *Rexurdimento* en el último tercio del siglo XIX y se desarrolla hasta la ruptura de la Guerra Civil para resurgir en la década de 1960 y afirmarse con fuerza en la de 1970, paralelamente a lo que se observa en otras regiones de la periferia española. Su impulsor es Silverio Cañada, un asturiano que, siguiendo los pasos de los editores de la *Gran Enciclopedia Vasca*, de la *Enciclopedia General del País Vasco* y de la *Gran Enciclopedia Catalana*, editó entre 1970 y 1973, con notable éxito de ventas, la *Gran Enciclopedia Asturiana*. Siguiendo las mismas pautas (pocos redactores, numerosos colaboradores, abundante ilustración, combinación de amenidad y rigor, edición en fascículos…), el comité coordinador que forma en

1972 con universitarios y publicistas gallegos inicia una labor de preparación que respalda un consejo consultivo del que forman parte personalidades intelectuales que avalan el proyecto y se nombran directores de sección que tienen en común su prestigio intelectual y su compromiso con la defensa de la cultura y de la identidad gallega. Entre los muy numerosos colaboradores figurarán tanto veteranos escritores y científicos como un número creciente de jóvenes representativos de una elite universitaria y académica gallega entonces en plena renovación. El idioma elegido para la publicación es el castellano, principalmente por motivos comerciales dado el escaso número de lectores potenciales en gallego.

El análisis del contenido de la GEG lleva a los autores a recalcar la centralidad del galleguismo en su elaboración. La GEG refleja una marcada voluntad de señalar los rasgos diferenciales que puedan contribuir a la definición de una identidad gallega, empezando por la recuperación de la toponimia y del léxico gallego en todo lo posible. El rastreo de todo lo gallego lleva, a través de los textos pero también de las ilustraciones, a desarrollar en este sentido la lógica de exhaustividad propia de las enciclopedias. Las representaciones de lo gallego tienden además a invertir su carácter tradicionalmente peyorativo en el sentido de una mayor autoestima. Todo ello contribuye al éxito del conjunto, que viene a ser una verdadera obra de referencia para todos los gallegos. A ello se añaden una maquetación e impresión muy cuidadas, con abundantes ilustraciones, así como un hábil *marketing*, en especial la edición en baratos fascículos que se pueden encuadernar con tapas que imitan el cuero y llevan letras doradas para poder servir de adorno en una biblioteca familiar. A todas luces, como bien apuntan los autores, se trata de alcanzar a un público tan amplio como sea posible, dentro del ámbito gallego.

La GEG globalmente propone una visión de lo gallego que oscila entre esencialismo y contingencia. Los recursos del análisis semántico que se le aplica muestran que en sus páginas se afirma la singularidad de un ser gallego inseparable de su *tierra*, una Galicia que, tal como lo sugieren varios de los artículos dedicados a geología, tendría millones de años de existencia. Esta importancia que se le da a la tierra, a veces en detrimento del factor humano, tal vez explique el peso desproporcionado de lo rural, especialmente en las ilustraciones, proyectando una imagen en buena parte pasada en detrimento de la dimensión marítima y urbana de la Galicia actual. Cuando trata de historia, la GEG lo hace afirmando la identidad gallega frente al Estado español como base de un futuro autogobierno. Cuando se refiere al gallego, es para potenciarlo frente al castellano, definido como idioma colonial. Pero también

está presente y tal vez predomine una definición de lo gallego como fruto mudable de la evolución de una comunidad humana de rasgos peculiares, simplemente anclada en un territorio determinado. Los autores apuntan que la GEG, en su rastreo de los componentes de la identidad profunda de Galicia, adopta con frecuencia una mirada distanciada y objetiva, como se refleja en los artículos de contenido etnográfico referidos al folclore, a la alimentación, a la medicina… No se da excesiva importancia a la religión ni a la Iglesia católica sino como fenómenos históricos no necesariamente constitutivos de la identidad gallega.

La presentación de los símbolos de la identidad gallega -bandera, escudo, himno- es pretexto para su afirmación, así como la elección de las personalidades objeto de una reseña biográfica, realizada con criterios tan amplios que lleva a la inclusión de Heidegger por el mero hecho de haber sido traducido al gallego y de otros muchos simplemente por haber visitado Galicia o escrito más o menos fortuitamente sobre ella, lo que puede interpretarse como propio de una visión abierta e inclusiva de la identidad propia. Ello no impide que la GEG incida especialmente en lo propiamente gallego, como por ejemplo al tratar de literatura y valorar a autores galleguistas en detrimento de otros más universales. El inventario de las instituciones culturales gallegas y de los espacios y medios de transmisión de la cultura lleva asimismo a un intento de revalorización del aporte y aumento de la autoestima de los gallegos en estos ámbitos.

La economía, muy representada en la GEG, se estudia desde un presente en el que hay que constatar el atraso de Galicia, fruto de factores geográficos e históricos bien conocidos, pero con vistas a una posible modernización del sector primario y desarrollo de la industria y de los servicios. Ésta pasaría por una mejora de las infraestructuras y una movilización de los importantes recursos financieros que se podrían reunir dentro de la región con tal de tener instituciones adecuadas y voluntad para ello. Una propuesta modernizadora que choca con la impresión de inmovilismo sino de anclaje en el pasado que resulta, según los autores del estudio, de la elección de las ilustraciones, pero los temas económicos se prestan de manera muy convincente a una crítica de los efectos negativos de la subordinación y dependencia de Galicia y a la formulación más o menos explícita de propuestas alternativas en las que la autonomía de decisión y el desarrollo educativo serían claves para el acceso a la modernidad. Autonomía que se logró cuando se llevaban publicados tan sólo una mitad de los treinta tomos de la GEG y que empezaba a producir sus plenos efectos cuando estaba a punto de cerrarse su edición, hacia finales de 1986, lo que en parte explica la necesidad que hubo de

añadir en 1990 y 1991 dos apéndices que tuvieran en cuenta las importantes evoluciones transcurridas desde que se iniciara el proyecto.

Los autores concluyen que el impacto de la GEG fue importante, tanto por el nivel de ventas como por su papel de obra de referencia en la sociedad gallega y como antecedente de toda una serie de publicaciones con vocación de totalización de los conocimientos sobre diversos aspectos particulares de la realidad gallega. En su opinión, más allá de su contribución a la construcción de una identidad gallega, «en la GEG aparecen bastante claramente los contornos de un nuevo proyecto político-social para Galicia»: se parte de las raíces para formular de cara al futuro un proyecto colectivo abierto a la modernidad.

La demostración es convincente y permite que este libro supere el ámbito de la historia de la edición para constituir un valioso aporte al conocimiento de la Galicia contemporánea.

JEAN-MICHEL DESVOIS
UNIVERSITÉ BORDEAUX-MONTAIGNE

David Roas y Ana Casas. *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea.* Málaga. e.d.a. libros. 2016.

Este título ofrece una colección de ensayos que marcan un hito en el estudio de lo fantástico en la literatura española de los siglos XX y XXI. Su originalidad consiste en que no se trata de una monografía colectiva formada por una serie de especialistas que se han coordinado para ofrecer un panorama novedoso. Ni tampoco es producto de un encuentro, congreso o seminario en el cual se reflexionara sobre el tema de lo fantástico en nuestra literatura.

Se trata en este caso de una antología de estudios ya publicados, ya existentes y que ahora se nos ofrecen conjuntamente para darnos una visión más completa y más compleja de un fenómeno literario que cada vez va aumentando tanto en la producción como en el análisis crítico.

Tarea compleja esta de seleccionar aquellos estudios que merecen la pena ser editados de nuevo y puestos de relieve por su importancia, por su valor o por su significación en el campo de nuestra crítica literaria reciente.

Una tarea que debe ser llevada a cabo por especialistas y estudiosos que tengan un profundo conocimiento de la materia y que, en el caso del libro que nos ocupa, puede decirse, sin lugar a dudas, que son los más adecuados para este empeño.

La dedicación de David Roas a lo fantástico en la literatura arranca de su tesis doctoral leída en el año 2000 en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigida por Sergio Beser. Está tesis, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, ha sido el primer estudio importante sobre esta materia. Desde entonces Roas ha centrado su actividad en el terreno de lo fantástico y nos ha ido aportando una ya copiosa y desde luego importante bibliografía que resulta imprescindible para el crítico que se acerque a esta modalidad literaria. Desde la publicación de su tesis doctoral en el año 2001 (Universidad autónoma de Barcelona), Roas ha ido publicando *Hoffman en España: recepción e influencia* (Biblioteca Nueva, 2002), *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1806)* (Mirambel, 2006), *La sombra del cuervo: Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (Devenir, 2011) y *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (Páginas de Espuma, 2011).

Como coordinador publicó (Arco Libros) en el 2001, *Teorías de lo fantástico*, en el que como en el caso del volumen que reseñamos, ya ejerció una

labor de antólogo sobre los diferentes estudios que tratan el tema. En estas teorías de lo fantástico aparecen textos de especialistas como Tzvetan Todorov, Irene Bessiére, Jean Bellemin-Nöel Rosie Jackson Rosalba Campra, Susana Reisz de Rivarola, Roger Bozzeto, Marta Nhandorfly, Jaime Alazraki, Teodosio Fernández y el propio Roas. Las aportaciones de Roas al estudio de lo fantástico no se detienen en estas publicaciones, sino que abarcan también un buen número de artículos y la puesta en pie de la primera revista dedicada íntegramente al género de lo fantástico, la revista Brumal que desde 2013, año de sus inicios ha publicado 12 números.

Ana Casas, por su parte, se acercó al género desde lo fantástico desde el cuento. Hay que recordar su importante estudio *El cuento español en la posguerra,* publicado por Mare Nostrum en el 2007, en el que daba cuenta de la presencia de un número considerable de los relatos publicados en las revistas literarias españolas entre 1948 y 1969 que se incardinaban en lo fantástico. Cuentos que se habían olvidado, no habían sido tenidos en cuenta en un panorama narrativo dominado por el realismo y en el que podemos encontrar obras tan importantes como las que aparecen en la fundamental colección de cuentos *Smith y Ramírez* de Alonso Zamora Vicente.

Roas y Casas ya habían colaborado como Antólogos, en *La realidad oculta, cuentos fantásticos españoles del siglo XX,* editada por Menos cuarto en 2008. Una antología que puede ser, perfectamente, de lectura complementaria con *Voces de lo fantástico-*

En este caso, antólogos; pero también redactores y estudioso, Casas y Roas compilan un libro en el que únicamente al final el mismo podemos comprender o comprobar cuáles son las voces que han hablado acerca de lo fantástico en nuestra literatura.

Estos voces presentan, por una parte, un estudio de conjunto en el cual nos podemos encontrar con un amplio panorama sobre la literatura fantástica española en la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI, analizando en primer lugar los autores que se iniciaron en lo fantástico en los años 80 y 90 (Ricardo Doménech, José Ferrer Bermejo, Pedro Zarraluki, Ángel Olgoso, Juan Eduardo Zúñiga, Luis Mateo Díez…), para después centrarse en los que ya han desarrollado buena parte de su producción en el siglo XXI (Fernando Iwasaki, Félix J. Palma, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Patricia Esteban Erlés…). No puede por menos este reseñista que recordar que buena parte de este estudio

apareció anteriormente en esta revista, el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* y que ello es una honra para quienes en ella trabajamos.

En cuanto a los autores más significativos que se abordan individualmente nos encontramos con trabajos sobre Cristina Fernández Cubas, José María Merino, Juan José Millas, Javier Tomeo, Javier Marías e Ignacio Martínez de Pisón. Aunque no es extraño que a los grandes maestros del género, Fernández Cubas y Merino se dediquen dos trabajos a cada uno: un justo reconocimiento de la importancia del papel fundamental que estos dos escritores han tenido en el desarrollo de lo fantástico.

La obra se cierra con dos artículos que relaciona el microrrelato y lo fantástico: una fértil tarea de investigación en la que de seguro habrá nuevos elabones.

Nos encontramos ante una obra que, de seguro, se constituirña en los próximos años como un título fundamental en una modalidad literaria que se desarrolla cada vez con más fuerza en este multifacético panorama de la literatura del siglo XXI.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Juan Carlos Rodríguez. *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)*. Madrid. Marcial Pons. 2015.

Yo era militante comunista
y quería saber lo que era el marxismo.
(Louis Althusser)

De entrada, el título requiere alguna explicación. Por un lado, enuncia el contenido del libro: una teoría de la literatura. Por otro, acota cronológicamente su objeto de estudio a cuarenta años. Pero, además, hay otros límites: no se habla de *la* teoría de la literatura, sino de *una* posible teoría, que no excluye otras. Más aún, con el término *para* se trata de indicar que es un proceso, un camino que se va haciendo, un edificio que se ha ido construyendo a lo largo de cuarenta años. El empeño viene por lo tanto de lejos, nada menos que de la tesis doctoral del autor defendida a comienzos de los años setenta del siglo pasado en la Universidad de Granada: *Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo* (1971). Una tesis *diferente* a las que por entonces se presentaban en las universidades españolas.

Quedó inédita y en cierto modo arrinconada por sus libros: *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas. Siglo XVI* (1974), donde aplicaba al estudio de Garcilaso o Fray Luis de León conceptos marxistas que había desarrollado en ella ante la sorpresa de los lectores de entonces habituados a lecturas nacidas del análisis estilístico dominante en los estudios literarios españoles. Después vendrían otras aplicaciones como *La literatura del pobre* (1994) acerca de la novela picaresca, considerada como una manifestación de las primeras literaturas burguesas, nacidas del paso del feudalismo al capitalismo. O *El escritor que compró su propio libro. Para leer* el Quijote (2003), presentando a Cervantes como un autor que escribe con conciencia del mercado, con temor a inventar la novela, atrapado en una realidad oscilante. La visión de los poetas y narradores renacentistas como hombres de un tiempo nuevo, el de la burguesía, chocaba con lo establecido por la crítica hasta entonces y no menos que en la interpretación de la novela picaresca o en el Quijote se recalcara la aparición de la mirada literal del mundo, incorporando en los textos la vida cotidiana y haciendo que estos se distanciaran cada vez más de visiones alegóricas anteriores.

Puede decirse que para algunos bienpensantes había irrumpido *un bárbaro* que comenzaba a desbaratar esquemas escolásticos y estilísticos que se daban por inamovibles. Un término fantasmal movido por aires internacionales

lo avalaba: «marxista». Se trataba nada menos que de crítica «marxista» aplicada a Garcilaso, al *Lazarillo*, a Cervantes o a ¡Fray Luis de León!

Una vez catalogado el nuevo crítico no se entraba en mayores precisiones. ¿Para qué? Se estaba más cómodo al amparo de la contrastada escuela estilística española en muchos casos convertida en mero recuento aséptico de figuras retóricas, sin la sabiduría con que la ejercían Karl Vossler o Dámaso Alonso, que eran ante todo finos lectores. Para muchos la nueva manera de acercarse nuestra historia literaria propuesta por Juan Carlos Rodríguez pasaría como una nube de verano. Pero no solo no pasó, sino que cuarenta años después, el mismo fantasma vuelve con muchos más aires internacionales y aquella tesis insólita mantenida en pie contra viento y marea aparece publicada coincidiendo con la jubilación de su autor, como rúbrica de su brillante trayectoria académica y desarrollada y madurada durante cuatro décadas. De aquí las modificaciones empezando por su título: «40 años de historia».

Casi medio siglo de fidelidad al marxismo, algo inconcebible para quienes se amueblan la cabeza con el último libro de moda y rinden sus armas al débil pensamiento posmoderno. Algunas de las razones de esta larga gestación se explican en el apartado del prólogo, «Historia de este libro (y otras historias)» (pp. 27-29) y también en su «Apéndice final» (pp. 424-442). Siempre anduvo en el telar de Juan Carlos Rodríguez este libro y gracias a eso hoy contamos con una brújula imprescindible para quien quiera navegar por sus mares de tinta aminorando los riesgos de naufragar. Este libro es a la vez la columna vertebral de su pensamiento y una autobiografía intelectual.

Sostener planteamientos marxistas sonaba y suena a herejía en nuestros lares. Se prefiere descalificar a estudiar y tratar de desentrañar el porqué de una elección de estas características y una fidelidad tan contrastada a lo largo y ancho de varios decenios. Ocurre sobre todo por prejuicios arrastrados —los viejos prejuicios contra lo nuevo que denunciaba alguien tan poco sospechoso de heterodoxia como el P. Feijóo— por los cuales se prefiere negar antes que ponerse a intentar entender lo propuesto, huyendo de simplificaciones y de mixtificaciones históricas que conducen a confundir lo que es un método nuevo de analizar la realidad con una militancia política ciega, comunista en este caso. Que marxismo y comunismo político tienen poco que ver queda históricamente muy claro en otro libro reciente suyo que me ahorra entrar en detalles por este lado: *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo* (2013).

En realidad, es fácil entenderlo si se atiende a algunas ideas básicas que son el verdadero meollo del asunto y que han guiado la peregrinación de Juan Carlos Rodríguez por la intrincada floresta de la literatura (y de la vida). La

primera comparece inevitablemente en la página inicial del prólogo, la «radical historicidad de la literatura». No es muy diferente al arranque de *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas*, donde leemos: «los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de literarios constituyen una realidad histórica que solo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones —asimismo históricas— muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formulaciones sociales «modernas» o burguesas en sentido general.»

Es decir, lo que llamamos literatura no ha existido siempre, sino que esta comenzó a existir históricamente cuando se produjo el paso del feudalismo al primer capitalismo en el Renacimiento[4]. La literatura es un efecto de la historia y de los individuos históricos. Basta de esencialismos. A partir de esta nueva situación y como manifestación del hombre nuevo moderno se han ido desarrollando las literaturas occidentales a cuyo estudio ha dedicado tanto esfuerzo Juan Carlos Rodríguez, situándose en la particular posición de «pensar desde la explotación», que suponía tomar partido desde el comienzo, evitando los espejismos del «pensar libre» creados por las burguesías capitalistas dentro de su proceso de legitimación histórica. Este posicionamiento supone una actitud crítica frente al pensamiento burgués, una búsqueda permanente de sus fisuras y contradicciones, huyendo del fácil espejismo consistente en creer que el pensamiento y el sujeto que lo elabora son libres. No, por nacimiento en el sistema capitalista todos somos capitalistas y la hipotética libertad de pensamiento no solo no está garantizada, sino que hay que construirla y ganarla día a día. Una de las mayores trampas del capitalismo ha sido su capacidad de mostrarse como el resultado del ejercicio de la libertad individual, cuando su base real es la explotación de las vidas de los otros.

La manera de analizar la realidad propuesta por el marxismo —entendido este en toda su complejidad y con un desarrollo permanente gracias a una continua discusión de sus supuestos— le fue descubriendo a Juan Carlos Rodríguez los límites del pensamiento y del yo, sus muchas paradojas y su estricta dependencia de la historia. El marxismo, eso sí, no entendido como un conjunto de ideas cerradas, insisto, sino sobre todo como un método de análisis de la realidad en constante revisión y de aquí que ya en su tesis doctoral, por ejemplo, algunos de quienes aparecían en los años setenta como modelos de

4 Con título similar se ha publicado un cumplido homenaje con motivo de su jubilación: *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez. Teoría, historia, invención*, Miguel Ángel García, Ángela Olalla y Andrés Soria Olmedo (eds.), Universidad de Granada, 2015.

crítica marxista fueran ya criticados por su simplismo marxista que consideraba ya fosilizado: Lukács, Della Volpe. Por el contrario, su pensamiento andaba muy pendiente de otros autores más abiertos y porosos como Brecht o Gramsci o, si se piensa en sus maestros universitarios, en Louis Althusser. Es decir, quienes curiosamente (o no tanto) encontraban serias dificultades para ser escuchados en los propios partidos comunistas.

Cuarenta años de exigente pensamiento desde la explotación le han proporcionado a Juan Carlos Rodríguez un método de análisis de la cultura burguesa tan personal como brillante, consciente siempre de que el yo es humo y de que todo ser humano está sostenido por su «inconsciente ideológico» dependiente del momento histórico en que vive. Nada ocurre fuera de la historia. El yo de cada uno está construido y reprimido por el capitalismo inevitable. De aquí la necesidad de conocer lo mejor posible tanto los mecanismos del capitalismo como el propio «inconsciente ideológico» para valorarlos en su justa medida y a partir de ahí construir un posible pensamiento individual consciente de sus límites.

Cuando Juan Carlos Rodríguez se refiere al «inconsciente ideológico» lo hace al mundo interior de cada individuo, nacido en unas circunstancias históricas determinadas, portador de un inconsciente libidinal, que jugará un papel fundamental en sus comportamientos. Es decir, junto a Marx, Freud, cuyo pensamiento y sus consecuencias no han sido tan resaltados en sus escritos, pero que resulta igualmente fundamental. Se piensa históricamente y siempre desde dentro de la propia historia sin olvidar que la historia es una sucesión de diversas formas de explotación. De aquí la elección de su punto de vista: *pensar desde la explotación*, para mostrar sus mecanismos y denunciarlos. El análisis de la historia no se concluye nunca y el verdadero horizonte utópico es el de una sociedad donde la norma básica y fundamental sea la libertad sin explotación. Nada está ganado definitivamente y solo un pensamiento en permanente alerta puede descubrir, describir y en caso necesario denunciar los mecanismos de explotación del capitalismo, que renueva permanentemente sus estrategias.

Para una teoría de la literatura ofrece entonces un balance del camino recorrido, pero no incidiendo tanto en lo personal —que no obstante está siempre subyacente— sino en cómo el capitalismo ha ido dando lugar a diferentes teorizaciones acerca de la literatura, cuyo repaso constituye el contenido del libro, buscando más que una exposición detallada de las mismas, una presentación de sus ideas madre, de sus conceptos medulares, para mejor conocer sus límites, que son los de quienes las elaboraron en sus circunstancias históricas con sus correspondientes débitos y contradicciones.

En este dominio es en mi opinión donde se descubre una de las peculiaridades más atractivas de la manera en que Juan Carlos Rodríguez elabora y expone sus análisis. Sabe volar por las alturas pero otras veces desciende a ras de tierra y la anécdota bien elegida o el análisis de obras concretas ilustran aquello que de otro modo quedaría reducido a un discurso abstracto y hasta abstruso. Juan Carlos Rodríguez siempre teje su discurso con hilo de varias hebras: no falta nunca la fuerte hebra conceptual filosófica, pero tampoco la habilidad en la selección de los textos que cita y comenta, los rodeos por lo circunstancial de la época o de la vida de los personajes aludidos. Y diré más: siempre se cuela en sus escritos el clamor de la historia del momento en que escribe, porque no es un hombre enajenado sino profundamente comprometido con su tiempo. El libro resulta así también una historia de la teoría literaria durante estos decenios que han visto sucederse las propuestas con ritmo frenético hasta llegar a un punto de deflación importante en los últimos años. Y no falta tampoco obviamente el ruido de la historia en apariencia tan contrario durante un tiempo a planteamientos como los aquí sostenidos. Las llamadas a la mesura después de tanto fiasco posmoderno llevadas a cabo por gentes como Terry Eagleton denunciando el ascenso y caída de tanta teorización abstracta (*Después de la Teoría*, 2003; *El acontecimiento de la literatura*, 2012) o la defensa del sentido común mantenida por Antoine Compagnon en sus ensayos, hacen que recuperen valor y sentido estudios como este que no solo no renuncian a pensar sobre los problemas de nuestro tiempo sino que los ponen en su centro. El escenario de estos libros es el mundo globalizado después de acontecimientos como el ataque a las Torres Gemelas o la gran crisis económica en que vivimos, la guerra de Irak o los movimientos fundamentalistas islámicos. Así las cosas, ¿de qué sirve estar en la inopia posmoderna?

El relato intelectual que elabora Juan Carlos Rodríguez resulta siempre atractivo e incitante por variados motivos. No se trata tanto de que al final de la lectura, el lector asuma como suyas las ideas expuestas, sino ante todo, que comparta las preguntas planteadas y se atreva a elaborar sus propias respuestas. No es fácil descubrir la verdad ni tampoco decirla de manera eficaz como enseñó Bertolt Brecht, otra de las lecturas de cabecera de Juan Carlos Rodríguez. Hay que descubrirla y después encontrar la forma adecuada de transmitirla a los demás. Y en ello radican el mérito y también el compromiso del intelectual. Quizás se entienda mejor lo que quiero decir por vía de ejemplo. Sus estudios son siempre cajas de sorpresas. Veamos como simplemente desglosando un poco su índice.

El libro consta de una introducción general donde se aborda el análisis de la formación histórica del objeto «literatura». Lo siguen cuatro grandes partes con varios apartados donde examina cada uno de los asuntos planteados: en la primera las tres líneas fundamentales de la crítica contemporánea (las concepciones filosóficas kantiana, hegeliana y empirista de la literatura). Le sigue una segunda donde define el horizonte positivista durante el siglo XIX con la aparición de asuntos tan importantes como las literaturas nacionales, el comparatismo literario y el historicismo. En una tercera analiza la inversión idealista del horizonte positivista de la mano de teóricos como Vossler, Croce y Lukács. Finalmente, en una cuarta parte repasa las corrientes críticas que se han producido después con hitos como la fenomenología, la hermenéutica, el formalismo, el estructuralismo o la semiología. En cada caso y apartado con una exposición de las ideas madre de los teóricos más representativos, desde pensadores clásicos como los nombrados a otros cercanos como Foucault o Eco. Todo ello para ir a dar finalmente de nuevo a defender la historicidad de la literatura y de las teorías que abordan su estudio, para que esta no pierda sino que revele su sentido. Aun sin entrar al menudeo del repaso de nombres significativos de las corrientes enunciadas produce cierto temor a internarse en tan intrincada selva. Pero cuando se hace —sin prisa, eso sí, siempre— todo se va haciendo accesible si se siguen las precisas marcas del discurso.

Hasta aquí el desglose que sin duda resulta abstracto y acaso hasta desalentador, pero cuando se entra en los diferentes apartados las cosas empiezan a cambiar. Se puede calibrar desde las páginas del prólogo. Se anuncian ya los núcleos conceptuales fuertes del libro, pero acompañados de aplicaciones a la lectura de obras concretas. Se avisa, pongamos por caso, de que el desarrollo del empirismo ocupará amplio espacio, pero sin olvidar la presentación de sus consecuencias en la literatura dando lugar a una novela genial como *Tristram Shandy* de Sterne, cuyas claves profundas expone sintéticamente (pp. 18-24). O inmediatamente después otra novela, *La obra maestra desconocida*, de Balzac, resulta enormemente reveladora para analizar un asunto no menor como es el de la invisibilidad de la mujer en la sociedad burguesa y que le lleva hasta la película *Alphaville*, de Jean-Luc Godard o a las «chicas Bond», siempre con un rasgo común: llegamos a conocerlas hasta desnudas, pero nunca como personas (pp. 24-27). No es difícil abundar con ejemplos en esta misma dirección: *Fausto*, de Goethe, como proyección del nuevo intelectual crítico nacido de la Ilustración (pp. 39-41), pero frente a él un libro tan inquietante como *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey, a propósito de los últimos días de Kant (pp. 41-42), etc.

No es necesario abundar más, todo el libro está trufado de pasajes similares que denotan la calidad excepcional de narrador intelectual que Juan Carlos Rodríguez tiene. Organiza y dosifica sus materiales con gran maestría. No solo una cultura filosófica y artística amplísimas comparecen de manera natural en sus escritos, sino que todos ellos están impregnados, además, de una profunda humanidad que hace que el lector se resista a abandonarlos en los pasajes más duros, sabiendo que en cualquier momento saltará la sorpresa grata. Quizás se entienda mejor con un ejemplo más, que de paso sirve para llamar la atención sobre otro libro cercano suyo, ya mencionado, que no está teniendo la respuesta crítica que merece. En *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo* (2013) recoge su ensayo «Althusser: *Bow-up* (las líneas maestras de un pensamiento distinto)» donde expone lo que significó para él este maestro a la vez que expone sus grandes ideas y también las fisuras de su pensamiento. Todo el ensayo discurre sobre el filo de la navaja de la discusión argumentada de sus coincidencias y sus diferencias, movida por el deseo de reivindicar su verdadero legado intelectual, desarrollado entre tantas dificultades y al cabo emborronado por la locura. Pues bien, es de una calidad excepcional el montaje de sus secuencias, pero único en su última página «Final y fundido en negro: la calle donde nunca daba el sol», que rememora sus últimos encuentros con Althusser. En medio de los ataques y rodeado el maestro de signos «de desolación, de exilio, de derrota», encontraron la forma de sonreír y hasta de reír a carcajadas. Qué sería del ser humano rodeado de miserias si no tuviera capacidad para reír.

La soledad y el vacío cercan con frecuencia al intelectual moderno cuando no se aviene a la militancia fácil de un partido político, aunque este enarbole la bandera del compromiso. La frase de Althusser con que he encabezado esta breve reseña resume a la perfección la coyuntura en que se han encontrado a lo largo del siglo XX quienes optaron por el marxismo como método de análisis de la realidad: «Yo era militante comunista y quería saber lo que era el marxismo.» Con esta rotunda frase resumía las muchas dificultades que encontraron dentro del propio Partido Comunista Francés muchas de sus propuestas. Valdría extrapolarlo a lo acontecido entre nosotros con propuestas como las de Juan Carlos Rodríguez, porque forma parte de quienes creen que la filosofía debe ser guardiana de la política y no al revés. Comunismo y marxismo han andado cada uno por su lado y han sido los partidos comunistas los primeros que han tergiversado el marxismo hasta lo imposible.

Quienes piensan que el marxismo es algo pasado no han entendido nada de nada. El marxismo planteó una ciencia nueva, el materialismo histórico, que no es otra cosa que la ciencia de la historia. Y es ahí donde

muestra su vigencia: tratando de explicar la explotación del hombre por el hombre, contribuyendo a crear unas subjetividades diferentes no diseñadas para explotar a los otros. En esto consiste *pensar desde la explotación*.

El título del libro —*Para una teoría de la literatura*— me ha traído a la mente estos días mientras redactaba estas notas —deben ser cosas de mi «inconsciente ideológico»— una canción de Joan Manuel Serrat de las mismas fechas en que Juan Carlos Rodríguez elaboró y defendió su tesis a comienzos de los años setenta: «Para la libertad». Como es sabido es el comienzo de un verso de la segunda parte del poema «El herido», del libro de Miguel Hernández *El hombre acecha* (1937-1838) cuyas estrofas convirtió Serrat en canción para su álbum *Miguel Hernández* (1972). Su presentación de la lucha por la libertad como una pasión irrenunciable lo convirtió en un verdadero himno para los luchadores por la libertad en los últimos años del franquismo, luego durante la transición y hasta hoy. Nos ha acompañado durante estos mismos cuarenta años.

Al final resulta que la intencionalidad del poeta, la del cantante y la del historiador de la literatura comprometidos no han sido muy diferentes. Cada uno con su «inconsciente ideológico» a cuestas, pero con el horizonte claro y caminando decididos hacia él. La clave reside en el *para qué* de sus luchas: para la libertad sin explotación. De esto habla Juan Carlos Rodríguez cuando habla de literatura, afanándose día a día en la construcción de una teoría de la literatura.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Postdata.—

Esta reseña se escribió en la primavera de 2016 para la *Revista de libros*. Una vez enviada se extravió en el laberinto de las redes. Nada hacía pensar que Juan Carlos Rodríguez, maestro incomparable y amigo del alma, no llegaría a leerla impresa, ya que falleció el 24 de octubre de 2016.

El destino ha querido que el que debió ser su primer gran libro —nacido de su tesis doctoral— haya sido en la práctica el último. Así de paradójica y refinada suele ser su crueldad. En él expuso su manera de entender la literatura y su estudio mejor que en ninguna otra parte. Es la espina dorsal de su pensamiento.

Al publicar estas páginas no he querido modificar ni una sola de sus líneas. Así quise que leyera mis impresiones sobre su libro que, como queda dicho, tiene no poco de autobiografía intelectual. Y así deben quedar, como él, en el recuerdo: intactos.

Juan Ruiz de Alarcón. *La crueldad por el honor*. *Obras dramáticas completas de Juan Ruiz de Alarcón, vol. 19*. Eds. José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández. Ciudad Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 2015.

La crueldad por el honor se publicó en la *Parte segunda de las comedias del Licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Consejo Real de las Indias* (Barcelona, por Sebastián de Cormellas) en 1634. Cuatro ediciones modernas de la obra –desde la preparada por Juan Eugenio Hartzenbusch en 1852– preceden a la que ocupa este volumen 19 de las *Obras dramáticas completas de Juan Ruiz de Alarcón* publicadas por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, a disposición del aficionado, del profesional o del investigador teatral. El prestigio académico y el rigor profesional de sus autores, José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández, de la Universidad de Vigo, avalan este trabajo de edición, anotación y estudio de la comedia alarconiana; al primero, además, se le deben diversos artículos sobre la dramaturgia del comediógrafo novohispano, la edición de *La verdad sospechosa* (quizás su pieza más célebre, montada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2013 bajo la dirección de Helena Pimenta), así como la dirección del portal de la Biblioteca Virtual Cervantes dedicado al autor, en el cual se encuentra accesible buena parte de su bibliografía crítica.

La crueldad por el honor no tiene mayor complejidad ecdótica, puesto que cuenta con el único testimonio crítico de la *editio princeps*, de modo que las intervenciones en el texto se reducen a su actualización según los criterios habituales –modernización de la ortografía y la puntuación, conservando las singularidades de la lengua del XVII y aquellas variantes gráficas con algún valor fonológico–, así como a la enmienda de las erratas. Los editores también han tenido en cuenta las ediciones precedentes (la mencionada de Hartzenbusch, así com las sucesivas de Millares Carlo, Ebersole y Frenk) contrastando a pie de página sus intervenciones sobre la *princeps*; sin embargo, cabe señalar una leve deficiencia que puede incomodar al lector poco acostumbrado a este tipo de anotaciones, pues no hay una relación donde se identifique cada testimonio con su denominación abreviada, ni una sencilla explicación inicial que aclare el sentido de notas como «105 *P*: decidi. Corrección *MC* y *E*», de fácil deducción, en cambio, para lectores entrenados en ediciones críticas.

Una adecuada anotación filológica a pie de página aclara los pasajes oscuros al lector del siglo XXI y aporta claves para la correcta comprensión e interpretación de la obra, apoyándose con frecuencia en las fuentes

lexicográficas más próximas, como el *Tesoro* de Covarrubias, dando explicaciones precisas sobre los acontecimientos y personajes históricos que aparecen o son aludidos en la obra y comentando los lugares comunes alarconianos, como los de procedencia senequista o los que tienen que ver con su faceta de letrado.

De «tragicomedia» tildan los editores esta pieza del dramaturgo mexicano resaltando su originalidad dentro del género de la Comedia Nueva lopesca, pues reúne elementos «que lo convierten en una voz distinta y personal dentro de aquella». Pueden ser estos (sin ostentar su exclusividad Alarcón), entre otros, el hecho de que en *La crueldad por el honor* haya tres tramas entrelazadas y un criado que no es un gracioso al uso, sino que suma a su faceta cómica un perfil «inclinado/ más a Minerva que a Marte», tan capaz de protagonizar un pasaje cómico de materia escatológica, como de proponerle al fingido rey una serie de arbitrios («reformar/ leyes, costumbres y fueros»).

El trasfondo histórico-legendario de la obra y las fuentes de las que se nutre Alarcón para su composición ocupan buena parte del estudio introductorio: «La corte de Aragón revuelta» hacia mediados del siglo XII es el marco en el que se entreveran una trama familiar con conflicto de honor incluido (el de los Aulaga), una trama política (la sucesión del trono de Alfonso I, con la reina Petronilla de regente, un legítimo heredero niño aún y una corte de nobles que rivalizan por la privanza) y una trama amorosa aderezada, además, con el secreto de que son hermanos de madre una de las parejas de pretendientes, secreto que no se desvelará hasta el final de la obra.

La introducción desmenuza el intrincado desarrollo del triple conflicto del drama con un apartado dedicado al análisis de los personajes y otro –bien interesante desde el punto de vista semiótico, así como sugerente de cara a una posible puesta en escena– al simbolismo de los espacios en los que suceden las acciones: el lugar abierto (bosque, campo) frente al palacio (espacio cerrado al comienzo de la comedia, donde se producen las intrigas y deslealtades de los nobles y, al final, como espacio simbólico del «poder regente, fuerte y armonioso»); el camino, que representa el dinamismo de los personajes, los movimientos que emprenden, por un lado, los leales a la reina Petronilla y, por otro, los que encuentran en el falso rey (Nuño Aulaga, que finge ser Alfonso I, el Batallador –muerto casi tres décadas antes–, aprovechando la leyenda de su supervivencia en la batalla de Fraga) la resolución del conflicto sucesorio y el cese de los enfrentamientos entre las partes; la fuente como símbolo de la transparencia (es donde Nuño revela su verdadera identidad en dos ocasiones, primero a su supuesto hijo y después al ofensor de su honor); el interior de la casa de Bermudo (mundo femenino), frente a la calle delante de su casa,

«mundo masculino de acecho y derribo». Y, ya en el tercer acto, la prisión: «En este reducido espacio de vacías paredes se presenta el desenlace al gran conflicto del drama», explícito en el título, la *crueldad* que ha de cometer Sancho (matar a su padre) por salvar su *honor*.

Es este Sancho Aulaga (hijo natural del viejo Bermudo, en realidad, y no del usurpador del poder regio, Nuño Aulaga) un personaje de una singularidad extraordinaria, pues bien podría tratarse de un protagonista de segunda parte de comedia, secuela de otra protagonizada por su verdadero padre, que en esta le revela su identidad y el porqué de su secreto: que no hubo antaño tal mancilla del honor de Nuño, «que ni el traidor fue tu padre/ ni fue tu madre liviana», le dice, asumiendo y justificando su culpa pues se hallaba «desvanecido/ con el poder y privanza/ que gozaba con Alfonso». De modo que, la ejecución de Nuño por impostor y traidor a manos de un hijo que en realidad no es tal y, por otro lado, la palabra de matrimonio dada entonces por Bermudo a Teodora (la madre) y cumplida al cabo de los años en este desenlace dejan reestablecido el honor de Sancho. Ergo, ¿no hay cierta inconsistencia en la proclama del título? ¿O se trata de una críptica ironía de Juan Ruiz de Alarcón sobre el honor del héroe? Si el lector prescinde de la tesis aparente del título y atiende a los antecedentes e intereses del personaje principal, entenderá con la lectura de esta pieza en concreto por qué a Juan Pérez de Montalbán le parecía el teatro de Alarcón «de mucha doctrina moral y política».

GEMA CIENFUEGOS ANTELO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Antonella Russo. ***Catálogo y estudio de la revista «Horizonte. Arte, literatura y actualidades», Sevilla-Madrid 1938-1942.*** **Sevilla. Ulises. 2016.**

No es de extrañar que, recién ganada la guerra, el aparato represor franquista dispusiera un Juez Militar de Prensa -el temido y oscuro juez Manuel Martínez Gargallo, quien, paradójicamente, fue humorista de profesión- encargado de juzgar de forma específica a escritores, periodistas, ilustradores y dibujantes afectos a la República que pusieron su firma al servicio del Gobierno legítimo y mostraron su repulsa frente a la causa de los militares sublevados. La prensa, tanto la del bando republicano como la del ejército rebelde, jugó un papel crucial en la contienda española que se inició el 18 de julio de 1936. No pocos intelectuales de la España de entonces cumplieron tareas propagandísticas a través de artículos de prensa, piezas de teatro o poemas de circunstancia que hablaban de la guerra y que, en el caso de la poesía, resucitarían el Romancero popular. «Poco podrán las armas: les falta corazón», escribiría Miguel Hernández en un exceso de optimismo. Fue precisamente Martínez Gargallo quien dictó su sentencia de muerte.

Es cierto que los estudios sobre prensa y propaganda referidos a los años de la guerra civil española han proliferado en estos últimos tiempos como consecuencia lógica del interés inusitado por ahondar en el periodo entre 1936 y 1939, así como en la inmediata y dilatada posguerra. Gracias a este impulso, que todavía hoy parece inagotable y que sigue recibiendo el apoyo decisivo de ciertos editores generosos, han sido rescatados del olvido materiales muy diversos (novelas, poemarios, revistas, folletos, dietarios, manifiestos, epistolarios...) de un alto valor documental, los cuales nos acercan de un modo más veraz y complejo a la realidad de lo sucedido antes, durante y después de la contienda fratricida. Dicho interés por nuestra guerra más reciente sin duda se ha visto favorecido no por el hecho de que los españoles demuestren haber curado del todo las heridas del pasado inmediato (la crueldad de la guerra y su secuela no menos cruenta: el *franquismo*), sino más bien por la apertura en España de un encendido debate político y social sobre la memoria histórica, que ha traído de suyo una revisión de las causas y del desarrollo del conflicto bélico, y asimismo de la larga dictadura de Franco y del periodo histórico que sucede a esta y que conocemos como Transición, puesta en entredicho hoy por la izquierda radical y reivindicada por los más moderados, comenzando por los padres mismos de la Constitución, los que aún viven. Pese al esfuerzo encomiable de historiadores, filólogos y periodistas-investigadores por poner en claro el papel que jugó la prensa en aquella «España rota» que cantara Pablo Neruda, aún quedan zonas vacías por horadar tanto por lo que se refiere a

publicaciones periódicas y folletos propagandísticos de uno y otro bando en liza, como a la identidad de los escritores, periodistas, ilustradores y cartelistas que brindaron su profesión al servicio de una ideología.

En lo relativo a las revistas republicanas, se han dado a conocer en los últimos lustros algunas aportaciones fundamentales a través de las que puede componerse un mapa completo de las publicaciones periódicas afines a la República, tanto las que derivaron directamente del sistema de propaganda creado ya desde 1936 bajo el Gobierno de Largo Caballero (revistas como *Milicia Popular* o *La Voz del Combatiente*) como las publicaciones culturales creadas por artistas y escritores del frente antifascista (entre otras, las muy conocidas *El Mono Azul* y *Hora de España*), sin olvidar los periódicos murales y hojas volanderas que nacían espontáneamente al calor de los acontecimientos. Uno de los trabajos más completos, amén de algunos artículos puntuales de interés, es el realizado por Mirta Núñez Díaz-Balart en *La prensa de guerra en la zona republicana durante la guerra civil española (1936-1939)*, publicado en tres volúmenes por la madrileña Editorial de la Torre en 1992. En cambio, las revistas del bando sublevado no han recibido la misma atención, un hecho del todo entendible desde una lógica histórica si se tiene en cuenta que quienes reivindican la revisión del pasado una vez muerto Franco y reanudada la democracia no son los vencedores sino los vencidos. Lo cierto es que muy pronto, antes incluso de la Ley de Prensa promulgada por Serrano Suñer en abril de 1938, en las zonas donde triunfó el ejército rebelde se aprovecharon las prensas republicanas para echar a rodar la propaganda del «Glorioso Movimiento». De este modo nacieron publicaciones señeras como *La Nueva España*, *¡Arriba España!*, *F.E.*, *Jerarquía*, *Vértice*, *Fotos*, *La Ametralladora*, *Horizonte* o *Libertad*, esta última fundada por el creador de las JONS.

El trabajo encomiable en torno a la revista *Horizonte* realizado por Antonella Russo, investigadora de la Università di Salerno, Doctora en Literatura Española por dicha universidad y por la Universidad de Sevilla, viene a paliar la falta de un estudio exhaustivo de las publicaciones falangistas arriba mencionadas, que requieren de ensayos monográficos como el presente y asimismo de estudios de conjunto. La revista *Horizonte* fue una publicación falangista que se editó entre 1938 y 1942, primero en Sevilla y, finalizada la contienda, en el Madrid conquistado. Fue fundada en plena guerra por el periodista Manuel María Gómez Comes, conocido popularmente como *Romley*, asiduo colaborador de *ABC* y *Blanco y Negro*, el mismo que en abril de 1937 fundó y dirigió (al menos en sus primeros seis números) la muy conocida revista *Vértice*, «revista nacional de Falange» que se imprimía en los talleres de la Diputación de Gipúzcoa y cuyo primer número se abría tras el sumario con tres

retratos a toda página: el Caudillo Francisco Franco montado a caballo, con una dedicatoria autógrafa firmada en Salamanca; un retrato del malogrado Ausente, esto es, José Antonio Primo de Rivera, fusilado en noviembre del 36; y un primer plano de Manuel Hedilla, quien se erigirá en uno de los altos jerarcas de Falange toda vez que desaparece de escena José Antonio. El primer número de *Horizonte*, que había sido anunciado desde las páginas de *ABC* y de *F.E.*, se publicó en junio de 1938 en Sevilla, que era zona «nacional». El subtítulo de la revista: *Publicación mensual de arte, literatura y actualidades*, la sitúa claramente en el terreno de la cultura y la sociedad. La revista costaba 6 pesetas de las de entonces (luego bajaría a 2 al convertirse en semanario) y rozaba el centenar de páginas, algunas a color, en papel *couché*, con ilustraciones y fotograbados.

Los orígenes de *Horizonte* se remontan a los días en que *Romley*, su fundador y director, fue reclutado tras el alzamiento militar como Jefe de Prensa de Valladolid. Se le encomendó entonces la supervisión de *Yugo y Flechas*, periódico falangista publicado en Ávila, uno de los feudos del ejército rebelde. Poco después, a través de la Jefatura de Prensa y Propaganda, le fue encargada la creación de una revista de arte y literatura que diera mayor lustre al Movimiento, habida cuenta de la abundancia de intelectuales que se habían posicionado del lado de los militares sublevados o que pertenecían desde antes de la guerra a la Falange Española: Agustín de Foxá, los Álvarez Quintero, Rafael Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, José María Salaverría, Joaquín Romero Murube, Manuel Díez Crespo, Adriano del Valle, Emilio Carrere y un largo etcétera. Es de este modo como nace *Vértice*, de la que *Romley* será nombrado director en febrero de 1937. Pero enseguida los grupos hegemónicos dentro del Movimiento entraron en disputa por el control de la revista, de modo que Gómez Comes se vio obligado a dimitir. En 1938 se instala en Sevilla, invitado por el marqués de Luca de Tena, a la sazón presidente del Consejo de Prensa Española, con objeto de que se hiciera cargo de *Blanco y Negro* una vez este semanario se publicase en zona rebelde. Entretanto, *Romley* colaborará asiduamente con *ABC*, retomando algunos artículos pensados en su origen para *Vértice*. Hasta que en la primavera de 1938 surge una nueva empresa cultural: la revista *Horizonte*.

El volumen monográfico de Antonella Russo no es solo un estudio muy completo y necesario de la revista en cuestión. Además, y no menos importante, incluye la catalogación de la revista: desde su primer número (junio de 1938) -un número especial dedicado a Sevilla, con portada ilustrada por Teodoro Delgado- hasta el último (nº 30, febrero de 1942), dedicado este a la novela policial y en el que aparecen noticias sobre la participación exitosa del Japón en la Segunda Guerra Mundial. La estructura del libro es clara en cuanto

al desarrollo narrativo que propone la autora: se abre con un primer capítulo titulado «Armas de papel. Las revistas culturales y literarias», en que Russo comienza hablando de las relaciones entre el periodismo y la literatura, pues sin este binomio no se entendería la profesionalización del escritor en España. Era la dura «ley del garbanzo», como la llamara Leopoldo Alas *Clarín*, refiriéndose con ello a la necesidad en que se vieron los escritores o aspirantes a escritores de colaborar en la prensa con tal de tener un sueldo más o menos digno que, mal que bien, les permitiera poder dedicarse en su tiempo libre a escribir novelas, obras de teatro, o aún peor: poemas. «Ganado tengo el pan, hágase el verso», escribió el cubano José Martí, quien vivió de sus crónicas periodísticas. En este capítulo inicial la autora esboza un panorama de las revistas culturales y literarias que se publicaron por parte del bando republicano y del bando de los militares sublevados, el conjunto de las cuales formaría parte del sistema de propaganda que se activó con la guerra. No solo se trataba de una cuestión ideológica; estaba, además, la parte financiera, económica, lo que obliga a hablar de la publicidad. Era esta la que, como sucede hoy, sustentaba las ediciones de revistas y periódicos, en una época en que el papel escaseaba y costaba fortuna. No es de extrañar, pues, que *Horizonte* -como ya ocurriera con *Vértice*- se abra y se cierre con páginas de anuncios. El análisis de los mismos se hace por tanto imprescindible, como subraya la autora del libro, ya que más allá de adentrarnos en los públicos consumidores, la publicidad «representa una mirilla privilegiada a través de la cual se puede, haciendo el recorrido inverso, entrar en la sala de máquinas de una revista y entender su funcionamiento» (99).

El capítulo segundo nos introduce de lleno en el microcosmos de *Horizonte*. Se nos da noticia de su origen por medio de la figura del director, Gómez Comes *Romley*, y, a través de un análisis pormenorizado, conocemos la estructura misma de la revista, sección por sección, página por página. En el apartado 2.3. («Texto y sustancia») se abordan los elementos que definen a la publicación tanto a nivel gráfico como publicitario, y, en el plano de los contenidos, se dedican diversos subapartados a los principales focos de interés de la revista: actualidad, cine, moda y belleza femeninas. Mientras que el arte y la literatura son tratados, dentro del mismo capítulo dos, en un espacio aparte (apartado 2.4.). Lo cual resulta una decisión organizativa acertada por parte de la autora del libro, habida cuenta de la relevancia que poseen el arte y la literatura como vehículos de propaganda del Movimiento y, toda vez que triunfan los sublevados, del Nuevo Estado español. «Se trata de un corpus muy extenso y heterogéneo», advierte Russo. «Lo que seguramente revela ese conjunto de textos es la respuesta, no siempre orgánica pero eficaz, a las necesidades culturales del bando insurgente, primero, y, sucesivamente, del

régimen franquista» (134-135). Aunque en los primeros números de *Horizonte* no hay prevista una sección literaria fija, a partir del cuarto número se inaugura una sección propia en la que tienen cabida poemas, textos narrativos, artículos de crítica, reseñas de libros... En las «páginas de lectura», sección que aparece con el número 12, asoman obras de autores nacionales (Eduardo Marquina, Emilio Carrere, Enrique Jardiel Poncela, Tomás Borrás, Manuel Machado, Adriano del Valle...) al tiempo que se dan a conocer figuras relevantes de la escena internacional (Luigi Pirandelo, Ladislao Fodor, Georges Rodenbach, Selma Lagerlöf, entre otros). En el espacio dedicado a la literatura tienen asimismo cabida, cómo no, los humoristas de esa llamada «otra generación del 27» (uno de ellos, como se ha dicho al comienzo, fue Manuel Martínez Gargallo, más tarde convertido en juez de sus compañeros de profesión). Vemos así deambular por las páginas de *Horizonte* las firmas de Miguel Mihura, Antonio de Lara *Tono*, Edgar Neville o José López Rubio, algunos de los cuales, de la mano de Neville, trabajarán para Hollywood.

Para dar cuenta de la riqueza que, en términos de arte y literatura, acumula *Horizonte* en sus pocos años de vida, así como del caudal de noticias sobre cine, belleza y moda femeninas, y en general de la sociedad de aquel tiempo convulso, nada mejor que recorrer el extenso *Catálogo* que incluye el presente libro (185-365). Es sin duda uno de los más valiosos aportes del estudio de Antonella Russo, sin desmerecer un ápice el dilatado ensayo que antecede a la catalogación, sin el cual muy poco entenderíamos al examinar, número a número, los contenidos de la revista. La catalogación, hay que agradecerlo, resulta exhaustiva, pues amén de las secciones y los contenidos de las mismas, muestra hasta los más mínimos detalles de cada número: descripción de las ilustraciones de cubierta y la autoría de las mismas; anunciantes publicitarios, explicitando la marca y la ubicación geográfica de la empresa; diseño de la portadilla; láminas interiores; símbolos e iconos falangistas que forman parte del diseño de la revista. El *Índice de nombres* que se incluye al final del volumen resulta de enorme utilidad, al señalar los números de la revista en que aparece tal o cual escritor o artista que participaron en *Horizonte*. Además de ello, y por si fuera poco, tras el catálogo el libro incluye un *Apéndice gráfico* con miniaturas de las portadas de los treinta números de la revista por orden de publicación. Con todo ello, y ayudados del estudio preliminar, tanto los especialistas como el lector interesado podrán hacerse una idea clara de la revista *Horizonte*, de lo que significó en su tiempo, y asimismo de su estética, acorde con la época. Debemos agradecer a Antonella Russo el extraordinario esfuerzo realizado para rescatar del olvido esta publicación, con todo el rigor de la investigación académica. Ello ha de servir, sin duda, a

ulteriores estudios que habrán de mostrar, esperemos que pronto, el panorama completo de las revistas del bando sublevado, con objeto de situar la crítica historiográfica al mismo nivel que se ha aplicado respecto al bando republicano. Sería injusto terminar estas líneas sin mencionar la labor impagable -el tiempo lo juzgará- que viene realizando desde hace años la editorial Renacimiento (Ulises pertenece al sello editorial del Grupo Renacimiento) en el rescate de diarios, novelas, poemarios, revistas del tiempo de la guerra civil española, y asimismo de los años de la Segunda República y la posguerra. Un material que nos ayuda, hoy más que nunca, a vislumbrar con más luz la realidad de los hechos sucedidos.

ANÍBAL SALAZAR ANGLADA
UNIVERSITAT RAMON LLULL

Pedro Schlueter. *Pérez Galdós y la música*. Madrid. Clave Intelectual. 2015

Conocíamos los galdosianos la estrecha relación de Galdós con las artes (el dibujo, la pintura, la música), y estábamos convencidos de que pudo haber sido un profesional interesante de cualquiera de ellas, si no hubiera estado tocado por la magia de la Literatura.

Respecto a la música, sabíamos que, como afición vocacional, fue asunto aprehendido para siempre desde su infancia y primera juventud. Nos constaba que eran superiores a lo habitual en su edad los conocimientos musicales del joven Galdós recién incorporado a la vida madrileña desde su tierra canaria –a principio de los años sesenta del siglo XIX– cuando se lanzó al periodismo como revistero de *La Nación*, precisamente con el cometido de encargarse la «Revista musical» del periódico. En esa cabecera se estrenó como crítico musical con el comentario al *Fausto* de Gounod y a la interpretación de la cantante Madame Lagrange, la *diva* de *Lucia de Lammemoort;* luego, críticas a *Rigoletto, Semiramide, Martha, Hernani*…. Demostró que la ópera era su gran fuerte; que el «paraíso» del Teatro Real de Madrid tuvo en él un devoto incondicional. Con las primeras tres «Revistas musicales», otras seis así llamadas posteriormente, y la presencia de ese arte en una cincuentena de artículos más, el joven revistero de *La Nación* logró demostrar su sensibilidad de músico vocacional, los saberes específicos en la materia que poseía, y la capacidad para relacionar música y literatura, siempre desde el juicio personal que sus conocimientos le permitían. Ejerció siempre una crítica musical integral: informaba, comentaba y juzgaba las actuaciones; y nunca olvidaba atender la opinión del público.

Con el paso de los años –sabíamos– no decayó el interés de Galdós por la música; y a ella estuvo ligado siempre, en el ámbito personal y en el profesional: primero alquiló un piano y luego compró un armonio; su sobrino José María y él mismo ejercían de intérpretes en muchas de las sesiones musicales que en el domicilio familiar se celebraban. En los últimos años de la casa de Hilarión Eslava, el piano que sonaba con el arte de Rafaelita González era su mayor placer.

Nos constaba esa realidad con datos extraídos de nuestras lecturas o a través de investigadores pioneros, como Federico Sopeña o Pérez Vidal, por sólo citar a los primeros y ya desaparecidos.

Ahora se une a esos nombres el de Pedro Schlueter para ofrecernos en *Pérez Galdós y la música* una monografía definitiva sobre la relación de Galdós y

la música. Schlueter no es un investigador al uso sino un especialista en música con una sensibilidad muy particular que se ha volcado en investigaciones sobre compositores e instrumentistas relacionados con Canarias cuyos frutos ha ido prodigando generosamente desde hace muchos años. En sus pesquisas, ha llegado a recopilar la significación y la obra de más de un centenar de nombres, del siglo XVIII a hoy, que ha agrupado –indica– en un *Primer ensayo de diccionario de compositores foráneos que han compuesto para las Islas Canarias,* reestructurado a su vez en dos grupos, cuya salida a la imprenta desearíamos para muy pronto.

En esa línea, hubo de interesarle a Schlueter la faceta musical de Pérez Galdós; no porque lo considere un músico de primera fila sino porque supo ver la importancia y la significación que este arte jugó en la vida y la obra del gran novelista. Esta tarea concreta lo ocupaba desde hace mucho tiempo, y los asistentes al X Congreso Internacional Galdosiano tuvimos la ocasión de recibir una primicia. Nunca abordó Schlueter su trabajo galdosiano con la connivencia de un músico con sensibilidad que observa a un genio literario sino que, revestido de las armas de un investigador riguroso, rebuscó bibliografía, indagó en archivos y manejó fuentes epistolares importantes. El conjunto de todo ello queda reflejado en el libro *Pérez Galdós y la música* que ahora reseñamos.

Con el rigor cronológico de lo que pudiera ser considerado una «biografía musical» (un «diario musical», apunta el autor, p. 15) de don Benito, *Pérez Galdós y la música* se estructura en XXVII capítulos, enmarcados entre los correspondientes «introducción» y «epílogo». Las «notas» que el trabajo ha suscitado se añaden al final del trabajo, que cierra las «referencias bibliográficas» que lo apoyan.

La lectura, sencilla y amena, de los capítulos conducen al lector, paso a paso, por todos y cada uno de los acontecimientos que marcaron la faceta musical de Galdós, partiendo de la base de su formación artística grancanaria, un aspecto en el que aporta datos de primera mano; entre ellos los relacionados con la personalidad del polifacético, y sobre todo músico, Agustín Millares Torres (familiar del autor), extraídos de archivos familiares.

En el capítulo II de su trabajo (pp. 52 a 56) dedica Schlueter espacio amplio al comentario del texto de uno de los cuentos galdosianos más explícitos sobre la sensibilidad del maestro Galdós respecto a la música, *Una industria que vive de la muerte: Episodio musical del cólera*. Es un cuento temprano que redactó Galdós durante su primer verano en Madrid, inspirado en la realidad externa y amasado con el poso de vivencias recientes en que la música parece significar lo que muchos años más tarde definiría la voz de Máximo en el cap. III de *Electra*: «La buena música es como una espuela de las ideas perezosas que

no afluyen fácilmente; es también el gancho que saca las que están muy agarradas en el fondo del magín...».

La vía científica de la observación de la presencia de la música en textos de don Benito es de una riqueza tan grande que me atrevería a tacharla de interminable. Es, además, uno de los placeres añadidos a la lectura galdosiana, el ir descubriendo en los textos las huellas de las pasiones del hombre que maneja la pluma del escritor. ¡Cuánta presencia ahí de la música! Saltan de entre los textos alusiones a nombres grandes de ese mundo, opiniones sobre géneros musicales o instrumentos, sugerencias armónicas entre líneas, percepciones acústicas en detalles nimios, o en las caracterizaciones…: como los *pizzicatos,* «cosquillas dadas al aire, que ha de reír», y que asombró a Máximo Manso en su novela; o como los suspirillos de las «devitas negras» que desfilan en el luto de León Roch, semejantes a «la representación acústica de una tarjeta»; o como la música que –explica el autor–, es fanatismo semejante a la cirugía en la formación del médico Miquis: la música y la medicina, «dos extremos que parecen no tocarse nunca, y sin embargo se tocan en la región inmensa, inmensamente heterogénea del humano cerebro». Todo galdosiano ha tenido que rendirse, como Juanito Santa Cruz, ante el «*yia*» sonorísimo de Fortunata cuando responde en la escalera a la llamada de su tía: «sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra»; pero era «digno canto de tal ave»; y cuando ella se fue «de nuevo emprendió el joven su ascensión penosa. En la escalera no volvió a encontrar a nadie, ni una mosca siquiera, ni oyó más ruido que el de sus propios pasos»

De gran interés para el especialista galdosiano han de ser los capítulos que Schlueter dedica a la relación de Galdós con los músicos coetáneos, y el pormenor de las muchas propuestas (unas fallidas y otras no) para versionar en papel pautado algunas de sus obras. En esa vía, aborda Schlueter líneas de indagación de mucho interés para su desarrollo futuro. Entre ellas el asunto interminable de las muchas parodias que las obras de Galdós suscitaron, una perspectiva atractiva que viene deparando muchas sorpresas.

Más allá de las noticias que el contenido de *Pérez Galdós y la música* publica, Schlueter habla de un futuro trabajo sobre las bandas sonoras dedicadas a las obras galdosianas. El atractivo del asunto impulsa a animarlo en la tarea, para proseguir el diálogo sobre *Pérez Galdós y la música* que con tanto acierto ha abierto en estas páginas.

La edición del trabajo es la propia de un texto divulgativo, y aparece adornada con una decena de ilustraciones. En el conjunto de sus más de trescientas páginas, la monografía de Pedro Schlueter consigue interesar al lector galdosiano más o menos experto y abrir el tema a un lector muy amplio

dotado de curiosidad intelectual o artística. Con todo ello, la bibliografía y la biografía de Benito Pérez Galdós han quedado enriquecidas en su faceta musical, siempre atrayente.

YOLANDA ARENCIBIA
DIRECTORA DE LA CÁTEDRA PÉREZ GALDÓS
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Guillermo Serés Guillén y Germán Vega García-Luengos, dirs. *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*. Santander. Real Sociedad Menéndez Pelayo. Editorial de la Universidad de Cantabria. 2016.

El volumen viene a culminar la reducida serie de las «ediciones del centenario» que se han ido realizando desde 2006, primero al calor de los ciento cincuenta años del nacimiento de don Marcelino Menéndez Pelayo y ahora en ocasión, en 2012, de los cien años de su muerte. En él se abordan varias facetas del descomunal trabajo de edición y estudio llevado a cabo por el erudito santanderino sobre el teatro de Lope de Vega. Inaugurado por una breve presentación de los directores, el libro reúne catorce trabajos de cuyo encargo se han responsabilizado las dos entidades más obligadas hoy por la memoria del binomio de figuras evocado en el título: la Sociedad Menéndez Pelayo de Santander y el grupo Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona; también ha sido partícipe de la efeméride la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, que en septiembre de 2011 acogió el seminario en el que se presentó una primera versión de estos trabajos.

No puede ser soslayada, en el marco de una más amplia actividad de investigación, la ingente aportación que para la edición del teatro de Lope y su estudio supuso el esfuerzo de Menéndez Pelayo. De ahí que la idea y la realización de este libro sean una valiosa ocasión para trazar un balance oportuno de lo que significó una experiencia intelectual del santanderino en lo que a Lope se refiere y observar de forma más consciente las principales sendas batidas por la investigación posterior y en cierta medida posibilitadas por aquella labor. Podría observarse, como hacen en su «Presentación» Guillermo Serés y Germán Vega recordando palabras de Dámaso Alonso, que a la extrema facilidad de escritura del creador, Lope, correspondió la capacidad de trabajo del gran historiador de la literatura, don Marcelino. Cuando, hacia la última década del siglo XIX, la Real Academia Española le encomendó al estudioso montañés la empresa de editar la obra teatral completa de Lope, se contaba principalmente con el precedente de Hartzenbusch: en los cuatro tomos de la Biblioteca de Rivadeneyra del que se había ocupado, habían aparecido más de ciento veinte comedias del Fénix, sin aparatos ni comentarios y con una selección al fin y al cabo poco coherente. Menéndez Pelayo empezó la edición y el estudio de las piezas en 1890 pero su prematuro fallecimiento en 1912 vino a truncar el plan de trabajo; el hecho de que no fuera nombrado presidente de la Academia en 1906 contribuyó con toda probabilidad a enfriar su entusiasmo por el proyecto. Al principio, el erudito santanderino tuvo que lidiar con cuestiones teóricas (elaborar una taxonomía sistemática de un corpus

desbordante) y prácticas (conseguir copias de manuscritos e impresos dispersos también fuera de las fronteras nacionales); aun así, la pasión sincera que nutría por el Fénix, al que consideraba el escritor que mejor encarnaba los rasgos distintivos de la cultura y la literatura nacionales, cuajó en el valioso fondo de manuscritos e impresos antiguos de su notable biblioteca y en los quince tomos en formato gran folio editados por la Real Academia hasta 1913. Abriría la colección la biografía de La Barrera, seguirían doce tomos con lo que el editor consideraba lo más granado del corpus lopesco (comedias de asunto religioso; comedias de historia, leyendas y tradiciones españolas; diez piezas novelescas) y los respectivos estudios preliminares, a los que se añadirían dos volúmenes publicados al año de su muerte y ya sin introducción. Emilio Cotarelo y otros intelectuales tomarían el relevo en la actividad editorial, hasta que en 1989 Alberto Blecua fundara en Barcelona el equipo de investigación Prolope, cuyas publicaciones empezarían en 1996 y prosiguen hoy valiéndose de la aportación de filólogos de distinta procedencia. Como es sabido, se trata por longevidad de un proyecto único para las humanidades en España, pensado para hacer frente, con criterios ecdóticos lo más rigurosos posible, a un fenómeno abrumador, el de la producción para la escena de un dramaturgo que no tiene parecido en la tradición europea. Otros proyectos de investigación a lo largo de los últimos años han ido aplicando criterios afines a la tarea de edición de piezas de los dramaturgos más relevantes del siglo XVII. Cabe no olvidar, sin embargo, que la labor de don Marcelino ha representado una etapa previa que ha facilitado los principales logros recientes, cuando la recuperación filológica ha ido de la mano de una renovada presencia de obras del período áureo en los escenarios.

Los expertos que han colaborado en el libro han abordado un espectro amplio de temas relacionados más o menos abiertamente con la hazaña lopista de Menéndez Pelayo. Una parte significativa de los trabajos se ha consagrado a cuestiones ineludibles y de amplio alcance: los ascendentes y los objetivos de la configuración del canon del teatro aúreo realizada por Menéndez Pelayo (Joan Oleza), su contextualización histórico-literaria (Leonardo Romero Tobar), la caracterización de los estudios del erudito santanderino desde las coordenadas de la crítica literaria (Felipe B. Pedraza), la apreciación de sus ediciones desde la crítica textual (Luis Iglesias), su trabazón con los proyectos de edición teatral de la época y las peculiaridades con respecto a ellos (Rafael González Cañal), algún proyecto destacado que les sucedería unas décadas más tarde (Guillermo Serés).

Joan Oleza («Menéndez Pelayo y Lope de Vega: la lucha por el canon», pp. 13-42) señala como Menéndez Pelayo, apoyándose en el Conde de Schack y en el austríaco Franz Grillparzer, devolvió a Lope una centralidad que no había tenido en la crítica romántica alemana ni española (15). Desde cimientos que

armonizaban a Kant -independencia del arte, lo bello como una esfera autónoma- con la estética idealista de Schelling y Hegel, don Marcelino pudo justificar su escaso entusiasmo por los autos sacramentales de Calderón y criticar en las tragicomedias su visión del honor y lo que en el dramaturgo percibió como amaneramiento y barroquismo, para lanzarse a una rehabilitación del arte de Lope en clave «realista» e histórica. Fue una de las operaciones culturales más relevantes llevadas a cabo por el estudioso santanderino. De hecho, le resultarán gratos sobre todo dos géneros entre los que el Fénix practicó: la comedia de costumbres contemporáneas y el drama histórico. Para el santanderino, Lope es esencialmente el dramaturgo de la historia española, el recreador de su tradición épica; convenientemente Oleza recuerda que es en la línea que de Balmes llega a Menéndez Pelayo donde se construye el edificio católico-conservador del nacionalismo español (21). Don Marcelino también aplica a Lope la idea herderiana del genio capaz de encarnar el espíritu de un pueblo, sin que esa influencia romántica entre en conflicto con sus presupuestos realistas: el autor emplea de esa manera el método dialéctico que aprendió en Hegel. Se aprecia en Menéndez Pelayo un eclecticismo indudable, propio, según Oleza, de quien no produce una revolución del conocimiento, sino que se muestra capaz de asimilar una época y de traducirla en una suma integrada de saberes (33). El erudito podrá entonces considerar «grosero y mecánico» el positivismo, pero no tendrá reparos en asumir, en el método histórico adoptado, buena parte de su instrumental: el estudio de fuentes, la contextualización de la obra de arte, los repertorios bibliográficos. Buena muestra de todo ello son *Los estudios sobre Lope de Vega*.

En la misma estela, Leonardo Romero Tobar («La edición del teatro de Lope de Vega y su contexto histórico-literario», pp. 43-58) recuerda cómo para Dámaso Alonso el conocimiento del cancionero gallegoportugués y el de la lírica de tipo tradicional fueron decisivos en la valoración que Menéndez Pelayo hizo del teatro de Lope. Para don Marcelino, el solo Lope «es una literatura» (45). El catedrático emérito de la Universidad de Zaragoza reconstruye las dinámicas que llevaron a la salida de los quince tomos relacionados con la biografía y el teatro de Lope al cuidado de Menéndez Pelayo, observa la «lenta y poco resonante» recepción crítica de la que gozaron y deslinda el alcance de la intervención del santanderino, quien eligió los textos a editar, redactó el estudio introductorio de cada pieza dramática, además de las «Observaciones generales», y contó con un buen número de colaboradores (de Paz y Melia a Rodríguez Marín, de Gayangos a Durán...). Muy oportunamente, Tobar reincide en la idea de que las preocupaciones estéticas y políticas de la segunda mitad del siglo XIX encontraron eco en las estimaciones de Menéndez Pelayo

(52): este fue crítico con los neoclásicos y el catalanismo, deudor del romanticismo en la revalorización de la épica medieval y en cierto sentimiento nacionalista que aflora en sus consideraciones que preceden a varias de las piezas de temática histórica de Lope y no dejó de aprovechar el otro importante modelo estético contemporáneo: el realismo (56). También Felipe B. Pedraza («Coordenadas críticas de los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* de Menéndez Pelayo», pp. 59-79) ahonda en los principios estéticos subyacentes a los *Estudios*. Menéndez Pelayo, más hijo de su época de lo que estaba dispuesto a reconocer, pudo fundar su predilección por Lope en una dialéctica de atracciones y repulsiones que queda definida por tres elementos: un clasicismo enraizado en la lectura de Horacio, el historicismo romántico con la correspondiente búsqueda de la identidad nacional y el realismo.

Intelectual que se propone estudios de conjunto, erudito de panoramas y de grandes síntesis, Menéndez Pelayo debió de encontrar menos gratificante la labor de detalle, el cotejo minucioso de variantes y la filiación de testimonios. Así lo ve también Luis Iglesias Feijoo («Menéndez Pelayo como crítico textual», pp. 81-97), quien a través de tres botones de muestra analiza la práctica editora del polígrafo santanderino. Tal como pasó más generalmente en España a caballo entre el siglo XIX y el XX, se capta en nuestro autor cierto desinterés por el «método» lachmanniano. Y en efecto al abordar la extensa producción de Lope, Menéndez Pelayo, asumido un principio taxonómico de carácter temático, reivindica un criterio «ecléctico» a la hora de fijar los textos. El adjetivo puede dar cuenta de actitudes muy dispares; por ejemplo, cuando el testimonio que transmite la obra es único y presenta un texto estragado, afirma el editor: «no queda más recurso que el del juicio y gusto propio, los cuales han de ejercitarse con la mayor parsimonia» (cit. p. 92). Es evidente el sentido común, a la par que la falta de método. En definitiva, si la labor como crítico textual de don Marcelino no fue especialmente rigurosa, acaso eso se debió más a las tendencias de la época en que vivió, poco atenta a la hora de aclimatar los progresos experimentados a lo largo del XIX, sobre todo en Alemania y Francia, por la hermenéutica y la crítica textual, que a sus limitaciones personales, por mucho que su talante también pudo influir en ello.

Por otro lado, el panorama decimonónico de las ediciones de teatro no dejaba de manifestar a la vez cierta vitalidad y claras limitaciones, incluso en su proyecto más ambicioso, el de la Biblioteca de Autores Españoles, tal como estudia Rafael González Cañal («Las ediciones de teatro de la Biblioteca de Autores Españoles», pp. 99-122). Junto a Agustín Durán, fue sin duda Hartzenbusch la figura clave en la recuperación del patrimonio del teatro clásico español; ello es cierto, como ha dejado sentado Germán Vega, «por

cantidad, sin ninguna duda, y por calidad, si se mide con la vara de su época» («La restauración del teatro clásico», en *Juan Hartzenbusch 1806/2006*. Ed. Montserrat Amores. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles», 2008, p. 124). Con Mesonero Romanos, el madrileño, que en las piezas áureas encontró alimento también para sus creaciones originales y sus refundiciones, será uno de los principales editores de obras teatrales en la magna empresa editorial ideada por Manuel Rivadeneyra y dirigida en la vertiente literaria por Carlos Aribau. Hartzenbusch llegaría a editar diez tomos de la BAE, adjudicándose dramaturgos señeros como Tirso, Calderón y Alarcón, además del Fénix; no adoptó criterios filológicos rigurosos y a veces ni siquiera dejó constancia de sus intervenciones en el texto; de forma parecida actuó Mesonero, lo que viene a confirmar que uno y otro llevaban a la práctica una manera de proceder que se consideraba legítima en la época en España. Menéndez Pelayo, que sucedió precisamente a Hartzenbusch en el sillón «l» de la Real Academia, no pudo eximirse de dirigir algunas críticas al trabajo de los colectores de Rivadeneyra en relación al género, el teatro, por ellos privilegiado. Lamenta la ausencia de los dramaturgos anteriores a Lope, la calidad desigual de los prólogos a las ediciones y sobre todo el que varios textos se hayan establecido a partir de testimonios de dudosa autoridad (115-116). En el caso de Hartzenbusch critica que rara vez el editor haya acudido a los manuscritos, pero honradamente no deja de reconocer el importante precedente que supusieron sus ediciones. Crear una Nueva Biblioteca de Autores Españoles equivaldría a continuar y complementar la anterior actividad de la BAE.

Siguiendo en el ámbito del estudio del trabajo de edición, Guillermo Serés («Estudios y ediciones recientes de las obras de Lope de Vega», pp. 123-158) ilustra la articulación y el alcance de las ediciones críticas del equipo Prolope. El proyecto, asentado en sólidas bases ecdóticas, ha ido publicando los piezas extensas de Lope con cierta regularidad siguiendo el patrón de su difusión original (es decir, en *Partes*) y según rasgos establecidos que Serés recuerda: tras una exhaustiva *recensio* de los testimonios, se elige el texto base y se fija un texto crítico depurado de errores y modernizado en la grafía y en la puntuación. Serés, que con Alberto Blecua estuvo al frente del proyecto que ahora codirigen Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, también ofrece botones de muestra de seis diferentes especímenes de comedias en su día editadas o coeditadas por él (desde *El príncipe despeñado* hasta la autoparodia lopesca que supone *La Arcadia*). El corte eminentemente filológico de los estudios introductorios de las comedias no cancela del todo la deuda contraída con Menéndez Pelayo, pues a menudo aún resultan de suma utilidad las noticias y

consideraciones proporcionadas por él, mientras la publicación de los textos, como se ha dicho, en volúmenes cuya conformación se ajusta a la que tuvieron cuando aparecieron en el siglo XVII, sí supone una comprensible toma de distancia de una clasificación, la del maestro santanderino, condicionada por componentes ideológicos como la centralidad de Castilla (124-126); bien lo señaló Florencia Calvo («La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXII, 2006, pp. 331-352). Por mi parte, recuerdo que en 2017 Prolope ha llegado a publicar la *Parte XVI* de comedias.

Siguen en el volumen unos trabajos de enfoque más puntual y acotado, respectivamente sobre los autos (Mercedes Rodríguez Pequeño, «Menéndez Pelayo ante los autos de Lope de Vega. Teoría sobre el género», pp. 159-177), las comedias de santos (Natalia Fernández Rodríguez, «Menéndez Pelayo y la recepción crítica de la comedia de santos de Lope de Vega», pp. 179-198), la autoría principal de la *Expostulatio Spongiae* (Julián González-Barrera, «Identidad y saber en la *Expostulatio Spongiae*: tras los pasos de Julio Columbario», pp. 199-218), la predilección de don Marcelino por Lope (Sofía Cantalapiedra Delgado, «Lope de Vega y Menéndez pelayo: dos siglos y un *teatro nacional*», pp. 219-229) y tres versiones de *La dama boba* pertenecientes a épocas y contextos culturales diferentes (Gema Cienfuegos Antelo, «'De tus mudanzas me admiro'. *La dama boba* de Lope desde el siglo XIX», pp. 231-257). Me limito a demorarme brevemente en el trabajo de González-Barrera. Vuelve este a la polémica generada por la aparición clandestina de la *Spongia* en 1617 y sobre todo a la respuesta que recibió al año, la *Expostulatio Spongiae*, miscelánea en latín en defensa de Lope en la que participaron numerosos autores entre los que destacaba Julio Columbario, que firmó la real *Expostulatio* o parte central del libro, así como otra sección del mismo, el *Oneiropaegnion*, especie de sueño alegórico narrado en primera persona. Hace pocos años González-Barrera estudió la *Expostulatio*, la editó en latín y la acompañó de una traducción al castellano (*Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel: Reichenberger, 2011); al hilo de este trabajo, el investigador consideró que tras el pseudónimo Columbario se escondía el madrileño José Antonio González de Salas y en el volumen que reseñamos reitera su hipótesis de autoría, que ahora intenta reforzar con otras argumentaciones, señalando en nota, por otro lado, que en un trabajo de 2012 Pedro Conde atribuyó la *Expostulatio* al humanista badajocense Juan de Fonseca y Figueroa, otro intelectual involucrado en la elaboración del polémico libro (y sabemos que anteriormente se había señalado a Francisco López de Aguilar como la persona oculta tras el *nom de plume* Columbario). Recordaré que en fechas recientes Pedro Conde y Xavier Tubau

han editado, anotado y traducido pulcramente la *Expostulatio*, desarrollando un articulado abanico de argumentaciones destinado a corroborar su propuesta de atribución del meollo y de otras secciones del libro al mencionado Fonseca y Figueroa, que fue pariente del Conde Duque de Olivares, canónigo de la catedral de Sevilla desde 1607 y autor de una densa producción manuscrita (véase *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 2015, pp. 55-95). A lo largo del siglo XX el acceso a los contenidos crítico-literarios de la polémica literaria estuvo vinculado especialmente a los nombres de Menéndez Pelayo y Joaquín de Entrambasaguas, el primero a raíz de las observaciones contenidas en la *Historia de las ideas estéticas en España* (que luego confluye, con añadidos, en sus *Estudios sobre Lope de Vega*), el segundo por apuntar su atención al desenvolvimiento histórico de la *querelle*.

Pertenecen al segmento final de *Menéndez Pelayo y Lope de Vega* tres estudios que analizan respectivamente las relaciones del erudito santanderino con el teatro coetáneo, la presencia de Lope en su biblioteca y en las páginas del *Boletín* que lleva su nombre. El primero de ellos, realizado entre varios autores (José Manuel González Herrán, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, «Marcelino Menéndez Pelayo frente al teatro de su tiempo», pp. 259-281), aborda la consideración que a Menéndez Pelayo le mereció el teatro de su tiempo, reconstruida a través de los textos teatrales del siglo XIX y de principios del XX que se encuentran en su célebre biblioteca, las referencias a obras dramáticas en su *Epistolario* y los juicios sobre teatro vertidos en su obra de historiador y crítico literario. Emerge un cuadro definido: el santanderino prestó escasa atención a la literatura decimonónica y no mostró entusiasmo por el drama romántico autóctono (siendo excepción el interés que manifestó por Pereda y Galdós). En el fondo estaba su resistencia a ocuparse, en calidad de crítico, de los contemporáneos (280).

Cierran el volumen dos contribuciones, respectivamente de carácter catalográfico y bibliográfico: la primera, de Germán Vega (pp. 283-310), sobre el considerable conjunto de obras de Lope que se encuentra en el fondo de teatro antiguo español de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, comprensiva de un repertorio que se vale de anteriores aportaciones, algunas del mismo autor (muchas de las piezas están disponibles en facsímiles digitales desde 2012 en el portal de Teatro Clásico Español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes); la segunda, una nota, firmada por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (pp. 311-321), sobre los estudios concernientes a Lope que ha ido publicando la revista *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* desde su creación, en 1919, hasta la actualidad, transcurso en el que los autores llegan a distinguir cuatro etapas.

Para concluir, diré que este rico volumen tiene el indudable mérito de recordarnos los principales logros de la actividad que Menéndez Pelayo desplegó alrededor de la figura de Lope y de su obra teatral: reformular las jerarquías del teatro nacional, determinar la parte más representativa del corpus lopesco, brindar una clasificación del teatro del Fénix, encuadrar literariamente y poner al alcance del lector un elevado número de sus textos... Llaman la atención dos aspectos: hasta qué punto fue ingente y generosa la actividad de don Marcelino y cómo en otras épocas estuvo sometido a valoraciones harto distintas lo que hoy puede parecer indiscutible, es decir, la presencia de Lope entre los autores selectos del Parnaso español y su asunción del papel de «padre» del teatro nacional, aun prescindiendo de reconstrucciones simplistas y mitificadoras. A cada generación corresponde reescribir, entre otras cosas, su historia de la literatura y hacer fructificar la herencia intelectual recibida, recordando con gratitud a quien -es el caso de Marcelino Menéndez Pelayo- contribuyó a transmitírsela.

ENRICO DI PASTENA
UNIVERSITÀ DI PISA

Alfonso de Valdés. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid. Alianza Editorial. 2016.

No se descubre ningún Mediterráneo al subrayar que en la ciencia filológica, como en otras ramas del saber, una hipótesis puede someterse al criterio de falsabilidad para comprobar si es o no científica. Con tal aserto no se trata de glosar ahora la *Logik der Forschung* de Popper -obra, por lo demás, no exenta de críticas- sino de llamar la atención sobre la necesidad de juzgar con argumentos científicos una obra como la que reseñamos. Escila y Caribdis serán aquí el recurso al *magister dixit* y los ensayos *ope ingenii* (y añadiría: *ope informaticae*), pues ambos, por exceso o por defecto, han viciado la investigación sobre *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, libro clásico que la profesora Rosa Navarro Durán ya ha editado en Biblioteca Castro (con el nombre de Alfonso de Valdés) y al que ha dedicado estudios fundamentales como *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»* (2004), «*Suplico a vuestra merced…». Invitación a la lectura del «Lazarillo de Tormes»* (2008) o *La verdad sobre el caso del Lazarillo de Tormes* (2010). El fruto cierto de toda esta labor investigadora es una nueva edición crítica del texto, la primera edición anotada que atribuye la obra a Alfonso de Valdés desde la portada, donde algunas letras se resaltan tipográficamente, pues, según la editora, el nombre del autor está encriptado en el título de la obra: las tres primeras grafías, leídas en sentido inverso -como en la escritura hebrea-, unidas a las tres últimas forman el apellido *Valdés*.

El primer enunciado de la «Introducción» recuerda oportunamente que el *Lazarillo* fue un libro prohibido desde el primer *Índice*, de 1559, y nunca dejó de estar en los siguientes. El libro, «realmente peligroso por lo que decía», era algo más que la historia de un pícaro, mozo de muchos amos:»el *Lazarillo* dice mucho sobre los vicios de miembros de una Iglesia necesitada de reforma» (págs. 7-8). Por ende, el primer capítulo se dedica a dilucidar «El sentido del texto: lo que cuenta Lázaro» (págs. 9-52), y lo hace desde el mismo prólogo. En efecto, Rosa Navarro señala la incongruencia entre los destinatarios del prólogo, la ilógica transición desde el lector potencial a «vuestra merced», y explica que el último párrafo ('Suplico a vuestra merced…')»no forma parte del prólogo, tal como se ha venido editando, sino que es el comienzo de la obra»; vale decir:»Es evidente que ya no es el escritor quien habla, sino el personaje, Lázaro, que se dirige a su interlocutor, 'vuestra merced', a quien se presenta y justifica la forma en que va a narrar 'el caso' sobre el que esa persona está interesada» (pág. 10). Por tanto, la editora defenderá la existencia de una

separación entre el prólogo, creación admirable (en imitación compuesta) de un escritor humanista (págs. 150-162), y el inicio de la narración en primera persona de su personaje:»de este modo desaparece la incoherencia, todo está en su sitio» (pág. 11). En este sentido, no cabe aceptar, dice la profesora Navarro Durán, que el autor del prólogo sea Lázaro González Pérez, pues advierte «un cambio de perspectiva radical»: por una parte, la del escritor, que reflexiona sobre la «nonada» que ha escrito «en este grosero estilo»; por otra, la del personaje, narrador de su vida a una persona concreta: «Es inconcebible - escribe la editora- esa fusión de una doble perspectiva en el relato», y no lo es menos «que un personaje como el pobre Lázaro cite a Plinio o a Cicerón sin haber justificado en parte alguna tales conocimientos ni su supuesto dominio del arte retórica» (págs. 11-12). Para entender por qué el primer párrafo del discurso narrado nos ha llegado fundido con el final del prólogo, Rosa Navarro desmenuza la transmisión textual de las cuatro ediciones de la obra, impresas en 1554 en Burgos, Medina del Campo, Amberes y Alcalá de Henares, aunque, como es sabido, ninguna de ellas es la *princeps* y se han perdido ediciones anteriores, «dos, y seguramente tres» (pág. 13). Puesto que las cuatro ediciones funden el prólogo y el párrafo inicial de la narración, la investigadora concluye que «todas derivan de una que ya tenía ese error, y que no pudo ser la primera, la que fijara en tipos de imprenta la escritura del autor» (págs. 14-15); no resulta extraño, por ende, que dicha separación se marque mucho más en la impresión que Martín Nucio hace de la obra en Amberes, en 1555:»La primera edición se haría en Italia (que es donde se imprimieron los dos *Diálogos* de Valdés, anónimos, sin lugar ni año de impresión)» (pág. 35). Otra anomalía radica en la intitulación del primer tratado («Cuenta Lázaro su vida y cúyo hijo fue»), inadecuada al contenido y a la estructura reiterativa de los restantes tratados, de donde se infiere que el autor de tal título no pudo ser el mismo de los otros. Tales anomalías no serían imputables al escritor sino al impresor:»Posiblemente llegara a sus manos una edición del texto con el prólogo fundido con el comienzo de la obra, quiso separarlo y lo hizo mal: insertó el epígrafe donde creyó que empezaba a hablar Lázaro, que es cuando dice su nombre» (pág. 16). Ahora bien, ¿por qué se fusionaron ambos discursos? Rosa Navarro sostiene que el texto está mutilado:»lo que falta es el *argumento* de la obra» (pág. 17), elemento compositivo común en obras próximas a la redacción del *Lazarillo* (algunas de las cuales explicitan el término *argumento*). Así pues, en dicho argumento se diría qué «caso» era aquel sobre el que «vuestra merced» había pedido información «muy por extenso» (procedimiento que Valdés emplea también en *Mercurio y Carón*). Pero una cosa es lo que el destinatario solicita y otra muy distinta lo que el remitente ofrece, y ello es así, entre otras razones,

porque el autor del *Lazarillo* pretendía «satirizar a una serie de clérigos y frailes viciosos» (pág. 22). Por consiguiente, cabe preguntarse, como hace Rosa Navarro, por la identidad de «vuestra merced» y su función en el texto. Se trata de un personaje que conoce al arcipreste de San Salvador («mi señor, y servidor y amigo de vuestra merced», dice Lázaro), pero no al pregonero. Hay una mención «esencial para la comprensión de la obra»: cuando Lázaro, en el tratado final, emplea el verbo *parir* («antes que conmigo casase, había parido tres veces», pág. 328), añade:»Hablando con reverencia de vuestra merced, porque está ella delante» (pág. 329). Para la investigadora, el pronombre *ella* se refiere a «vuestra merced», pues es una mujer, afirmación que basa en la gramática del pasaje y en la comparación con otros textos contemporáneos; de hecho, el recurso a las obras cercanas a la composición del *Lazarillo* es constante en el estudio introductorio y, por supuesto, en la anotación del texto. A la pregunta, casi obligada, de por qué podría interesar a vuestra merced conocer la verdad del caso, Rosa Navarro responde con una hipótesis lúcida -como suya-:

> […] si a los oídos de la dama, que se confiesa con el arcipreste, ha llegado el rumor de que es un clérigo amancebado, ¿qué garantías puede tener de que no cuente lo que ella le dice en confesión? ¿No sería posible que algún día el arcipreste se lo dijera a su amiga? […] su manceba correría a contar el secreto de confesión a la persona más cercana, es decir, a su marido, que es Lázaro de Tormes, y, por tanto, ese secreto confesado llegaría a estar en boca del pregonero. (Pág. 32)

La dama ha pedido información sobre el caso, y Lázaro *declara* al respecto:»no escribe porque no sabe, ni tampoco dice que lo hace. Un escribano sería quien recogería esa declaración» (pág. 34), lo que explica afirmaciones como «hice según de yuso está escrito» (pág. 246):

> Lázaro ni escribe, porque no sabe, ni su relato es una carta porque no tiene ni principio ni fin de carta; es una declaración que responde a la petición de información de la dama sobre el caso:»escribe se le escriba». (Pág. 34)

Los pícaros posteriores (desde el *Guzmán de Alfarache*) recibirán una educación (incluso universitaria) que les permitirá *escribir* sus autobiografías. Que Lázaro no *escriba* arrumba, pues, cualquier relación con el contexto literario

de las *carte messagiere* o *lettere volgari* (tal como defiende, por ejemplo, el profesor Rico).

Para Rosa Navarro, una clave fundamental de lectura para entender el sentido del texto estará en ese arcipreste que contaba secretos de confesión, idea inspirada por cierto en una *novella* de Masuccio Salernitano (*Il Novellino*, I, 9), según señala la editora, que aporta otro interesante dato (esta vez histórico y no literario) como posible motivo de inspiración para el *caso* lazarillesco: se refiere al dominico Francisco García de Loaysa (1479-1546), cardenal de Osma, confesor amancebado (con cierta María de la Torre) del Emperador Carlos I en 1523 y gran enemigo de Alfonso de Valdés. Una vez dilucidado el sentido del texto, la profesora Navarro defiende la fijación de su escritura (págs. 52-75), que sitúa en 1530-1531. Entre los datos históricos y de vida cotidiana que aporta están los siguientes: 1) la batalla de Gelves de 1510; 2) la entrada del Emperador en Toledo el jueves 27 de abril de 1525; 3) el año estéril de pan (1529); 4) el ruido dentro del toro (inspirado en el supuesto *milagro* de la tumba de Fernán González, narrado por el benedictino fray Gonzalo de Arredondo en su *Coronica*, cuya licencia de impresión es de 1522); 5) personajes históricos mencionados en el texto como el espadero Antonio, el duque de Escalona -que muere en 1529-, el Comendador de la Magdalena -frey Alonso de Monroy-; 6) la irónica «pieza de a dos» (moneda de oro muy rara en los años veinte); 7) el «angélico» calderero -oficial documentado en los diarios de las Cortes de Madrid de 1528-; 8) los escuderos sin asiento -reconvenidos en las mismas Cortes y aun en el *Viaje por España*, de Andrea Navagero-; 9) la huella textual de la lectura de dos libros editados en 1529: el *Relox de príncipes* y el *Retrato de la Lozana Andaluza*.

Rosa Navarro realiza un análisis exhaustivo de los personajes de *La vida de Lazarillo de Tormes* (págs. 75-116), partiendo de la base de que la autobiografía de Lázaro «es solo el hilo que ensarta a los amos; pero a quien oímos es a él» (pág. 88). Por otra parte, ofrece un impresionante catálogo de obras que habrían dejado su huella en la «nonada» de Valdés, entre las que destacan (además del *Relox* y *La Lozana*) títulos como *El asno de oro* (siempre según la traducción de López de Cortegana), el *Libro de buen amor*, *Il Novellino*, *La Celestina*, *Tirante el Blanco*, la *Propalladia*, el *Elogio de la Locura* o *La vida de Ysopo* (obras a las que se añaden las glosas de Hernán Núñez a las *Trescientas*, el *Tractado de los gualardones* de Juan de Lucena, el *Libro de cetrería* de Evangelista…). Asimismo, resulta de gran interés el capítulo cuarto (págs. 116-124), sobre los primeros ecos del *Lazarillo* en dos obras literarias de los años cuarenta: el *Baldo* (1542) y las *Representaciones* (1548-1550) de Sebastián de Horozco; la

interpretación de la editora modifica (una vez más) la perspectiva tradicional de análisis: el *Lazarillo* sería hipotexto de las dos obras anteriores (y no al revés).

En el capítulo dedicado a Alfonso de Valdés (págs. 124-141) se traza un preciso perfil humano e intelectual del erasmista conquense: de ascendencia judía (a su tío materno, Fernando de la Barrera, lo quemaron por judaizante, sin pruebas), mellizo de su hermano Juan, secretario de cartas latinas de Carlos I, brazo derecho del gran canciller Mercurino Gattinara y el mejor prosista de la primera mitad del XVI. La coincidencia de temas y problemas que trata y satiriza tanto en sus *Diálogos* (que circularon manuscritos y anónimos en vida del escritor) como en el *Lazarillo* es patente; en efecto, las concordancias léxicas (y de asuntos) entre las tres obras resultan diáfanas, como demuestra Rosa Navarro en el siguiente capítulo (págs. 141-150) y en las profusas notas al texto, que sigue la edición de Burgos, la más próxima al original perdido (la editora no reproduce en apéndice ni en nota las adiciones de la impresión de Alcalá «porque evidentemente no son de Alfonso de Valdés», pág. 179).

Entre las enmiendas y las notas aclaratorias del texto, Rosa Navarro seguirá la edición expurgada (Madrid, 1573) de Juan López de Velasco en cinco casos: *ayudaba a acallar* (en vez de *ayudaba a calentar*), *habiéndome puesto dentera el sabroso olor* (en vez de *habiéndome puesto dentro el sabroso olor*), *andaba rezando* (en lugar de *y andaba rezando*), *en vano fue mi esperanza* (por *en vano fue mi experiencia*) y *al galillo* (en vez de *a la gulilla*). Destacamos también la anotación y corrección de las siguientes voces: *brizaba* (que enmienda la lectura *brincaua*, en todas las ediciones; pág. 193), *jerigonza* (<*girgonça* 'piedra preciosa llamada jacinto', y no con el sentido de 'jerga de ciegos, algarabía'; pág. 199), *contraminaba* (*lectio difficilior* que corrige *contaminaba*, presente en todas las ediciones; pág. 204), *cornuta* 'portaviandas para los cardenales en cónclave' (en lugar de *corneta*; pág. 233), y *conde Claros* (que enmienda *conde de Arcos*; pág. 272).

Tamaña lección filológica convendría, pues, que «a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar de ella algún fruto». Como escribe Rodolfo Agrícola a su amigo Jacob Barbireau en la epístola 38:»*Alius aliter fortasse, ego ita sentio: quisquis in percipiendis doctrinis cupiet dignum aliquem laborum fructum adipisci*».

JOSÉ PALOMARES
INSTITUTO SAN JUAN DE LA CRUZ. ÚBEDA

Lope de Vega. *La vega del Parnaso*. Edición crítica dirigida por Felipe Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado. Cuenca. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha. Instituto Almagro de Teatro Clásico. 2015.

«Si bien ganaste en lo que más perdiste, / pues, cuando mueres tú, nace tu fama». Así rezan los últimos versos de la más prolífica y completa pluma del Siglo de Oro. Lope de Vega, poeta, dramaturgo y novelista, nos los dejó encima de su escritorio pocos días antes de su muerte. Si la leyenda es cierta, los terminó el 23 de agosto de 1635. Al día siguiente cayó enfermo y murió cuatro días después. Los versos forman parte de un soneto a la muerte del portugués Gabriel Pereira de Castro, pero ya en el momento de la muerte de Lope se los leía como un presagio de la suya. El soneto al «docto Gabriel» se incluyó en el poemario que estaba preparando en este momento y que se publicaría póstumamente en 1637: *La vega del parnaso*.

Este volumen, generalmente poco atendido por la crítica lopesca, es ahora accesible en una edición crítica preparada por el Instituto Almagro de Teatro Clásico. Felipe Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado han reunido a un grupo ilustre de doce lopistas, entre ellos especialistas con un largo recorrido como Rafael González Cañal, Abraham Madroñal y Maria Grazia Profeti. Según los editores, la crítica se había interesado hasta ahora en gran medida en los aspectos biográficos de algunos de los textos incluidos en *La vega del Parnaso*. La edición dirigida por Felipe Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, en cambio, propone leerlo como la culminación del ciclo de *senectute*, como lo había llamado el lopista Juan Manuel Rozas, el primero en estudiar detenidamente este poemario póstumo de Lope. Esta *senectute*, lejos de presentar un poeta conforme con el mundo, antes es testimonio de un escritor implicado en múltiples conflictos, tanto familiares como estéticos, que dan lugar a una expresión literaria muy original, variopinta y contrastante.

Esta excelente edición de la última colección de Lope está llamada a convertirse en el punto de partida más importante para una apreciación plena del periodo final de creación del Fénix. Como ponen de relieve los investigadores, este habría barajado la idea del proyecto ya en los comienzos de los años treinta, aunque luego lo abandonaría; cuando lo retomó, no le quedaba ya tiempo para terminarlo. Tal labor la realizaría su albacea literario José Ortiz de Villena, lo que pudo haber sido la causa de la extrema heterogeneidad del tomo, en el que se incluyen ocho comedias, sus dos últimos poemas (*El siglo de oro* y «Lisboa, por el griego edificada») y una serie de églogas, elegías y encomios. Vemos, pues, que se trata de un volumen, en su gran mayoría,

recopilatorio, y la gran variedad de géneros también es indicio de la extrema conflictividad que caracteriza a esta época. Así, incluye una serie de poemas panegíricos y encomios dirigidos directamente a la familia real o a personas muy cercanas a ella, como la *Égloga panegírica al epigrama del Infante Carlos*, *A don Fernando de Austria, infante de España, cardenal de Roma* o el *Diálogo militar a honor del excelentísimo Marqués Espínola*, con los que trata de acercarse al círculo del poder. También el sistema de las dedicatorias parece corresponder a esta idea, como bien indican los editores. Sin embargo, aparecen también textos en los que su desengaño con la corte y con el mundo es más que evidente. El más famoso de ellos sería el último texto extenso de Lope de Vega, la silva moral *El siglo de oro*, que cierra con la huida de la Verdad al cielo ante tanta ignorancia, crueldad y amoralidad humana: «Viendo pues la divina Verdad santa / la tierra en tal estado / […] la muerte no temida; / y para el sueño de tan breve vida / el hombre edificando, / ignorando la ley de la partida—, / con presuroso vuelo / subiose en hombros de sí misma al cielo» (vv. 227-246). No menos interesante es el texto *A Claudio*, catálogo y poetología de su obra, y en el que «el poeta se muerde dolorosamente la lengua con la que denuncia, *sotto voce*, los agravios y desdenes de que es víctima, y reivindica, en actitud paradójica […], su grandeza artística como creador de un fascinante e inabarcable universo literario» (II, p. 18).

Las ocho comedias, a saber: *El Amor enamorado* (editado por Eleonora Ioppoli), *Las bizarrías de Belisa* (Katerina Vaiopoulos), *El desprecio agradecido* (Daniela Profeti y Milagros Rodríguez Cáceres), *El guante de doña Blanca* (José Cano Navarro), *La mayor virtud de un rey* (José Cano Navarro), *La mayor vitoria de Alemania* (Eleonora Ioppoli), *Porfiando vencer amor* (José Cano Navarro) y *¡Si no vieran las mujeres!* (José Cano Navarro), también pertenecen, menos *La mayor vitoria de Alemania* de 1622, al último Lope y sus editores destacan convincentemente los elementos de un arte de madurez presente en estas comedias. Como ellos subrayan también, es efectivamente impresionante como Lope, poco antes de su muerte, parecía todavía estar en condiciones para captar el gusto cambiante del público y escribir comedias de enredo espléndidas, como indica Katerina Vaiopoulos con respecto a *Las bizarrías de Belisa* (p. 613), o componer una fiesta cortesana mitológica con multitud de tramoyas para la corte (*El Amor enamorado*).

En la introducción se discute, entre otras cosas, la causa de esta heterogeneidad menos presente en otros poemarios lopescos, pero el equipo de editores no se ha puesto de acuerdo, puesto que dos hipótesis principales caben al respecto. Por un lado, el orden y la elección de los textos incluidos en el tomo podría deberse al propio Lope; por otro, también es evidente que Ortiz

de Villena añadió textos como la silva moral y el soneto a Gabriel Pereira. Dada esta situación, los autores también barajan la posibilidad de que parte de la estructura del volumen se deba a Ortiz de Villena.

La edición crítica de *La vega del parnaso* del Instituto Almagro de Teatro Clásico se ha preparado de acuerdo con las normas editoriales de textos barrocos que actualmente se siguen en España, es decir, se moderniza la ortografía donde no tiene valor fonético, se acentúa y puntúa según las normas actuales y se conservan los grupos cultos donde aparecen. Los textos críticos son precedidos por prólogos en los que se discuten la fecha de composición o el género del texto, se ofrece un resumen de la trama, una breve apreciación estética, además de una sinopsis métrica si se trata de textos polimétricos. Los editores terminan las introducciones con un listado de los testimonios textuales más importantes del texto en cuestión, una breve explicación de la relación entre ellos y una justificación sobre la elección del texto base. No se incluyen estemas ni se concede mucho espacio a largas filiaciones de testimonios. Cada texto cuenta, además, con una anotación filológica y un aparato crítico en el que se recogen las variantes de los testimonios más importantes para la fijación textual. Esta edición puede ser seguida, por tanto, también por lectores menos familiarizados con ediciones críticas del Siglo de Oro, ya que expone en un lenguaje claro los aspectos más importantes para la comprensión de los textos incluidos en el volumen y ofrece textos críticos preparados con rigor.

Al lector especializado hay que advertirle que no se trata de una edición crítica del *La vega del parnaso* en el sentido más estricto de la palabra. Es decir, que no se trata de una edición crítica de todo el volumen en la que se estudiarían posibles variantes de un ejemplar a otro. Para la preparación de los textos, los editores se han servido principalmente de un ejemplar de *La vega del parnaso*, accesible en facsímil, y no han consultado todos los ejemplares conservados del volumen para comprobar posibles variantes de edición. Como se trata de un impreso póstumo, dicha labor no parece de importancia primordial por el momento. Lo que el equipo de Felipe Pedraza y Pedro Conde ha preparado es una edición crítica individual de cada texto del poemario, manteniendo el orden tal cual aparecían los textos en el volumen de 1637.

Para algunos textos, *La vega del Parnaso* es incluso un *codex descriptus*, puesto que se habían impreso antes o se conservan en manuscritos. *La mayor vitoria de Alemania*, por ejemplo, cuenta con un autógrafo que puede servir de texto base para la fijación textual, aunque *La vega del parnaso* sigue siendo un testimonio importante también para esta comedia. En varios casos los editores apuntan la posibilidad de que Lope interviniese en el texto para la preparación del poemario. El caso más llamativo y estudiado al respecto sería el texto de *La*

mayor virtud de un rey, en el que Cano Navarro, siguiendo la propuesta de Marco Presotto[5], identifica hasta cuatro fases de corrección, siendo el paso a la imprenta para *La vega del parnaso* la última de ellas (pp. 407-408). Asimismo, conviene destacar el caso de la comedia *Las bizarrías de Belisa*, de la que conocemos un autógrafo; sin embargo, ocurre que lecturas de *La vega del Parnaso* parecen mejores y obedecer además a la voluntad del autor, por lo que constituye un caso especial en el que en algunos lugares es preferible editar pasajes del impreso, en vez de su variante autógrafa correspondiente (p. 622).

Es tiempo de una apreciación final del conjunto del trabajo realizado para la publicación de *La vega del Parnaso*. Los propios editores declaran que los poemas y comedias más importantes de la miscelánea «han estado siempre al alcance de los lectores» (p. 48). No obstante, advierten que desde 1637 nunca se habían vuelto a publicar los textos del poemario siguiendo el orden de este volumen. A lo que aspiran los tres tomos del Instituto Almagro de Teatro Clásico es a ofrecer los textos del volumen en su contexto y con la mejor calidad crítica posible, además de acompañarlos de las pautas filológicas más importantes para su comprensión al incluir breves introducciones y notas filológicas. Este propósito se ha logrado con creces y con todo el rigor filológico que esta labor requiere. La posibilidad de leer los textos en su gran mayoría pertenecientes al momento de *senectute* de Lope de Vega ofrece, además, la posibilidad de seguir estudiando las características estéticas de un autor que al final de su vida seguía tan activo y atento al público como siempre. Con todo, parece que los conflictos personales, estéticos y cortesanos se plasmaron en su escritura, creando un estilo de expresión literaria original, lo que todavía debe estudiarse con más profundidad. En este sentido, la edición de *La vega del Parnaso* al cuidado de Felipe Pedraza y Pedro Conde ofrece un importante punto de partida para la valoración de la última fase creativa del Fénix.

SIMON KROLL
UNIVERSITÄT HEIDELBERG

[5] Me refiero a Presotto, Marco, «*La mayor virtud de un rey*, edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 275-321.

NECROLÓGICAS

MANUEL ARCE LAGO

Para escribir sobre Manuel Arce (San Roque del Acebal, Asturias,1928- Santander, 2018) se necesita hablar de la persona, porque su cercanía, la exigencia del trato cara a cara, y su desbordante entusiasmo por los temas artísticos, dominaban cualquier contacto con él. Si en verdad era imposible conocerse en persona, Arce recurría a la carta, donde con una prosa directa, familiar, contaba con pormenores el tema que correspondiese, y así establecía lazos cercanos. El trato insisto era personal, o no lo era. Por eso su pérdida es doblemente dura para mucha gente que lo conoció y leyó, porque han perdido al amigo y al referente artístico santanderino.

Manolo y yo emprendimos una intensa relación a través de la memoria de mi padre, con quien él mantuvo una amistad de varias décadas. Leyó un artículo mío sobre Galdós, y simplemente me escribió una carta para decirme que le había gustado. Me pidió que le llamara cuando pasara por Santander, y así lo hice en aquel verano de hace quince años. Nos invitamos mutuamente a cenar, y Manolo recordaba esto y lo otro. Era una fuente de información sobre cada poeta, novelista o pintor de la pasada media centuria. Yo le preguntaba, cómo era Benjamín Palencia, o Manolo Cossío, qué impresión te causó Camilo José Cela cuando le conociste, y así brotaban las anécdotas. Luego me llamaba por teléfono a Holanda, a Madrid, yo le correspondía, pues en esas conversaciones la pasión del escritor afloraba en cada frase. Pude vivir la redacción del texto de sus memorias, la publicación de una novela, y de una antología de sus poesías. También trabajamos juntos en el empeño de conseguir la capitalidad europea de la cultura para Santander, el como presidente de la comisión y yo como vicepresidente. Y siempre nos acompañaba, reforzando los recuerdos de Manolo, su mujer, Teresa Santamatilde.

Hace dos años aproximadamente dejamos de comunicarnos con asiduidad, aunque salvando trabas burocráticas, Javier Menéndez Llamazares y yo pudimos darle algún abrazo, y charlar algo. Recordamos a buenos amigos suyos, el pintor Roberto Orallo, su mujer Veli Cordero, Juan Antonio González Fuentes, y Ramón Viadero. Nunca dejamos de tener noticias suyas, a través de una sobrina, la conocida fotógrafa Ana Santamatilde. En fin, Manolo dejó un enorme hueco en el corazón de sus amigos y en la vida cultural de la capital de Cantabria.

Me contó en varias ocasiones que desde niño, cuando dejando el pueblo de su nacimiento, la casa del jefe de estación, se trasladó a Santander, su afición a las letras ya conocía las primeras manifestaciones. Dejó de lado los ofrecimientos familiares de dedicarse al comercio, y en 1952 fundó la Librería y Galería de Arte Sur, que terminaría siendo sólo galería de arte. La inauguró Benjamín Palencia, y en sus paredes colgaron lo mejor de la pintura española del tercer cuarto del novecientos, de la Escuela de Madrid, de su gran amigo Álvaro Delgado, con quien se veía en sus regulares viajes a Madrid. Nunca se perdía Arco ni dejaba de visitar a un hermano que vivía en la Comunidad de Madrid. Las exposiciones individuales o colectivas incluyeron a Manolo Miralles, Cristino Mallo, Pepe Caballero, Fernando Zóbel, más Picasso y Miró, y muchos más.

Calcular la huella de Arce en la vida cultural de Santander resulta imposible. Un impacto que estuvo a punto de verse coronado con la elección a la alcaldía, pero el corazón le pidió pausa, y no pudo realizar ese sueño. Sin embargo, a instancias de Ernest Lluch sí aceptó la presidencia del Consejo Social de la Universidad de Cantabria (1985-1997). Formó parte de infinitos jurados, incluido el Príncipe de Asturias, en la edición en que se concedieron el galardón a su amigo del alma, Ricardo Gullón.

No enumeraré aquí su obra entera. Únicamente menciono que, en el terreno de la creación literaria, nos dejó cinco libros de poesía y siete novelas. Además fue editor de la importante e imprescindible revista *La isla de los ratones* (1848-1955), donde publicó el quién es quién de la poesía española del XX, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Gerardo Diego, y bastantes otros. En paralelo, editó una colección de libros, también llamada «La isla de los ratones», donde se publicaron un número importante de ensayos.

Hay un par de ficciones suyas que quiero destacar. La novela *Anzuelos para la lubina*, de 1962, que según me confesó en diversas ocasiones era su preferida, y *El latido de la memoria*, de 2006, su última incursión en la narrativa, el género de sus más acreditados títulos. Habían pasado treinta años desde que publicara narrativa, cuando se lanzó a redactar una obra sobre la vida en Santander durante la guerra civil, con la que obtuvo el premio «Emilio Alarcos Llorach» de novela. Alrededor de estas fechas le empieza a dominar una urgencia por contar su pasado. Poseía un enorme fichero, de correspondencia, de recortes de periódico, todo ello perfectamente ordenado en carpetas. Durante mis visitas, y los días que me quedaba a comer en su casa, pasábamos el tiempo revisándolas. Un día me aguardaba una verdadera sorpresa, cuando me leyó las primeras cuartillas de sus memorias.

Ninguna obra suya ofrece al lector de hoy una mejor idea de quién fue Arce que su biografía literaria, *Los papeles de una vida recobrada* (Valnera, 2010). Tuve el honor de seguir paso a paso su redacción y de prologar este enorme tomo de más de 1400 páginas. Se valió para redactarla del extraordinario epistolario que conservaba, las cartas recibidas por escritores y artistas de la segunda mitad de la centuria. Casi me atrevo a decir que están todos. Resulta, pues, una fuente información inagotable sobre el arte en la postguerra española. Da la medida de sus esfuerzos, ilusiones, desilusiones, y, sobre todo, de un hombre volcado a la tarea de construir un mundo mejor a través del arte, y todo mediado por la amistad.

Espero que quien lea estas líneas se quede con la figura de Manolo. Un hombre vestido elegantemente, sentado en la terraza de su casa, que ofrecía una espectacular vista panorámica a la bahía de la ciudad, con un vaso de güisqui en la mano, contando mil y un recuerdos, de mi padre, de Vicente Aleixandre, de su querido Pepe Hierro, de Julio Maruri, evocando a jóvenes poetas santanderinos, a quienes le visitábamos, Javi Menéndez Llamazares, o Adolfo Sotelo Vázquez. Muchas veces iba a dentro y volvía con un libro, para enseñar, quizás intimar con una dedicatoria. Su talante hizo que cuantos le trataron, como escritor, editor o galerista, supieran de la nobleza que acompaña el trato con personas excepcionales como él.

GERMÁN GULLÓN
UNIVERSIDAD DE ÁMSTERDAM

MARYELLEN BIEDER (1942-2018)

Maryellen Bieder era una investigadora, maestra, colaboradora y amiga extraordinarias. Tuve la gran suerte de conocerla en los años 80, cuando las dos estábamos en el comité de calificadores de los *Advanced Placement Tests*. Congeniamos inmediatamente por nuestro mutuo interés en las escritoras españolas. En los siguientes años nos encontramos en algunas ocasiones en la Residencia de Estudiantes, donde nos alojábamos cuando estábamos haciendo investigaciones en la Biblioteca Nacional de Madrid. Su repentina e inesperada muerte ha sido para mí una enorme pérdida personal, así como lo es para la profesión del hispanismo en Estados Unidos y en el mundo entero.

Maryellen me introdujo en la obra narrativa de Carmen de Burgos, escritora que yo desconocía por completo. En mis tiempos de estudiante especialista en literatura española, De Burgos no aparecía en la lista de lecturas de ninguna clase. Su obra tampoco se encontraba en ninguna biblioteca universitaria de Estados Unidos, pero Maryellen había encontrado algunas de sus novelas cortas en la Biblioteca Nacional de Madrid y me mandó fotocopias de ellas (que me han servido todos estos años para hacer fotocopias para mis estudiantes). Una vez que conocí lo fascinante que es la obra de Carmen de Burgos, empecé a incluirla en mis clases y en mis investigaciones. De esa y de muchas otras maneras Maryellen enriqueció mis investigaciones y mis clases y sé que hizo lo mismo con otros colegas y con sus propios estudiantes graduados. Sus colegas pueden dar fe de su rigor intelectual, y sus alumnos siempre apreciaron su actitud comprometida en apoyo de los más jóvenes.

Maryellen había nacido el 13 de agosto de 1942 y murió el 31 de enero de 2018. Su padre, Herbert Snow Wolfe, doctorado por la Universidad de Chicago, era profesor de horticultura en la Universidad

de Florida en Gainesville, donde Maryellen pasó su juventud. La familia veraneaba en Crystal Lake en Michigan, y Maryellen seguía la tradición familiar de estos veraneos hasta el ultimo de su vida. Un lugar muy especial para ella, donde gozaba de la naturaleza, dando de comer a las ardillas y nadando en el lago (era una gran nadadora). Allí estaba cuando nos tocó trabajar en el libro que co-editamos *Spanish Women Writers and Spain's Civil War* (London: Routledge, 2017). Las conexiones del Internet en aquel lugar remoto eran intermitentes, pero Maryellen persistió, como solía, y por fin logramos comunicarnos y hacer el trabajo necesario. Maryellen era una editora extraordinaria. Con un ojo de gato encontraba todas las comas y demás cosas que faltaban en el formato.

Maryellen recibió la licenciatura de Lawrence University (igual que su madre) con la distinción de la sociedad honoraria más prestigiosa de Estados Unidos *Phi Beta Kappa*. Sacó la maestría en Indiana University-Bloomington, donde conoció a quien sería su esposo Robert Bieder, especialista en la historia cultural de los indios norteamericanos y en la evolución y la mitología de los osos. Se casaron el 4 de septiembre de 1965. Después de doctorarse ambos por la Universidad de Minnesota en sus campos elegidos, Maryellen estudió en Madrid, trabajó como intérprete para la exposición mexicana en la Feria Mundial de 1964 y llevó a cabo investigaciones en América del Sur, antes de empezar su carrera como profesora universitaria en Syracuse Universtiy y SUNY, Albany. En 1976 aceptó un puesto en Indiana University donde pasó 38 años de vida académica. Era una profesional totalmente dedicada, como se evidencia cuando llegó a sus clases en silla de ruedas (empujada por su marido Bob), después de haberse roto la cadera.

El primer libro de Maryellen, basado en su tesis doctoral, fue sobre la narrativa de Francisco Ayala: *Narrative perspective in the post-Civil War novels of Francisco Ayala, Muertes de perro y El fondo del vaso*, publicado en la colección «North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures» (1979), en el que prestó especial atención al uso del perspectivismo como forma de articulación del texto narrativo. Pero pronto cambió de rumbo y se hizo pionera en el campo de la escritura de mujeres españolas. De hecho, sus estudios sobre Emilia Pardo Bazán y Concepción Gimeno de Flaquer ayudaron a cambiar el campo de estudios del siglo diecinueve español, que había estado dominado por las

figuras masculinas como Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas Clarín. Luego extendió sus investigaciones sobre escritoras al siglo XX, descubriendo al mundo del hispanismo la obra narrativa y feminista de Carmen de Burgos, cuya obra se había olvidado por completo durante la larga dictadura franquista, y estuvo en la lista de autores prohibidos (al lado de Voltaire y Rousseau!!). Maryellen también publicó artículos importantes sobre Mercè Rodoreda, Carme Riera y Marina Mayoral. Cuando murió estaba trabajando en un libro sobre «Women in the Public Eye: Images of Spanish Women Authors in the Periodical Press, 1880-1920.» Fiel a su ética de trabajo, entregó su último artículo desde el hospital el día antes de su muerte.

La calidad profesional de Maryellen Bieder fue reconocida por varias entidades. La Comisión Fulbright le dio una beca, igual que la Mellon Foundation y el Programa de Cooperación Cultural entre España y Estados Unidos, y recibió otras muchas ayudas a su investigación. Ganó el premio Francis M. Kercheville de *Anales Galdosianos* (1997), un *IU Trustees Teaching Award* (2004) y un premio de la University of Minnesota's College of Liberal Arts como «Alumna of Notable Achievement» (2011).

Echo mucho de menos el compañerismo. la amistad y la inteligencia de Maryellen, y sé que sus 18 estudiantes de doctorado, como otros muchos colegas, sienten lo mismo.

ROBERTA JOHNSON
UNIVERSITY OF KANSAS Y UCLA

RECORDANDO A JACQUES DE BRUYNE (1932-2017)

Jacques De Bruyne nació el uno de mayo de 1932, con lo cual a sus amigos y colegas no nos resultaba difícil recordar la fecha de sus cumpleaños. Después de obtener la licenciatura en filología románica por la universidad de Gante en 1954, se hizo además doctor en derecho por la Universidad Libre de Bruselas. Se doctoró en letras por la Universidad de Utrecht en 1967 con una tesis sobre el antisemitismo en la obra de Pío Baroja. En aquel entonces era rarísimo que un joven investigador se aventurase fuera de las puertas de la universidad donde empezara los estudios; aquí tenemos, pues, una primera muestra de la apertura de miras y del internacionalismo de Jacques De Bruyne.

Fue catedrático del Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken (Instituto Superior de Traductores e Intérpretes) de Amberes (ahora integrado en la Facultad de Letras de la Universidad de dicha ciudad) y de la Facultad de Letras de la Universidad de Gante, en la cual lo tuve de profesor a principios de los años setenta. Los planes de enseñanza de filología románica de aquella época no dedicaban –al contrario de los de los institutos de traductores e intérpretes– apenas atención al aprendizaje práctico de la lengua. Si con el francés se podía mantener aún la ficción de que los estudiantes llegábamos a la facultad con la lengua ya aprendida, con el español era imposible puesto que la lengua de Cervantes no se enseñaba entonces en ningún instituto. He aquí un desafío para un profesor de literatura española que desea exponer su materia como debe ser: en español.

Jacques De Bruyne consideraba prioritaria su labor didáctica. Sus estudiantes no éramos una masa amorfa, sino unos individuos a los que quería conocer. Y dedicaba buena parte de la primera clase del año a hacernos rellenar una ficha con nuestros datos y a repasarla, mirándonos

a los ojos. Para la segunda clase ya conocía los 57 nombres y los aplicaba a las caras correspondientes. Es obvio que a su clases no faltaba nadie. Además, continuamente nos hacía preguntas e invitaba a que las hiciésemos, empresa ardua frente a un público de estudiantes flamencos reservados, tímidos y temerosos de cometer errores de lengua. Con él, ninguna clase era aburrida y la teoría iba respaldada sistemáticamente con ejemplos prácticos, las más de las veces humorísticos, algunas veces con doble sentido. Risas aseguradas. Le importaba el diálogo y consideraba con interés y respeto las aportaciones de los estudiantes aunque no supiéramos aún gran cosa de la materia. Si necesitábamos una recomendación para una beca o un curso en España, siempre podíamos contar con él. En las pasadas décadas las relaciones entre profesores y estudiantes han dejado de ser jerárquicas, pero lo que no ha cambiado, a pesar de múltiples declaraciones oficiales, es la consideración jerárquica de las tareas académicas en la que la enseñanza se encuentra un peldaño más debajo de la investigación. Confieso que he heredado de 'mi' profesor la preocupación por las clases esmeradamente preparadas y bien dadas; no considero que la excelencia de la investigación pueda excusar el no tener en cuenta al público que tengamos delante.

El profesor De Bruyne consiguió comunicar a los estudiantes de mi generación un conocimiento básico de historia de la literatura y al mismo tiempo elevar nuestros balbuceos en español a un nivel superior. Tengo recuerdos nítidos de las clases optativas sobre literatura contemporánea, dedicadas a Cela y a Delibes, autor sobre el cual varios estudiantes hicimos la tesina bajo su dirección. Para completar nuestro aprendizaje, nuestro profesor nos aconsejó acudir el sábado por la mañana a las conferencias del Instituto de Estudios Hispánicos en el Centro Postuniversitario de Limburgo en Hasselt que él había fundado. Cada sábado entre octubre y mayo se llenaba un coche de jóvenes hispanistas de Gante para un trayecto de 150 kilómetros, ida y vuelta. Los estudiantes de Gante descubríamos allí la auténtica pasión del profesor De Bruyne: la gramática. Mirando atrás, me he dado cuenta de la línea directa que unía sus conferencias de Hasselt con las publicaciones sobre morfología y sintaxis que iban saliendo a la luz en los años setenta. Después de algunos años el Instituto se trasladó a la Universidad de Amberes, y madrugábamos menos.

Las aportaciones del Instituto de Estudios Hispánicos para el hispanismo belga son fundamentales. Año tras año Jacques De Bruyne consiguió configurar (y financiar) un programa de conferencias con

profesores prestigiosos de todas las regiones del hispanismo. La temática se amplió de la lingüística y la literatura a la historia y al arte. El lema del 'enseñar deleitando' también se aplicaba en el Instituto, y estoy convencida de que a la hora de buscar conferenciantes, la amenidad expositiva pesaba en la balanza tanto como el saber académico. A lo largo de los años, el Instituto pudo acoger a una lista de grandes nombres de la literatura española e hispanoamericana: Arrabal, Cabrera Infante, Fernando Díaz-Plaja, Luis Mateo Díez, Jorge Edwards, Francisco García Pavón, Félix Grande, Almudena Grandes, Carmen Martín Gaite, Marina Mavoral, José María Merino, Abel Posse, Fernando Quiñones, Carme Riera, Agusto Roa Bastos, Jaime Siles, Francisco Umbral, Mario Vargas Llosa, Manuel Vázquez Montalbán... Sin el Instituto, no creo que hubiera dado nunca aquel paseo, con una Carmen Martín Gaite encantadora, por el centro de Amberes, terminando en una tienda de diseño para gastar sus últimos francos belgas. El Instituto también ofrecía a los jóvenes hispanistas belgas la oportunidad de exponer su investigación ante el público y con el paso de las generaciones varias alumnas de Jacques De Bruyne pasamos de asistentes a conferenciantes. El Instituto nos permitió conocer en persona a muchos grandes nombres de la profesión y alimentar nuestra red profesional.

La contribución más importante de Jacques De Bruyne es sin duda su labor de gramático. En los años setenta se produce un auge de la demanda de herramientas para la enseñanza del español en instituciones de enseñanza superior, secundaria y para adultos. Mientras los nuevos manuales hacían hincapié cada vez más, y con razón, en los aspectos pragmáticos y comunicativos de la enseñanza, seguía existiendo la necesidad de disponer de una buena gramática escrita en la lengua de los aprendices, en nuestro caso el neerlandés. Y así empezó la singladura de la *Spaanse spraakkunst*, editada por la primera vez en 1979[*]. El interés del libro consistía en la claridad expositiva y en la abundancia de ejemplos auténticos, sacados tanto de obras literarias del siglo veinte (principalmente de Baroja, Cela y Delibes) como de todo tipo de documentos públicos, anuncios, publicidad, carteles, «los papeles rotos de la calle». Todos los ejemplos van traducidos al neerlandés, lo cual

[*] El lector interesado puede consultar una relación con las publicaciones del Prof. De Bruyne en esta dirección: http://ahbx.eu/ahbx/?p=10754.

estimula las capacidades analíticas del alumno y puede inspirar a los aprendices de traducción. La actitud del gramático Jacques De Bruyne no era principalmente normativa sino descriptiva. En las sucesivas versiones de la gramática se nota un sentimiento creciente de maravilla ante la creatividad y el humor con los que los hablantes explotan su lengua y subvierten sus normas para conseguir sus fines comunicativos. La gramática puede utilizarse en diferentes niveles: para aprender, para consultar una duda, gracias al detallado índice de materias y terminológico, pero también como punto de partida para la investigación, gracias a la abundante bibliografía.

En 1985 la obra conoció una segunda edición ampliada, a la que se incorporaron los resultados de la investigación propia y ajena además de una serie de ejemplos nuevos, coleccionados por el autor a partir de sus numerosas lecturas. Jacques De Bruyne siempre acogía con gusto las muestras de lengua que se salían de lo ordinario y que habíamos localizado durante alguna estancia en España. La gramática tuvo descendencia: fue adaptada y traducida al alemán, al inglés y al francés. Estimo que es de justicia mencionar aquí la importante labor de Dirko-J. Gütschow, Christopher Pountain y Alberto Barrera-Vidal al repensar para sus distintos públicos meta una gramática concebida en primer lugar para el público de lengua neerlandesa. Tanto la *Spanische Grammatik* como *A Comprehensive Spanish Grammar* y la *Grammaire espagnole (Grammaire d'usage de l'espagnol moderne)* ya han sido reeditadas. La *Spaanse spraakkunst* fue un 'long seller' pero llegaron a venderse hasta los últimos ejemplares y así surgió a finales del siglo pasado la necesidad de una nueva edición. El profesor De Bruyne reelaboró su obra en profundidad, sustituyendo ejemplos de principios del siglo XX por otros de principios del siglo XXI, dedicando un mayor interés al español de América e incorporando la investigación reciente, sobre todo las importantes publicaciones gramaticales realizadas en el seno de la Real Academia Española, de la que era académico correspondiente y a la que dedicó la obra. El imponente libro se publicó en 2013 bajo el título de *Nieuwe Spaanse grammatica.*

Lo que más me llama la atención al repasar la lista de las publicaciones de Jacques De Bruyne –aparte de su capacidad de trabajo en la que la jubilación no parece haber influido para nada– es la atmósfera de jubilosa libertad en la que se bañan sus textos, libertad, por otra parte, nunca reñida con la precisión y el rigor. Las sucesivas 'modas' en la investigación literaria y lingüística, impuestas a veces como otros

tantos dogmas, nunca le interesaron. ¿Cómo no sentirse intrigada ante títulos como: «¿Puede un catedrático o un académico ser feliz estando calvo?» (*Linguistica Antverpiensia*. 28 (1994). 35-46.)? O «El marido y los hijos me tienen dominadita» (*Linguistica Antverpiensia*. 22 (1988). 17-28). Disfrutaba de la investigación y siguió tomando notas de lecturas hasta los últimos meses de su vida.

Jacques De Bruyne amaba la vida, su familia y España. Era un hombre deportivo que jugaba al tenis varias veces a la semana y nunca daba muestras de cansancio, y ya mayor, seguía dando sus clases y conferencias de pie, buscando el contacto con el público. Era un hombre generoso y leal. No encuentro mejor manera de concluir esta semblanza que una cita del libro al que volvió una y otra vez en su vida, el *Quijote*:

«Entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento, ateniéndome a lo que suele decirse: que de los desagradecidos está lleno el infierno. Este pecado, en cuanto me ha sido posible, he procurado yo huir desde el instante que tuve uso de razón, y si no puedo pagar las buenas obras que me hacen con otras obras, pongo en su lugar los deseos de hacerlas, y cuando estos no bastan, las publico, porque quien dice y publica las buenas obras que recibe, también las recompensara con otras, si pudiera; porque por la mayor parte los que reciben son inferiores a los que dan, y así es Dios sobre todos, porque es dador sobre todos, y no pueden corresponder las dádivas del hombre a las de Dios con igualdad, por infinita distancia, y esta estrecheza y cortedad en cierto modo la suple el agradecimiento». (Libro II, cap. 58).

LIEVE BEHIELS
KU LEUVEN

BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITÉ

Biruté Ciplijauskaité, una hispanista lituana internacionalmente reconocida, que desarrolló su vida profesional en el Department of Spanish and Portuguese en la University of Wisconsin (EE.UU.) desde 1960 hasta su jubilación en el año 2000, falleció en la ciudad de Madison (Wisconsin) el 18 de junio del 2017. Tenía 88 años de edad.

Biruté Ciplijauskaité nació en Kaunas (Lituania) el 11 de abril de 1929. Ella mencionó siempre, como su primera influencia, a su madre, una maestra de profesión y mujer enérgica de la que Biruté heredó una voluntad de hierro y la pasión por la música que le acompañaría toda la vida. La música fue, de hecho, su dedicación inicial, y Biruté realizó sus primeros estudios de piano en el Conservatorio de Kaunas. Su padre era el prestigioso cirujano y ginecólogo lituano Juozas Ciplijauskas, director del Hospital de Klaipéda, ciudad lituana ubicada en la ribera del Báltico.

A Biruté le tocó vivir la adolescencia en una época turbulenta y conflictiva, cuando su país fue invadido, primero por los alemanes y, más tarde, por los rusos. En 1944, sin haber cumplido todavía los quince años, tuvo que abandonar Lituania, escapando de los invasores soviéticos. Ya no regresaría a su tierra natal más que de visita, muchos años después, tras el colapso de la Unión Soviética. Con su familia se exilió, primero en Alemania y, más tarde, en Canadá. En el exilio realizó estudios en la Universidad de Tubingen, primero, graduándose en 1956, y más tarde en la de Montreal (Canadá).

En estas fechas, y como complemento de un viaje de estudios a Francia, realizó su primer viaje a España. Asisitió entonces a los cursos de verano que José Manuel Blecua dirigía en Jaca (Huesca). Como ella misma repetiría sin cesar, la excepcional calidad de Blecua como

profesor y sus extraordinarias clases sobre la poesía española, fueron decisivas en su deseo de dedicarse profesionalmente al estudio y la enseñanza de la literatura española. En 1960 se doctoró en Bryn Mawr College (Pensilvania), con una tesis dirigida por José Ferrater Mora y Vicente Lloréns. A partir de entonces desarrolló su vida profesional en la University of Wisconsin-Madison. En esta institución alcanzó el rango de catedrático (Full Professor) en 1968 llegando a ser, años después, Vilas Professor of Spanish. Desde 1974, fue miembro permanente (lifetime fellow) del Institute for the Research of the Humanities en la Univeristy of Wisconsin.

Ciplijauskaité trabajó distintas áreas de la literatura española, destacando sus estudios sobre el Realismo y el siglo XIX, el 98 (especialmente Baroja), Juan Ramón y Zenobia, la vanguardia y la poesía del 27, Jorge Guillén, Carmen Martín Gaite, María Victoria Atencia, Clara Janés, Juana Castro, la narrativa femenina y la poesía contemporánea, en especial la escrita por mujeres. A ella se debe también la que, por muchos años, fue la edición de referencia de los sonetos de Góngora, editada por Castalia. Trabajadora infatigable, escribió diez monografías sobre autores y temas de la literatura española, y el archivo de su universidad cuenta con un manuscrito que completó, aunque no llegó a publicar. Los títulos de sus libros son *La soledad en la poesía española contemporéana* (1962), *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)* (1966), *Baroja, un estilo* (1972), *Deber de plenitud, la poesía de Jorge Guillén* (1973), *Los noventayochistas y la historia* (1981), *La mujer insatisfecha* (1984), *La novela femenina contemporánea* (1988), *De signos y significaciones* (1999), *Carmen Martín Gaite* (2000) y *La construcción del yo femenino en la literatura* (2004). Además de los *Sonetos completos* de Góngora (1981), editó volúmenes colectivos sobre Jorge Guillén (1975), JRJ (1982), Baroja (1988) y la poesía de los Novísimos (1990). En 1990 también editó los homenajes a Antonio Sánchez Barbudo y a Juan Marichal.

Autora de más de 120 artículos sobre distintos temas de literatura comparada, Biruté fue testimonio vivo de la cultura lituana en el exilio. Tradujo al lituano buen número de autores españoles, destacando sus traducciones de Juan Ramón (*Platero y yo* fue su primera traducción, del año 1956), de Jorge Guillén, Mercé Rodoreda (*La plaça del diamant*) y de María Victoria Atencia. Fue también activa embajadora de la literatura

lituana en las lenguas occidentales. Publicó en 1991 *Voces en el silencio*, una importante monografía y traducción de poetas lituanos contemporáneos, seguida de su antología, en francés, *Vingt poètes lituaniens d'aujordhui* (1997), y la traducción *Entre el sol y la desposesión* (2002), su segunda entrega en español sobre poesía lituana. A partir de 1997, tras un congreso en Ljubliana (Eslovenia), los críticos europeos se interesaron por la traducción de la literatura a las lenguas no nativas (TNMT: «translation into non-mother tongue»). Siguió a este congreso otro en Granada, en el 2002, en el que Biruté fue aclamada como una de las mayores autoridades europeas en este tipo de traducción. La experiencia del exilio había alimentado esta actividad que nos dejó impecables traducciones. Evidencia de la calidad de su trabajo fue la publicación en 2002 de la novela *La milagrosa hierba de la raíz amarga*, de Vidmanté Jasukaityté, una traducción al español que muchos lectores (incluida la autora) han considerado que supera en belleza a la prosa del original.

Quienes la conocimos somos testigos de su prodigiosa capacidad de trabajo y, ¡cómo no mencionarlo!, de su voluntad casi prusiana, inasequible al desaliento. En una entrevista con John Torterici, que forma parte del archivo histórico de la University of Wisconsin, Biruté confesó que siempre entendió la enseñanza como una disciplina mediante la cual el alumno debía descubrir aquello que era capaz de hacer, y que para él o ella era antes impensado. Sus cursos con frecuencia terminaban con evaluaciones en las que los estudiantes se quejaban del nivel o de las exigencias en cuanto al trabajo o el contenido, lamentando que la profesora fuera excesivamente rigurosa o exigente hasta el extremo. Biruté siempre pensó que esas quejas, fundadas o no, eran la evidencia de que ella había cumplido con su deber. Y en punto a cumplir con el deber, era inflexible, aunque hemos de reconocer también que tuvo el mismo nivel de exigencia para sí misma que tuvo para los demás. A sus alumnos les dejó como herencia perdurable la enseñanza de que era preciso poner pasión en lo que uno hace, y que lo verdaderamente importante es tomarse el propio trabajo en serio.

Se contó de ella durante algún tiempo una anécdota que permite explicar el origen de ese espíritu tenaz, trabajador, disciplinado y combativo, a prueba de todo tipo de incidencias. Al parecer, en la Lituania invadida por los nazis, los partisanos habían matado a unos

soldados alemanes en una emboscada. Los nazis arrestaron al azar a un número de civiles con el fin de ejecutarlos en represalia. Uno de ellos era la madre de Biruté. El padre, tras infinitas penalidades y moviendo desesperadamente todas las influencias a su alcance, finalmente consiguió liberar a su esposa que estaba condenada a una muerte feroz e inminente. Cuando ésta, que acababa de librarse del pelotón de fusilamiento, llegó felizmente a casa, lo primero que notó es que, en vez de estar en el Conservatorio, Biruté estaba allí esperándola con la ansiedad que podemos imaginar en semejante situación. «¿Y tú? —le dijo con toda seriedad—. ¿Qué haces aquí y por qué no estás en clase de piano?»

Yo estudié con Biruté en los años ochenta. Guardo de ella múltiples recuerdos, como es natural. Pero hay una imagen especial que parece ensoñada o sacada de un libro: había estado nevando toda la noche y, a primeras horas de la mañana, seguía cayendo nieve a buen ritmo. Por la ventana del autobús en que iba, junto con los demás pasajeros pude ver, fascinado por la visión, a una mujer de más de mediana edad, que avanzaba a buen paso con nieve hasta la rodilla. Era Ciplijauskaité que, sin arredrarse ante una de las míticas nevadas de la ciudad, había decidido caminar hasta el trabajo, como hacía todos los días, nevara o no nevara. La imagen de esa mujer delgada caminando en la nieve, era en verdad impresionante. Hoy me sirve el recuerdo de la misma para dar aquí testimonio de la tenacidad, de la fuerza de voluntad y de la capacidad para sobreponerse a todos los infortunios y a todas las incidencias, que caracterizó a Biruté Ciplijauskaité toda su vida. Vivió la guerra más cruel de la historia, la invasión de su tierra nativa y varios exilios. Jamás salió de sus labios una queja. En vez de perder el tiempo en lamentarse, prefirió fabricar su propio destino y dedicar su vida al estudio de la belleza de la poesía y la música, y transmitir su saber como un legado que se ofrece a los demás. Se sobrepuso siempre a las dificultades a fuerza de una disciplina inquebrantable, y su vida es testimonio de la capacidad de resistencia del espíritu humano. Pronto aprendió, y al parecer lo aprendió de su madre, que, pese a todas las desgracias que acaecen en la vida, ella tenía que asistir como cada día a su clase de piano.

Tenía el don pentecostal de las lenguas, e hizo un uso valioso de esa capacidad extraordinaria para comunicar mundos distantes y dispersos; algunos de ellos, eco de una cultura pasada, nos serán comprensibles en el futuro tan sólo gracias a quienes, como ella, pudieron interpretarlos para nosotros. Hablaba con soltura quince lenguas — lituano, español, francés, inglés, alemán, italiano, rumano y ruso, entre ellas— y tenía conocimientos que la capacitaban para trabajar en siete más. En sus últimos años, tras su retiro, puso estos conocimientos lingüísticos al servicio de la Memorial Library de su universidad, en la que clasificó los archivos personales de algunas importantes figuras intelectuales centroeuropeas del cambio de siglo. Entre los materiales que ordenó y clasificó, está el impresionante legado y la correspondencia del historiador George Lachmann Mosse, un gran especialista en el siglo XIX europeo. Y tradujo y clasificó la correspondencia de los familiares de éste, escrita en la Babel de lenguas del centro de Europa, entre ellas las cartas de Eva Noack Mosse y de Martha Mosse, judíos supervivientes del campo de concentración de Theresienstadt (Checoslovaquia). En el 2015 fue galardonada con el Governor's Archive Award, concedido por la Asociación de Historiadores y Archiveros del Estado de Wisconsin. El gobierno español le había otorgado con anterioridad la orden de Alfonso el Sabio.

En los dos últimos años de su vida su salud se quebrantó mucho, y muy rápidamente. Murió apaciblemente, mientras dormía.

Descanse en paz.

IGNACIO JAVIER LÓPEZ
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

(Una versión anterior, menos extensa, de este obituario se ha publicado en la *Hispanic Review* 85, 4, Autumn 2017)

NELLY CLEMESSY
(1929–2017)

> En el suelo había una cesta llena de hortensias y rama verde, destinada al adorno de los floreros; Nucha empezó a colocarla con la destreza y delicadeza graciosa que demostraba en el desempeño de todos sus domésticos quehaceres. Julián, entre embelesado y afligido, seguía con la vista el arreglo de las azules flores en los tarros de loza, el atrevimiento de las manos enflaquecidas al través de las hojas verdes. Notó que caía sobre ellas una gota de agua, gruesa, límpida, no procedente de la humedad del rocío que aún bañaba las hortensias (Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Edición de Nelly Clemessy, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 343).

Una furtiva lágrima de Nucha y el rocío de las hortensias azules se confunden casi en el compás de esta secuencia, del capítulo XXIV, como la profesora Nelly Clemessy –nacida Nelly Legal– nos enseñó a ver con su hondura y su dulce gravedad de maestra irrepetible. Ningún territorio de aquella inconmensurable escritura fue ajeno a su perspicaz instinto crítico, ninguna de las variadas capacidades de la escritora que había distinguido con su interés le fue extraña, de su europeísmo a su comercio epistolar, de sus cuentos rurales a su poesía, de los orígenes de Misterio al enigma de Selva. Nelly Clemessy atesoraba la enciclopedia de Emilia Pardo Bazán, nombre del que es indesligable el suyo desde la aparición, en 1971, de «El ideario de Emilia Pardo Bazán: sus ideas estéticas, sus preocupaciones políticas y sociales», en la *Revista Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, nº 7, Monográfico en «Homenaje a Dª Emilia Pardo Bazán». En 1973, su monumental *Emilia Pardo Bazán romancière. La critique, la théorie, la pratique* (Paris, Centre de Recherches

Hispaniques; traducida por Irene Gambra en 1981, vid. Emilia Pardo Bazán como novelista, Madrid, FUE, 2 vols., aunque sin el concurso de la autora, de ahí que remitamos al original francés, fieles a su palabra) daría cuenta exacta, como hito insoslayable, de su especialización. Lo sabemos bien quienes allí descubrimos la literatura del siglo XIX, cuando ya era imprescindible para saber más de aquella escritura. Su magno libro entablaba conversación, desde los tempranos años setenta, con otras interpretaciones que empezaban a suscitarse de manera simultánea, a cargo de Benito Varela Jácome primero y, algo después, de Maurice J. Hemingway y Marina Mayoral, un fértil diálogo crítico siempre mutuamente enriquecedor, a raíz del cual Nelly Clemessy se refirió siempre con palabras de admiración hacia sus colegas. Ellos pusieron en marcha el reloj, dieron sentido a la hora del pardobazanismo, forjaron un linaje de estudios que sigue vivo hoy gracias a su fecunda labor y a su generoso magisterio. Sin ellos, sin Nelly Clemessy de manera particular por la especial índole que no dudo en calificar de enciclopédica de su investigación, no pronunciaríamos igual ese nombre repartido en tres tiempos que son uno solo, una sola exhalación: Emilia Pardo Bazán.

Una pasión inextinguible, tan difícil de saciar como lo es el ansia de conocimiento, condujo a una aplicada joven francesa de veinte años, educada en la refinada escuela de su país, a visitar los lugares que habían visto nacer y crecer, un siglo atrás, a la escritora gallega. Los años cincuenta del siglo XX, marcados por una posguerra dolorosa y gris, prestaron su atmósfera, llena de efluvios franquistas, a las indagaciones que sobre la autora coruñesa había iniciado allende los Pirineos, en la segunda patria de doña Emilia. Mucho después, tras otra visita en los setenta, ya en un nuevo milenio –cuando volvió a Galicia–, recordaría aquel tiempo con una mezcla de inquietud y nostálgica ensoñación. Eran aquellos los años de sus búsquedas más vigorosas, de su lozana juventud de intelectual elegante, en los que irrumpió en un mundo que, pese a su cerrazón, nunca quiso denigrar, que guardó siempre como un hálito del pasado que la presencia de Emilia –de sus amigos gallegos– venía a preservar, pese a todo lo oscuro, ingrato y desdichado que pretendía sepultarla. Nelly Clemessy había venido a descubrir a la escritora, había venido a recuperarla, a salvarla, convencida de la flagrante injusticia de su preterición. Sin aquella investigadora que venía de París, que escuchaba

ávida y estudiaba perseverante, Emilia Pardo Bazán sería otra de la que hoy es.

El caudal de las aportaciones científicas clemesinas es de carácter tan abarcador que no hay flanco que pueda abordarse del mundo de Pardo Bazán que haya quedado fuera de su órbita. Basta hojear las páginas de su *Emilia Pardo Bazán romancière*, un libro en dos tomos que dedica a la memoria de sus padres y en el que deja constancia de su deuda intelectual con su director: «Je tiens à exprimer ma gratitude au Professeur Ch.-V. AUBRUN [sic] qui, après m'avoir fait l'honneur de m'appeler comme assistante à l'Institut d'Études Hispaniques de Paris a accepté de diriger cette thèse pour laquelle il m'a toujours prodigué ses conseils éclairés» (1973: s. p.). Basta asomarse a su espléndida arquitectura, vertebrada en seis partes cuya formulación depura líneas de asedio crítico distintivas («Des jugements critiques à la théorie; L'oeuvre romanesque et son évolution; Les milieux et les cadres; Les grands thèmes de la vie espagnole; Les grands thèmes psychologiques; L'art de la romancière»), repasar y releer sus bien pautados capítulos, compuestos con tino clarividente, o internarse en su frondosa y titánica Bibliografía primaria y secundaria, verdadero ejemplo de buen hacer que sigue resistiendo el paso del tiempo, cuando el vértigo digital simula sabidurías aparentes. Catedrática Emérita de la Université de Nice, Nelly Clemessy levantó pieza a pieza el edificio, en tiempos bien precarios aquende los Pirineos, buscando en archivos defendidos por guardianes reticentes, labrando un terreno que había que abonar antes, tan estéril y baldío lo encontró. Debemos a quien roturó ese campo con afán y sin desmayo el mayor de los tributos. Nelly Clemessy abrió sendas, como la de los estudios comparatistas sobre el naturalismo francés y su proyección en España, efectuó deslindes conceptuales y marcos de encuadre que quedarán para siempre. Ya cultivando la visión de largo alcance, ya entregándose al microanálisis, su enfoque certero, su talento discernidor y sus bien fundados pertrechos exegéticos siguen revelándose indisputables. Sin adscribirse a corrientes tan pasajeras como prescindibles, quiso ubicar su obra en una suerte de planteamiento marcado por el bon sens, guiado por el razonamiento cartesiano y por la sanción verificadora que da la consulta ineludible de los documentos taxonómicos (¡cuántos descubrió y filió!), y abierto a la formulación de

hipótesis que la investigación posterior ha venido a ratificar las más de las veces.

De sus cualidades intelectuales y de su virtuosismo académico harto difícil sería dar sucinta glosa, cabe aducir cómo –firme– andaba el camino y cómo alentaba a los jóvenes. En la minuciosa reseña que dedicó a la tesis de Jacques Beyrie, *Galdós et son mythe* (Bulletin Hispanique, 86.3, 1984, pp. 549-558), en la que pondera cuáles son los atributos que distinguen al investigador valioso: «une vaste et profonde érudition sur l'auteur et son temps», primeramente; en segundo lugar, «une liberté d'esprit fort précieuse et efficace» y, finalmente, «une grande maîtrise de l'analyse intégrale du texte littéraire». Esta enumeración es, efectivamente, el eje de la disciplina de trabajo, de la voluntad de búsqueda incesante, de la actitud vital, en suma, de Nelly Clemessy. Su legado intelectual y humano así lo corroboran. Fueron numerosos los amigos gallegos a los que, ya fuera en 1973, ya en 2003, no dejaba de recordar: Isabel Martínez Barbeito, Juan Naya, José Luis Bugallal («dont la grande érudition m'a été précieuse»), Filgueira Valverde, cuya calurosa acogida en el Museo de Pontevedra la llenaba de reconocimiento, y, ya más adelante, cuando tuvimos la fortuna de conocerla personalmente, José Manuel González Herrán, con quien mantuvo una relación entrañable y que fue el artífice de su vuelta a Galicia, junto con Xosé Ramón Barreiro, a la sazón Presidente de la Real Academia Galega y su anfitrión en la casa de doña Emilia. Allí pudo recorrer con delectación sus estancias, tomar por fin posesión de su espacio, un espacio ganado a pulso, y arrellanarse en su canapé, como testimonia la serie de fotografías en que charla animadamente con nosotros (vid. «Entrevista a Nelly Clemessy (con Emilia Pardo Bazán al fondo)», en el número inaugural de *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2004, pp. 199-210, en línea, publicación que entonces nacía como órgano del pardobazanismo que ella misma fundara, al que saludó y honró con su presencia y su palabra).

Sin duda, es fundamental, e insuperable, la idea que rige su citada monografía en dos tomos dedicada a la más esencial condición de Emilia Pardo Bazán, la de novelista. El desglose de sus vertientes en tanto que tal, como crítica, teórica y practicante del género antonomásico en el Diecinueve, incide en el aspecto verdaderamente axial de la escritura y el

arte de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, su *chef d'oeuvre*, como tantas veces y fehacientemente demostró en sus estudios y en la magnífica edición de la que consideraba obra mayor de la primera manera pardobazaniana. Pero hay otro gran territorio de ese universo que Nelly Clemessy, con sus contribuciones memorables, hizo resurgir desde las profundidades de su yacimiento en la prensa periódica, cavando en esa mina –incansable en su búsqueda hemerográfica sustanciada en tantas sesiones de frecuentación de la Biblioteca Nacional–, pródiga en transmitir a las generaciones venideras el secreto de aquella narrativa breve. Cuando evocaba aquel tiempo, tan coartado aún por las rigideces administrativas y los accesos medidos a los materiales documentales, tan avaro de una custodia que se quería inalienable, solía Nelly Clemessy echar la vista atrás sin ira y, con cuidado, evocaba el recuerdo siempre feliz del hallazgo, de la paciente y esforzada transcripción –a mano, primero y, después con el auxilio de una máquina de escribir– de los cientos de cuentos que –entre 1967 y 1968, debajo de los adoquines estaba la playa– había exhumado de las planas amarillentas de cabeceras que, solo en contadas ocasiones, reservaron con celo los contornos de algún relato en ellas parapetado. Emilia Pardo Bazán. *Contes perdus et retrouvés* (Thèse de Doctorat de 3me Cycle, Université de Montpellier, Dir. J. L. Fleckniakoska, 1968-1969) y el ulterior *Les contes d'Emilia Pardo Bazán. Essai de classification* (Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972) son el corolario impecable. Como reza el Preámbulo del primer título:

> Cette édition est constitué par la réunion de contes jamais encore publiés en volumes. Ces contes parus du vivant de l'auteur dans divers quotidiens et diverses revues espagnols, ont été recuellis par nos soins. Éparpillés dans la Presse, ils sont pratiquement perdus pour le lecteur de notre temps. C'est le désir de ressusciter, en quelque sorte, ce patrimoine littéraire tombé dans l'oubli qui nous a poussé à entreprendre le présent travail. / Témoignage d'admiration à Emilia Pardo Bazán, puisse cette édition contribuer à raviver le souvenir de celle qui fut un des plus grands écrivains espagnols de son temps et sans doute le meilleur conteur. Oeuvre d'hier qui n'a pas vielli: le talent de l'artiste et son génie créateur en assurent la pérennité; le lecteur de ces contes n'aura, croyons-nous, aucune peine à s'en convaincre (1967-1968, s. p.).

Labor meritoria donde las haya, Nelly Clemessy se percató del carácter crucial de la prensa periódica como repositorio de la obra narrativa de Pardo Bazán y dio cumplida prueba con su atestación documental, con las azules hortensias frescas de sus cuentos, de la excelencia única del arte de la autora de los *Cuentos de Marineda*. Puso, además, en el camino de esa pesquisa, aún hoy fructífera, el rastreo de un corpus que contribuyó decisivamente a registrar desde las hojas volanderas que transcribió con mimo benedictino en cuatro pulcros tomos:

> Grâce à la presse, il demeure également posible de sauver de l'oubli bien des pages que leurs auteurs n'ont pas pu ou pas voulu, souvent à tort, faire éditer comme leurs autres oeuvres. Dans le cas de doña Emilia, ne pas tenir compte de ses publications dans la presse, c'est ignorer beaucoup de ses jugements et de ses idées de critique et également une partie importante de sa production de conteur et de nouvelliste. Le travail que nous avons réalisé il y a quelque temps à ce sujet en a, croyons-nous, fait la preuve. Revues et quotidiens ont donc été à nouveau, pour la presente étude, une précieuse source d'information qui nous a donné tous loisirs d'approfondir la pensée de l'auteur dans des domaines déjà connus et, surtout, d'en éclairer d'autres, d'ordinaire laissés dans l'ombre par ceux qui se sont penchés jusqu'à maintenant sur la question (1973: 17).

Sin duda, aseveraciones como esta han iluminado de manera especialmente operativa los nuevos caminos del pardobazanismo. Sólida, muy sólida y fértil es la obra de Nelly Clemessy. Antesala de su magna monografía, citada más arriba, *Emilia Pardo Bazán romancière*, que aparece el mismo año, 1973, fue un breve prontuario titulado *L'époque de la Restauration* (1874-1902) (Paris, Bordas), que mereció una salutación ferviente de Bartholomé Bennassar en 1975: «Qui se souvient des brillants travaux de l'auteur sur Emilia Pardo Bazán ne s'étonnera pas de trouver en fin de volume d'excellentes pages sur la vie intellectuelle et notamment sur le roman» (*Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*. Caravelle, nº 25, pp. 209-211; p. 211). Siempre en aras de esa visión de

conjunto que, sin ir en detrimento del detalle, lo pone en su lugar. La visión aquilina que se nutre de un examen permanente de lo menudo.

No fue, sin embargo, exclusiva la dedicación pardobazaniana de Nelly Clemessy. Ningún gran escritor o artista puede ser conocido sin aquilatar un exhaustivo dominio de su tiempo, de su circunstancia histórica, de las vicisitudes de todo orden que vive y padece con sus contemporáneos. Y es esa inteligencia del siglo decimonónico la que enmarca la indagación en la obra de la escritora cuya trayectoria solo puede entenderse inscrita en un periplo vital que atraviesa dos centurias y sobrevive al paso de otra sin desmayo, antes bien con la frescura de sus páginas, de vigencia imperecedera, clásica. Si el arte precisa de historiadores que logren hacer brotar sus renuevos, Emilia Pardo Bazán y el siglo XIX tuvieron en Nelly Clemessy a su embajadora más conspicua, más capaz, más irrebatible. Exponente de su labor académicamente rigurosa, su capital monografía introduce una salvedad que no es sino garantía de savoir faire:

> nous croyons qu'il convient de confesser qu'il nous a été très difficile de conserver la froide objectivité scientifique en traitant notre sujet. Notre choix a été inspiré par une cordiale sympathie pour la grande femme de lettres. En présentant son oeuvre nous n'avons certes pas voulu en disssimuler les défauts et les faiblesses, mais nous avons été portés souvent à laisser cet aspect au second plan dans l'interprétation que nous en avons donné. Car notré désir a été, pourquoi le taire, de mettre en relief tout ce qu'il y a de positif dans cette oeuvre, tout ce qui en fait un des apports les plus valeureux à la littérature espagnole de la fin du XIXe siècle. Nous nous estimerions satisfaits si, grâce à notre exposé, nous parvenions à convaincre le lecteur et à contribuer ainsi, modestement, à restituer son prestige à un grand écrivain, trop généralement méconnu de nos jours (1973: 18).

Logró la proeza. Mas ello no obsta, al contrario, que dedicase páginas brillantes a autores como Benito Pérez Galdós, Jacinto Octavio Picón, por ejemplo, o a Carmen de Burgos, a Perfecto Feijóo y el folklore musical gallego –asunto este que le atraía especialmente–, o a Alfredo Brañas o a Rosalía de Castro, entre otros. La indeclinable labor pardobazanista de Nelly Clemessy siguió dando fruto en ámbitos tan

relevantes como el de la traducción. Faceta que es piedra de toque del hispanismo francés de mejor cepa –pensemos en el caso del profesor Yvan Lissorgues, traductor de *La Regenta*, coautor casi con Clarín en *La Régente*– y que sin duda implica un grado de intimidad superlativo con los textos. Así lo acredita *Le Château d'Ulloa*, verdadero tour de force aparecido a los ochenta años de su homónimo francés, contribuyendo así, también por esa vía de la traducción, a repristinar en el vecino país la vigencia canónica de *Los Pazos de Ulloa*. Chelo, personaje fascinante de *Os libros arden mal*, la novela de Manuel Rivas que cuenta los años de plomo en la ciudad natal de Pardo Bazán, acompaña «a dúas profesoras francesas que estaban a escribir as súas teses de doutoramento sobre Emilia Pardo Bazán», en su visita a Gala Murguía Castro, hija de Rosalía de 86 años (A Coruña, Xerais, 2006: 350-351), como visitaron, Josette Lévy y Nelly Clemessy, las aquí aludidas, a la hija aún viva de doña Emilia, Blanca Quiroga. Existe una hermosa fotografía que recoge esa circunstancia en el álbum gallego de Nelly Clemessy. La memoria recobrada es patrimonio irrenunciable.

Muchos serán los que hayan tenido el privilegio de la labor docente que durante largos años ejerció, con la entrega y la templanza que la caracterizaron, Nelly Clemessy. Sus clases sobre el siglo XIX, y no solo sobre Emilia Pardo Bazán, en pleno Quartier Latin, en el templo del hispanismo, el Institut Hispanique de la Sorbonne, entre 1957 y 1961, merecieron ya el recuerdo agradecido de Daniel-Henri Pageaux y de tantos otros beneficiarios de su profundo saber. Fruto de aquella dedicación, y de la admiración de sus colegas y discípulos, fue sin duda el *Hommage à Nelly Clemessy*, Textes réunis par Gérard Lavergne, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2 vols., 1993. En ese reconocimiento hemos de mencionar con satisfacción también el homenaje que el Grupo de Investigación «Emilia Pardo Bazán» y la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán le rindieron en 2003 en la sede de la Real Academia Galega –la antigua residencia de la calle Tabernas de la escritora a la que dedicó su vida–. «Professeur Émérite des Universités», rezaba la tarjeta de Madame Nelly Clemessy. «Agregée de l'Université, docteur de 3e cycle et docteur d'État, spécialiste de langue, civilisation et littératures hispaniques (XIXe –XXe siècles), professeur honoraire de l'Université de Nice-Sophie Antipolis», leemos en *Patrimoine littéraire européen. Index général. Répertoire*

des traducteurs (Bruxelles, De Boeck et Larcier, 2000, p. 335). Sus títulos académicos completan una nómina de honor, sin duda, que acrecienta su valor aún más con los que le otorgaba la exquisitez de su trato, su porte animoso, su talante amable, la amistad que nos regaló a cuantos la conocimos. Muchas veces, en el paseo de Santa Cruz y frente al océano coruñés, deploró Nelly Clemessy los obstáculos que había tenido que afrontar, las barreras infranqueables que aun existiendo o tal vez porque existían no domeñaron su afán de saber. Sus palabras siguen resonando hoy:

> Pour l'étude de l'oeuvre créatrice, il nous a fallu, à notre grand regret, nous en tenir à la production imprimée, car les manuscrits sont pratiquement inaccesibles, du moins ceux dont nous connaissons l'existence. Les circonstances historiques, il faut le dire, n'ont guère été favorables à la conservation des archives personelles de doña Emilia. Il semble que la marquise de Cavalcanti, la dernière de ses filles, n'en ait plus aujourd'hui en sa possession qu'une infime partie. Après la mort de l'écrivain, beaucoup de ses papiers, qui furent classés par Juan Araujo Costa, demeurèrent pendant des années, avec sa bibliothèque personelle, dans son pazo familial de Meirás. Lorsque la municipalité de La Corogne fit l'acquisition du magnifique domaine pour en faire don au général Franco, aussitôt après la guerre civile, un regroupement de tous les documents de Pardo Bazán fut, paraît-il, effectué. Regroupement ou éparpillement? Il est permis de se le demander à en juger par les propos réticents tenus à cet égard par des témoins du temps. Toujours est-il qu'une fois devenu résidence d'été du chef de l'État espagnol, le pazo s'est refermé sur son secret. Tout au plus, au cours des toutes dernières années, a-t-il été question de dresser un catalogue de la riche bibliothèque de la romancière mais, à notre connaissance, le projet n'a pas encore abouti (1973: 18).

Pudo Nelly Clemessy ver y auscultar con aquella mirada suya, inquisitiva y sagaz, los testimonios autógrafos que en los lejanos años cincuenta permanecían hurtados a todos. Pudo parpar su tacto y examinar sus trazos, aquellos trazos amados, y fuimos testigos de su emoción. Se alegró de la suerte que teníamos los que ahora disfrutamos de ese patrimonio aún no totalmente decantado. Aquella alegría suya es

uno de los recuerdos más gratos que conservamos de su paso admirado por la casa de doña Emilia. La profesora Nelly Clemessy, nacida Nelly Legal, solía referirse en sus cartas a «nuestra gran doña Emilia», compartiendo así, con esa generosidad tan suya, con quien tenía la fortuna de ser su corresponsal, a quien había sido, y siempre sería, la escritora en el estudio de cuya obra había forjado su hispanismo de la mejor ley, un hispanismo de impronta francesa que contribuyó a elevar a sus cotas más altas de rigor científico, de excelencia hermenéutica, de universal reconocimiento.

'Hortensia' es palabra que escribieron igual, en español como en francés, que seguirán escribiendo igual NELLY CLEMESSY y EMILIA PARDO BAZÁN. En el declinante septiembre que tiempo atrás alumbró a Emilia, las flores del verano gallego que tanto amaron ambas, aquellas azules tan propias de los suelos ácidos del Noroeste –son rosadas las hortensias del sur de Francia y del Chemin des Bruyères en Saint Raphaël–, erguían sus copos celestes:

> Sur le sol était posée une corbeille pleine de'hortensias et de feuillages, destinés à l'ornement des vases. Nucha commença de les disposer avec l'adresse et la gracieuse délicatesse qui étaient siennes dans l'accomplissement des travaux domestiques. Julian, à la fois affligé et admiratif, suivait des yeux l'arrangement des fleurs bleues dans les vases de faïence et le mouvement des mains amaigries au milieu du feuillage. Il remarqua qu'une goutte d'eau lourde et limpide tombait sur une feuille: elle ne provenait pas de la rosée qui avait baigné les hortensias (Emilia Pardo Bazán, *Le Château d'Ulloa*, Traduit de l'espagnol par Nelly Clemessy, Paris, Viviane Hamy, 1990, p. 275).

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

«SE BUSCA HETERODOXO»
JUAN GOYTISOLO (1931-2017)

Yo soy quien soy,
Don Quijote, *apud* Goytisolo

La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil.
René Char, *apud* Goytisolo

La difficulté, c'est la courtoisie de l'auteur pour le lecteur.
Jean Genet, *apud* Goytisolo

«Se busca heterodoxo». Con estas tres palabras, que no puedo sino hacer mías, circunscribió Isaac Rosa el territorio que Juan Goytisolo ocupaba -ocupa- en las letras hispánicas. El autor -cuya obra literaria, igual que la de otros escritores de la *nueva narrativa española,* ha sido apadrinada por Juan Goytisolo- dibujaba también los contornos del sentimiento que el anuncio de su muerte, aquel día 4 de junio por la mañana, despertó entre muchos (críticos profesionales y académicos, lectores de a pie, amigos, admiradores de su obra sin más): ¡desvalimiento!, ¡orfandad! Se busca heterodoxo. Y podría ir para largo… porque, como precisaba Isaac Rosa, «pese a la caricatura que circula graciosamente, ha sido durante más de medio siglo una heterodoxia radical, con pocos antecesores, escasos contemporáneos y menos sucesores» (*El País*, 9.6.2017).

No era fácil hablar de Juan Goytisolo, mejor dicho, de la obra de Juan Goytisolo, cuando estaba aquí para darnos la réplica, matizar lo que se avanzaba acerca de ella o lo que se descubría en ella. Más difícil aún es hacerlo cuando ya no está. Por eso, me valdré a veces de las palabras de otros. Y de muchas suyas. Y me parece especialmente grato e importante poder hacerlo además desde las páginas de una revista que se honra con

llevar el nombre del historiador santanderino del que es indisociable el de Juan Goytisolo, quien, aunque «desde el campo ideológico opuesto», no ha dejado nunca de resaltar lo que «hombres de su generación podían aprender de Menéndez Pelayo»: ¡el estilo! (VI, 84)

«La muerte de un escritor es la de su obra, la otra, la real, es lo de menos para la literatura, sus lectores y el mundo en general: la muerte de un escritor es ficción, la desaparición de su obra es tan real como la vida misma.» He aquí lo que afirmaba Rafael Conte (1994) acerca de la obra de Benjamín Jarnés, al que estaba leyendo cuando me sorprendió la noticia. La aseveración ha de servirme para adelantar lo que no voy a hacer: hablar de *la vida* de Juan Goytisolo. Tengo excusas: Juan Goytisolo se hizo cargo de contárnosla, o de contar lo que podía decirnos acerca de ella en al menos tres -cuatro- ocasiones. Primero, en una «Cronología personal», «escrita por el propio autor en tercera persona […] lo que no es más que un común recurso estilístico» (*Disidencias*, 1971: 327); luego, en 1985-1986, en los dos volúmenes de su tan rompedora autobiografía, en la que, de la mano de Walter Benjamin, nos recordó algo del insoluble dilema memorístico: «La memoria no puede fijar el flujo del tiempo, ni abarcar la infinita dimensión del espacio, se limita a recrear cuadros escénicos, capsular momentos privilegiados, disponer recuerdos e imágenes en una ordenación sintáctica que palabra a palabra configurará un libro. […] reconstruir el pasado será siempre una forma de traicionarlo en cuanto se le dota de posterior coherencia, se le amaña en artera continuidad argumental (V, 585)»; en 1996, finalmente, recién desaparecida Monique Lange, en *Ella*, bellísimo ensayo autobiográfico publicado por entregas en *El País*, antes de ser recogido en 2005 en una primera edición trilingüe árabe-francés-castellano. Confesión esta última que, diez años más tarde, le llevaría en tanto editor de sus *Obras (in)completas* a desgajar el fragmento «A ella» de *Paisajes después de la batalla*, «autobiografía deliberadamente grotesca», ya que, como supo ver el crítico escritor «el equilibrio mantenido a lo largo de la novela entre autor, narrador y personaje se rompía en estos párrafos, cuya índole intimista desentona con el resto del relato» (III, 40). Algo que había visto muy pronto mi amiga y maestra Elsa Dehennin, cuando observaba que en la secuencia «A ella» -secuencia de carácter catártico- «*tú* va dirigida a 'su verdadera mujer', Monique Lange y […]

habla aquí, alternando con la tercera persona, el *yo* original y 'real'» (1987). Lo que también había visto el poeta y amigo del autor Andrés Sánchez Robayna cuando, al editar por primera vez la obra en una colección de bolsillo, recalcaba «la singularidad de esta novela y el avance que representa respecto al territorio o los territorios ganados en la aventura creadora» (1991). En efecto, menos de un lustro separa *Paisajes después de la batalla* -cuya génesis delata el «cuerpo a cuerpo con la escritura»- de *Coto vedado* y *En los reinos de Taifa*, textos en los que Juan Goytisolo se quita por primera vez la máscara, se desnuda literalmente, y muestra, no solamente cómo encara su vida como parte de un «vasto conjunto textual» y el mundo «como un libro sin cesar escrito y reescrito» (V, 295), sino también por qué «la irrupción del goce viril en su ámbito imponía una entrega en cuerpo y alma al abismo de la escritura» (V, 491).

Territorio o territorios ganados en la aventura creadora, exploración de nuevos espacios expresivos y conquista de una autenticidad subjetiva, entrega en cuerpo y alma al abismo de la escritura. No es una, son muchas las obras de Juan Goytisolo que, como la de otros pocos escritores (por mi parte, no veo quién), revelan una capacidad de renovación, de ruptura consigo mismo, por un lado, con los géneros literarios más firmemente establecidos o por conquistar, por otro. Y ello, trátese de la novela -en sus distintas modalidades: realista, biográfica, experimental, lírica, metaliteraria-, del libro de viaje, de la biografía, de la autobiografía, del reportaje de guerra, del ensayo. Por eso, Juan Goytisolo sigue vivo.

***

Recrear cuadros escénicos, capsular momentos privilegiados, disponer recuerdos e imágenes en una ordenación sintáctica que palabra a palabra configurará un modesto homenaje al escritor, es lo que haré ahora. Y luego examinaré las facetas española, hispanoamericana, francesa y europea; y, finalmente, árabe u oriental de su trayectoria.

TIEMPOS: 1931, 1938, 1956, 1959, 1961, 1966, 1970, 1975, 1978, 1985, 1992, 1996, 2006, 2014, 2017 punto final.

ESPACIOS: Barcelona, París, Níjar, Almería, La Habana, Boston, Tánger, Sarajevo, Estambul, Bruselas, Marraquech.

PERSONAJES: Marcelino Menéndez y Pelayo, Jean Genet, Monique Lange, Blanco White, Juan Goytisolo, Luis Cernuda, Américo Castro.

RECURSOS: tercera persona, primera persona, segunda persona, ironía, sátira, parodia, metadiscurso, autorreferencialidad, metáfora, intertextualidad, lirismo…

«ALTRO-BIOGRAFÍA»

«Presentación crítica de J.M. Blanco White» (1972)

Acabo ya y solo ahora advierto que al hablar de Blanco White no he cesado de hablar de mí mismo. Si algún lector me lo echa en cara y me acusa de haber arrimado el ascua a mi sardina, no tendré más remedio que admitir que la he asado por completo. Pero añadiré en mi descargo que resulta difícil, a quien tan poco identificado se siente con los valores oficiales y patrios, calar en una obra virulenta e insólita […] sin caer en la tentación de compenetrarse con ella y asumirla, por decirlo así, como resultado de su propia experiencia.

«El poeta enterrado en Larache» (1992)

El desdén y el rechazo de la simpatía o admiración ajenas, la indiferencia a la opinión del «solitario en la multitud», como definía Ibn ʻArabī al *malamatí*, nos dan una de las claves primordiales de la vida de Genet durante sus últimas décadas. Los adeptos a la *malamía* -término derivado de *malama* o censura- evitaban cualquier manifestación de piedad y exhibían al contrario una conducta reprensible a ojos del prójimo, a fin de disimular al mundo su estado místico y piedad recóndita.

LENGUA: español (a veces francés, inglés, árabe, turco).

ENCRUCIJADAS

«Su vida es sueño», *Paisajes después de la batalla* (1992)

Un repaso a las 'ciento sesenta páginas' de su manuscrito descubre la existencia de un ser fragmentado: ideas, sentimientos, libido

tiran por diferentes caminos, el desdichado cronista de su vida ha sido incapaz de aglutinarlos. Hojear su relato acuciado por la premura del tiempo es un lancinante ejercicio de irrealidad: al final, ya no sabe si es el remoto individuo que usurpa su nombre o ese goytisolo lo está creando a él.

«Hipótesis en torno a 'J.G.'», *El sitio de los sitios* (1995)

A tenor de lo expuesto en el parte anterior confiado en mano al coronel L.M. para su entrega a nuestra embajada en Z., me personé de mañana con escolta e intérprete en el hotel H.I., en donde nos aguardaba ya el capitán Z.D. del Ministerio del Interior de la Presidencia. […] Según [declaraciones suyas], nuestro compatriota se habría presentado al atardecer en el H.I. y habría hecho entrega de un pasaporte español cuyo número y señas, por un lamentable descuido, no fueron inscritos a su debido tiempo en el registro diario de entradas. […] Si el 'J.G.' muerto y desvanecido llegó a la cuidad, tuvo que hacerlo por tierra y con documentación falsa, en el único convoy de ayuda humanitaria autorizado a pasar por los sitiadores hace ya unos meses.

GÉNESIS: [1] Su ideal ~~autobiográfico~~ literario: el derviche vagabundo sufí < [2] *Su* ideal literario: el derviche ambulante sufí < [3] *Mi* ideal literario: el derviche ambulante sufí < [4] Mi ideal literario: el derviche *errante* sufí

Un hombre que rehúye la vanidad, desprecia las reglas y formas exteriores de conveniencia, no busca discípulos, no tolera alabanzas. Sus cualidades son recatadas y ocultas y, para velarlas y volverlas aún más secretas, se refocila en la práctica de lo despreciable e indigno: así, no sólo concita la reprobación de los suyos, sino que provoca su ostracismo y condena. Tras las máscaras y celajes de la escritura, la meta es el desdén: el rechazo orgulloso de la simpatía o admiración ajenas será el requisito indispensable a la alquimia interior operada bajo el disfraz de una crónica burlona y sarcástica, de los lances y aventuras de una autobiografía deliberadamente grotesca, de la minuciosa exposición de las ideas clisé de la época que configuran poco a poco el mapa universal de la idiotez.

ÁRBOL DE LA LITERATURA: Vicente Llorens, Francisco Márquez Villanueva, Miguel de Cervantes, El Arcipreste de Hita, San Juan de la

Cruz, Karl Marx, Severo Sarduy, Luis de Góngora, Fernando de Rojas, Ibn ʻArabī, Gustave Flaubert, Carlos Fuentes, Walter Benjamin, etc. etc.

ESTUDIOSAS QUE HAN ROTO MÁS DE UNA LANZA POR JUAN GOYTISOLO: Linda Gould Levine, Luce López-Baralt, Carmen Sotomayor, Anne Bussière-Perrin, Elsa Dehennin, Aline Schulmann, Joelle Lacor, Isabelle Touton, Brigitte Adriaensen, Franziska Bossy, Bénédicte Vauthier, etc., Y QUE SUELEN QUEDAR EN LA SOMBRA DE LOS CRÍTICOS QUE HICIERON LO MISMO: Julio Ortega, José Ortega, Pere Gimferrer, Andrés Sánchez Robayna, Santos Sanz Villanueva, Manuel Ruiz Lagos, Randolph Pope, Stanley Black, Bradley Epps, Marco Kunz, Emmanuel Le Vagueresse, Abdellatif ben Salem, Jordi Carrión, etc.

***

JUAN GOYTISOLO… ESCRITOR ESPAÑOL

Por fecha de nacimiento, educación, formación y más aún experiencia generacional, se puede adscribir a Juan Goytisolo a los escritores de la generación del medio siglo o de los niños de la guerra, por atenernos a dos de los rótulos utilizados para agrupar a quienes padecieron las consecuencias de la última guerra civil como niños o adolescentes, y saltaron a la palestra en los años cincuenta.

Si bien gran parte de la obra de Juan Goytisolo no se puede entender al margen de aquella, no me detendré aquí en el trauma que implicó la pérdida de la madre y las mentiras familiares que la rodearon. Para ello, basta tener presente a aquella silueta huérfana en la desolación invernal, que intenta cruzar la Avenida de los Francotiradores en Sarajevo, protegiendo amorosamente en el bolso leña, comida y regalos para sus cuatro hijos (IV, 426). Para entender por qué su obra se resiste, en cambio, a un encasillamiento generacional y justificar que se pueda considerar al autor como escritor *español* por antonomasia -y como uno de los mayores innovadores de la segunda mitad del siglo XX-, más interesante es mirar el lugar que su obra de creación y crítica ha de ocupar en una Historia de la literatura española atenta a la evolución de sus formas. Y me valdré aquí de «La novela española contemporánea» (1971), un artículo suyo en el que hace un temprano balance crítico de la narrativa de su generación a partir del examen de dos coordenadas: la

realidad histórico-social, por un lado, las leyes evolutivas del género, por otro, además de ofrecernos la clave para entender su posición en este proceso.

Después de levantar acta del atasco en el que habían quedado atrapados quienes habían creído en la necesidad histórico-política del realismo, Goytisolo alega que «para criticar la realidad del país, era preciso empezar por la crítica de su lenguaje». De ahí que asigne un lugar aparte a Luis Martín-Santos, «primer novelista que entre nosotros arremetió al lenguaje rancio y embalsamado de los epígonos del 98 y […] emprendió su desacralización, simultáneamente a una brillante reivindicación del 'discurso'». «Con *El Jarama* -escribe a continuación- culmina y se eclipsa 'la historia'; con *Tiempo de silencio* renace y adquiere nueva vigencia el 'discurso'» (VI, 605). Y a la luz de la conocida disyuntiva benvenistiana -que delata la evolución crítica de Goytisolo que había hecho su *debut* crítico como abanderado marxista- el autor resume y anticipa lo que caracteriza las dos vertientes de su obra narrativa. A partir de *Señas de identidad*, «no ha abandonado […] el compromiso que buscaba en sus obras juveniles. Simplemente, lo ha trasladado a otro nivel. Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige […] el uso de la dinamita o el purgante. Nuestra actitud frente a él debe ser deliberadamente sacrílega» (607). Ese es el motivo por el que la obra de Juan Goytisolo no se deja encasillar en la de su generación.

Ahora bien, esta misma declaración y el haber hablado de un «*re*-nacer y *nueva* vigencia del 'discurso'» me llevan hoy a echar en falta que, quien ha sabido valorar la aportación de los más jóvenes escritores españoles al árbol de la literatura y tanto ha hecho por rehabilitar a los heterodoxos de antaño -heterodoxos que, «sin la pasión polémica y curiosidad insaciable» de Menéndez Pelayo, hubieran quedado «enterrados por lustros en el panteón en el que se suele meter en España todo lo innovador y profundo» (VI, 1004)- no haya sido capaz, en cambio, de rehabilitar a su vez a quienes de joven, por razones ideológicas y generacionales, él mismo condenó al purgatorio: los Modernistas.

… HISPANOAMERICANO

Si Luis Buñuel representa, en el más alto grado, nuestro re-encuentro con la verdadera e inmutable tradición española, Juan Goytisolo, a su vez, significa el encuentro de la novela española con la que se escribe en Hispanoamérica. […] Goytisolo emprende la más urgente tarea de la novela española: destruir un lenguaje viejo, crear uno nuevo y hacer de la novela el vehículo de esta operación. Su obra se convierte así en el puente que une a dos fenómenos literarios de idéntico signo idiomático aunque de actitud radicalmente opuesta ante este signo: la novela española y la novela hispanoamericana, *dixit* Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (1970).

… FRANCÉS Y EUROPEO

Como supieron ver Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, «al incluir a Juan Goytisolo en su estudio crítico junto a los más audaces narradores hispanoamericanos de nuestros días, Fuentes contempla la novelística en lengua española con mirada abarcadora y sentido universal, más allá de las fronteras geográficas y por encima de las limitaciones regionales. Y escoge a Goytisolo no por azar ni por capricho, sino por su actitud ante la lengua, coincidente con la de los más atrevidos innovadores hispanoamericanos de hoy» (1966).

Si ensanchamos algo las fronteras lingüísticas de este horizonte geográfico, tendremos que declarar que Juan Goytisolo no solamente ha sido el escritor *español* -e *hispanoamericano*- de mayor renombre del siglo XX, sino también el que, desde muy joven y con mayor ahínco, ha trabajado para dar a conocer la literatura hispánica, entre otras de su generación, más allá de las fronteras peninsulares, en particular, en Francia, país en el que vivió su primer exilio y expatriación, y que llegó a configurar uno de los telones de fondo de su obra de madurez.

Dos episodios de índole literaria ocurridos en la vecina Francia y el recuerdo de lo que la entrega de los dos primeros premios de carácter internacional: Premio Europalia (1985) y Premio Nelly-Sachs (1992) significó para la consagración del escritor -dos o tres décadas antes de que España se decidiera por fin a otorgarle el Premio Cervantes- van a servirme aquí de hilo rojo para este breve recorrido europeo por su obra.

En primer lugar, quisiera recordar que no solamente la obra de juventud de Juan Goytisolo, sino también aquella otra de algunos de sus

compañeros de generación (Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y Ana María Matute, entre 1957 y 1960, seguidos luego por Carmen Martín Gaite, Armando López Salinas, Juan García Hortelano, etc.) fue traducida al francés, desde mediados de los años cincuenta, en la colección *Du Monde Entier* de la prestigiosa editorial francesa Gallimard y dada a conocer a un público internacional, gracias, por un lado, al empeño de Maurice-Edgar Coindreau, quien deseaba romper el silencio que rodeaba las letras hispanas, gracias, por otro, al papel de mediador cultural o *passeur* que desempeñó Juan Goytisolo, en tanto asesor literario y lector en la misma editorial durante unos diez años. Un examen del catálogo de las obras publicadas, así como la consulta de los archivos conservados (cartas, dossier de prensa) en la casa editorial francesa permiten no solo corroborar la veracidad de lo que Juan Goytisolo cuenta en su autobiografía sobre su trabajo de asesor (V, 374-375), sino también recalcar la discreción con la que el autor alude al politiqueo editorial, que, como era de suponer, no quedó al margen ni de la política, ni de las duras leyes del mercado. Es más, una relectura del prefacio a la traducción francesa de *Jeux de mains*, primera novela de la colección - rápidamente seguida por la traducción de *Alfanhuí*, «contraste parfait car on ne pourrait imaginer deux ouvrages plus différents l'un de l'autre», escribe Coindreau a Gaston Gallimard- revela que algunos intelectuales franceses eran mucho más críticos con el desconocimiento de las letras hispánicas del que hacían gala sus compatriotas, de lo que el joven Juan Goytisolo pudo insinuar. Refiriéndose a un artículo rubricado «J.G.» publicado en *Lettres nouvelles*, Coindreau declara: «Je ne mets pas en doute les paroles de J.G. mais je me permettrai de lui faire remarquer que cette indifférence de l'étranger pour la littérature de son pays ne date pas de la Guerre Civile. Pour ne parler que de la France, elle existe depuis plus d'un siècle». Y algunos párrafos más tarde exclama:

Nous sommes donc en face d'un phénomène que je ne tenterai pas d'analyser ici, mais qui n'est pas douteux : alors que les littératures anglaise, américaine, allemande, voire italienne, sont non seulement bien accueillies en France mais y deviennent parfois l'objet de modes et d'engouement dont leur pays d'origine sont les premiers à s'étonner […] la littérature espagnole, bien avant que Franco n'arrivât au pouvoir, avait déjà grand-peine à franchir les Pyrénées (1956).

Sin comentario.

El segundo episodio de la compleja relación de Juan Goytisolo con Francia que quisiera rescatar -país de adopción, es cierto, pero de relación no menos crítica que la que mantuvo con su *Madrastra* española, «tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina»- nos obliga a volver a *Paisajes después de la batalla*, novela más francesa del autor. Y no solo porque transcurre en el abigarrado barrio parisiense del Sentier, y viene escrita bajo la batuta de los escribanos flaubertianos, lo que explica también que se deja leer como «crónica burlona y sarcástica, […] minuciosa exposición de las ideas clisés de la época que configuran poco a poco el mapa universal de la idiotez» (III, 1037), sino porque uno de sus hilos rojos es la cuestión de la inmigración, cuestión indisociable de la reflexión del autor sobre el Magreb y el orientalismo, por un lado; de su declarada *arabofilia*, por otro. En «Por qué he escogido vivir en París» (*Contracorrientes*), el autor aclaró de forma inequívoca los motivos del *désenchantement* parisino que empapa las páginas de su novela. En él, se ve cómo al vivir en suelo francés a partir de los años sesenta, Juan Goytisolo se fue despidiendo de la imagen de una Francia soñada e idealizada para irse familiarizando con la guerra de Argelia y sus repercusiones en la configuración política francesa de los años ochenta, es decir, con la cara más oscura y menos amable del país vecino: su racismo y su etnocentrismo. La errancia del protagonista que, como el *flâneur* de Benjamin, deambula por París, en particular por el metro, revelan así, paso a paso, una nueva geografía del exilio.

Y antes de seguir tirando de este hilo que nos llevará a desvelar la última cara de un escritor *arabófilo*, quiero sacar del olvido, como había anticipado, el nombre y el significado de los dos -tres- primeros premios internacionales que fueron concedidos al autor por el conjunto de su trayectoria y por los valores que defiende.

En 1985, el premio Europalia, parte literaria del festival epónimo que desde 1969 se celebra cada dos años en Bruselas y gira en torno a la cultura de un país, fue concedido a Juan Goytisolo por un jurado internacional presidido por J.M.G Le Clezio y formado por diez hispanistas, representantes de los diez países miembros de la Comunidad Europea de aquel entonces, en la que, solo al año siguiente, se incorporarían España y Portugal. En dos ocasiones Elsa Dehennin,

vicepresidenta del jurado, ha recordado los motivos que les llevaron a premiar a Juan Goytisolo, único novelista vivo en aquel entonces -junto con Julián Ríos, cuya obra, empero, no era conocida de todos los miembros- al que de forma unánime se podía considerar «representante de una 'novela nueva', minoritaria, más problemática, más controvertida pero representativa de una difícil modernidad española». El jurado justificó su decisión en un breve comunicado cuyas líneas esenciales, de carácter estrictamente literario, fueron recordadas en francés el día de la entrega. «Le jury considère l'écrivain 'comme un exemple d'indépendance intellectuelle, morale et culturelle, comme un représentant de la modernité hispanique'; il voit dans son œuvre 'une recherche persévérante et audacieuse de la réalité conflictuelle de l'Espagne, par la rénovation du langage et de la technique narrative, dans un acte permanent d'amour blessé pour son pays'». Y antes de ceder la palabra a Juan Goytisolo, la hispanista belga se dirigía al escritor, esperando que

> este premio, por modesto que sea, contribuya a romper 'el silencio, extrañeza y vacío', que según escribe en *Coto vedado* le envuelven -y a partir de aquí cambio, dice Dehennin, la primera persona que Usted emplea por la segunda tan tuya- *te* envuelven a ti y a unos cuantos, lejos de entristecerte, te convence de que el binomio fidelidad/ desarraigo tocante a la lengua y país de origen es el mejor indicativo de un valor estético y moral en cuya hondura no cala por fortuna el dador de homenajes.
>
> A un jurado desconocido de este lado de los Pirineos le ha sido más fácil, quizá, que a un dador oficial de homenajes de aquel lado, calar o intentar calar en esa hondura.
>
> Lo hicimos sin prejuicios convencidos precisamente por lo profundo y lo sincero de su mensaje que engrandece a España.

El premio fue acogido en España con «escepticismo y grima», y en la prensa nacional no solamente se descalificó al escritor, sino también al jurado tachado de «ignorante». Como revelan los archivos de la hispanista belga, el envío de una dolorida carta de indignación a un columnista español, de cuyo nombre no quiero acordarme, podrían explicar por qué, solamente unos meses más tarde al de la entrega, el premiado no pudo sino entrar en una (vana) disputa literaria quizá con vistas a defender a sus anfitriones de los palos recibidos.

Por lo que al segundo galardón literario se refiere, el premio Nelly Sachs, se puede leer en los estatutos que regulan su atribución, que la ciudad de Dortmund, que lo otorga cada dos años, pretende

> Mit ihm sollen Persönlichkeiten geehrt und gefördert werden, welche herausragende schöpferische Leistungen auf dem Gebiet des literarischen und geistigen Lebens hervorbringen, die in ihrem Leben und Wirken geistige Toleranz, gegenseitigen Respekt und Versöhnung unter den Völkern und Kulturen verkünden und vorleben, die sich in einer globalisierten Gesellschaft für ein friedliches Zusammenleben und die Überwindung kultureller, ethnischer und religiöser Grenzen einsetzen.

En el caso presente, el premio fue entregado al autor -también primer español en recibirlo- en 1992, recién publicada una novela de carácter apocalíptico: *La Cuarentena* como, bajo algunos aspectos, lo había sido *Paisajes después de la batalla* y lo iba a ser *La saga de los Marx* y más aún *El sitio de los sitios*. Su escritura, como recuerda una voz de carácter autorial en la primera secuencia, «supone la existencia de un fino entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran». De hecho, obra catártica empezada bajo la emoción de la pérdida de su amiga Joelle Lacor -estudiante de los cursos que impartió en Nueva York y traductora al francés de *Royaumes déchirés* o *L'arbre de la littérature*-, el escritor concibe primero la obra como un diálogo de ultratumba con su amiga -«vagabundeo general de las almas en el periodo de la Cuarentena», es decir, *barzaj* islámico- en el que se entremezclan «calas y espigueos en la *Divina comedia*, obras de Ibn 'Arabī, libros de Asín, diferentes versiones de la escala nocturna del profeta, poemarios sufís, la *Guía espiritual* de Molinos» (IV, 151-152). Mas, como comentó en varias ocasiones Goytisolo, la escritura redentora del duelo personal fue brutalmente interrumpida por un «acontecimiento no previsto al comienzo: la operación Tempestad en el Desierto, la guerra de Irak» (IV, 18). Después de un primer grito periodístico lanzado a un mundo impasible ante la hecatombe humana que se avecinaba («Visión del 'día después'»), esta Tribuna pasó a ocupar el octavo capítulo del libro y «las imágenes infernales de la *Divina Comedia* [fueron] substituidas

gradualmente por las de la hecatombe sublimada por el monopolio informativo de la CNN» (IV, 19).

Como iremos viendo en el próximo y último apartado dedicado a la figura de Juan Goytisolo escritor árabe, oriental y místico, como también corrobora la abundante bibliografía goytisoleana posterior a *La Cuarentena*, esta voz de alarma, que dio el intelectual comprometido y de difícil escritura llamando la atención de la comunidad internacional para que se interpusiera y tratara de evitar la destrucción masiva del pueblo iraquí y el éxodo kurdo, no era más que la primera manifestación pública de una larga serie de declaraciones expresadas, a partir de los noventa, a favor de la «tolerancia, del respeto mutuo, del hermanamiento entre los pueblos y las culturas»; un llamamiento a favor «de una sociedad pacífica, capaz de ir más allá de las fronteras culturales, étnicas y religiosas» -en particular, el islam y el cristianismo-, por decirlo con palabras que reflejan las del espíritu del estatuto del premio Nelly Sachs, antes citado.

Gracias a las gestiones que, nada más incorporarse al equipo Gallimard, había emprendido Severo Sarduy para «recuperar» al escritor que había abandonado su *alma mater* sin ver publicado el tercer volumen de la Trilogía Mendiola -acogido por Seuil, donde el cubano trabajaba en aquel entonces-, *La Cuarentena* se tradujo al francés bajo el título *Barzakh*, ya que, ironías de la vida, el título original del manuscrito estaba reservado para la publicación simultánea de una novela de Le Clézio. En 1994, *Barzakh* ganó el «Prix Méditerrranée». Creado en 1984 por el historiador y académico Fernand Braudel, tenía y tiene como objetivo «valoriser l'espace culturel entre les différents pays dont la Méditerranée est le creuset, et […] reconstruire le récit épique des diversités fondatrices de son identité».

… ÁRABE, ORIENTAL, MAGREBÍ, MARROQUÍ Y MÍSTICO

La incansable reivindicación de la España de las tres culturas que atraviesa la obra de Juan Goytisolo a partir de *Don Julián* es inseparable de su descubrimiento, a finales de los años sesenta, de la obra de Américo Castro. En el prólogo al volumen de *Ensayos literarios*, que incluye su correspondencia con el que consideró su maestro, Goytisolo dejó claro que su deuda con el historiador, «tanto en el plano intelectual como en el creativo, era inmensa» (VI, 12).

Para explicar cabalmente el proceso de transformación de Álvaro Mendiola en el protagonista de *Don Julián* debo señalar la fuerte impresión que me causó aquellos años la lectura de *Cristianos, moros y judíos* y *De la edad conflictiva*. Américo Castro me procuraba una perspectiva nueva sobre nuestro pasado que me permitía entender mejor el presente de entonces (VI, 11).

Junto a la influencia de Castro, que permea literalmente su obra, es insoslayable la referencia a la obra emblemática de Edward Saïd, *Orientalismo*, cuya primera traducción al español en 1990 fue acompañada de un prólogo suyo. Años antes, en los ensayos que configuran las bellísimas *Crónicas sarracinas* (1982), en particular en el inequívoco «De *Don Julián* a *Makbara:* una posible lectura orientalista», ya se podía ir rastreando la impronta que la obra del intelectual palestino, exiliado en Estados Unidos, había dejado en Goytisolo. Nada de extrañar, por tanto, que, al volver a leer sus propios ensayos para la configuración de sus *Obras (in)completas* declarase: «*Crónicas sarracinas* […] comprende diversas aproximaciones al mundo islámico y al imaginario europeo, principalmente español, sobre el mismo. Dicha labor no hubiera sido posible sin la lectura de *[Orientalism]* (1978)» (VI, 15).

Si las obras contemporáneas de Castro y Saïd -a las que se pueden añadir las de Asín Palacios- proporcionan un ineludible telón de fondo teórico a la comprensión de un escritor árabe, oriental, magrebí o marroquí, la comprensión de otra parte de ella quedará mermada mientras no hagamos el esfuerzo de acompañarle en el descubrimiento y apropiación de la mística hispano-hebrea o el sufismo islámico, de la que es ejemplar la obra de Ibn ʻArabī, figura tutelar de la antes citada *La Cuarentena* (López-Baralt 1995).

Ahora bien, en el caso presente la teoría no basta y es difícil hablar de esta última cara de un escritor polifacético haciendo caso omiso, por un lado, de la dimensión «libidinosa o homoerótica» por la «figura del *meteco*» -lo que implica reconocer que la «pasión xenófila» del autor echa raíces en los años parisinos y no se limita a las reivindicaciones políticas (Kunz 1993)-; y, por otro, de la vinculación personal del autor con Marruecos, en particular, con Tánger y Marraquech, ciudades entre las que transcurre *Don Julián*. Hoy en día, la biblioteca de la primera lleva el nombre de Juan Goytisolo; a la

Biblioteca Ybn Youssef de la segunda el escritor regaló en 2007 el manuscrito de *Makbara*, repitiendo así un gesto que, unos veinte años antes, en 1986, y tras el triunfo del PSOE en las elecciones generales de 1982, le habían llevado a legar los manuscritos posteriores a la redacción de la Trilogía Mendiola -entre ellos los de *Paisajes después de la batalla*, disponibles en línea: www.goytisolo.unibe.ch y cuya génesis he estudiado (2012)- al Instituto de Estudios Almerienses, dependiente de la Diputación Provincial de Almería, provincia a la que, como bien se sabe, va unido el nombre y la obra del autor desde 1959. La ciudad de Marraquech debe también a Juan Goytisolo su labor incansable para conseguir que, en 2001, la UNESCO incluyera la plaza Xemaá al-Fná, centro de *Makbara* y de *La Cuarentena*, en el patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad.

Finalmente, no quisiera cerrar este recorrido por la obra del autor -recorrido que, por muy amplio que fuese, me habrá obligado a dejar sin pisar otros muchos caminos transitados por un incansable rompesuelas, *flâneur* redivivo e incansable lector, entre otros, de los clásicos españoles- sin volver sobre su insólito trabajo como corresponsal de guerra. Un trabajo tardío que, en cierta medida, pero con riesgos mucho mayores, vino a cumplir la función informativa de su primera obra de juventud -aquella que le vinculó a sus compañeros de generación-, cuando a través de técnicas realistas o de novelas de viaje todos ellos pretendían todavía informar a sus compatriotas acerca de la verdadera *realidad* española tapada por la *ficción* oficial.

El prólogo que acompaña la compilación de cuatro viajes a *Sarajevo-Argelia-Palestina-Chechenia* -realizados entre agosto de 1993 y mayo de 1996- agavillados bajo el título *Paisajes de guerra* (2001) no esconde los motivos que pudieron «conducir a un escritor entrado en la sesentena y que además odia las guerras […] a intervenir como testigo en algunos de los conflictos más duros de la pasada década, conflictos cuyas vicisitudes y consecuencias se prolongan de una forma u otra hasta el día de hoy».

Me involucré en [estos conflictos] por razones éticas y culturas, por un afán de conocer y dar a conocer una verdad forzosamente parcial, como todas las verdades del mundo, pero ajena a la forjada con manipulaciones y amaños por los medios de comunicación de masa: las

canales de la televisión global y las principales agencias informativas (221).

Y a continuación añade. «Todo empezó con la guerra del Golfo o, para ser más preciso, con la videoguerra del Golfo. En ella se verificó de forma rotunda el axioma de que quien controla la imagen controla la verdad o al menos su apariencia.» Vemos, pues, por segunda vez ahora, el impacto que tuvo en la vida del intelectual y del escritor la irrupción brutal, con indeseables efectos *voyeuristas*, de la guerra del Golfo. Ya sabemos que esta guerra contaminó la concepción inicial de *La Cuarentena*. Puedo añadir ahora que esta se convirtió en acicate de la renovada «busca de su propia verdad en otros escenarios bélicos. No en todos, claro está, sino en aquellos que conocía, directamente o no, a través de sus viajes y lecturas» (222).

Acabaré con una mención al segundo viaje, es decir, el viaje a Sarajevo sobre el que he empezado este homenaje, ya que de una forma parecida a lo que había pasado en *La Cuarentena*, que germina alrededor de la Tribuna consecutiva al bombardeo del 17 de enero de 1991, el tan cervantino *El sitio de los sitios* nace de una compleja reescritura del *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie*, visiones desorbitadas del asedio, publicadas primero en *El País,* en forma de crónicas, junto con las fotografías de Gervasio Sánchez.

A lo largo de mi vida me he esforzado en combinar lecturas y experiencias, asentar éstas en aquellas y avanzar a tientas por una senda ignota: la que conduce del testimonio crudo y siempre parcial de la realidad exterior a la verdad literaria de la ficción, el trecho que va del *Cuaderno de Sarajevo* al rompecabezas o conjunto de elementos dispersos que el lector cómplice deberá relacionar para abrirse paso por el territorio cervantino de la duda y de una complejidad laberíntica en la que se ve atrapado: la de mi novela *El sitio de los sitios* (VIII, 223).

Con «la verdad de la ficción podía romper el cerco y denunciar la gran estafa de la mentira oficial» (IV, 28).

… SIN TIERRA

desacostúmbrate desde ahora a su lengua, comienza por escribirla conforme a meras intuiciones fonéticas sin la benia de doña Hakademia para seguir a continuasión con el abla ef-fetiba de miyone de

pal-lante que diariamente lamplean sin tenén cuenta er córigo péna impuetto por su mandarinta, orbidántote poco a poco de cuanto tenseñaron en un lúsido i boluntario ejersisio danalfabetim-mo que te yebará má talde a renunsial una traj otra a la parabla delidioma i a rempasal-la por tém-mino desa lugha al arabya (III, 725)

الناس لي ما يفهمونيش ما يبقاوش يتبعوني
علاقتنا انتهت
أنا بدون شك في الجهة الأخرى
مع المساكين لي دائما
يوجدوا السكين

desmembrado y hecho trizas como tu propio relato alcanzas al fin el don de la ubicuidad te dispersas de país en país de ciudad en ciudad de barrio en barrio: […] el tiempo ya no apremia su tiranía ha cesado: puedes callejear escribir extraviarte en el doble espacio de la cives y el libro inventar trayectos laberínticos desorientar desorientarte: esparcir la materia narrada al azar de sorpresas e imponderables por toda la rosa de los vientos: textos-vilano a merced del aire vehículos de leve polinación: (III, 1046).

Salvo mención expresa, todas las citas de Juan Goytisolo están sacadas de las *Obras completas* (ed. del autor, a cargo de Antoni Munné), Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2005-2008.

Las breves citas (inéditas) que remiten a declaraciones de Severo Sarduy y Maurice Edgar-Coindreau están sacados del 'Dossier Goytisolo' que se conserva en la casa editorial Gallimard (París). Aquellas otras de Elsa Dehennin se hallan en documentos inéditos (dossier Europalia, correspondencia con Juan Goytisolo), que están en mi posesión.

BÉNÉDICTE VAUTHIER
UNIVERSIDAD DE BERNA

VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL
(1950-2016)

Víctor Infantes de Miguel falleció en Madrid el pasado día 1 de diciembre de 2016. En Madrid había nacido el 26 de enero de 1950. El 25 de enero de 2017 nos reunimos en la Biblioteca Nacional de España sus amigos y sus alumnos para rendirle un sencillo y emotivo homenaje de despedida: un marcapáginas (o señal de lectura, o registo o pique) con la foto de Víctor ante la entrada de *Almeida Impresores*, en el madrileño Barrio de las Letras, se nos entregó como (inevitable) recordatorio, pues todos conocíamos su pasión de coleccionista de estas menudencias tipográficas. E igualmente como recordatorio se nos entregó una estampa justificativa del título del homenaje: *Víctor Infantes: la pasión por el papel impreso*, con un texto, cuya autoría no se declara pero presumo que escrito por Ana Martínez Pereira, que copio por su justeza: «Hoy nos ha reunido el recuerdo de tu vida en nuestras vidas. Sigiloso con tu intimidad, tu relación con el mundo fue explosiva, generosa, amable, vital. Admiramos tu brillo intelectual, tu sabiduría, tu entrega incondicional y entusiasta a una profesión que te debe tantísimas páginas de asombro, de emoción, de novedad; pero estamos aquí porque un día nos regalaste tu simpatía, tu ingenio, tu conversación, tu cortesía, tu amistad, tu confianza, o el dato de una ignota edición, la cita erudita, la pronta y certera respuestas a una duda..., la belleza de los impresos que en tus manos nunca eran *menores* ...»

En Víctor Infantes son varias las pasiones en acción que nos sorprenden: como bibliófilo, bibliógrafo, estudioso de la literatura de todos los siglos, profesor y artesano en un taller de imprenta. Yo voy a limitarme a enfatizar la segunda de las pasiones en acción que acabo de mencionar, la de bibliógrafo, pues en mi condición de tal, he compartido con él amistad, proyectos, y complicidades, silencios y hallazgos bibliográficos, desde los años ochenta del pasado siglo.

Una prueba palmaria de su sensibilidad como bibliógrafo son sin duda alguna las dos entregas de su autobibliografía. Su *Primera Bibliografía*

(1977-1997) recogía veinte años «de vida, de investigación y de experiencia» –según propia declaración–. Llama inmediatamente la atención su singular y agradable presentación en papel de color gris perla, con el debido marcapáginas: «Se tiraron 412 ejemplares numerados... [y] se compuso en Bodoni...» El número 117 figura en mi ejemplar de puño y letra del propio Víctor. Nada sorprendente para quienes conocimos bien sus costumbres y habilidades. Él gustaba sobremanera del colofón a la antigua, como una especie de rebeldía contra los crueles talleres aficionados a ofrecer ediciones *sine notis*. Los ejemplares de su *Primera Bibliografía* se terminaron de imprimir «en las vísperas del día 1 de mayo de 1998, festividad de San José Artesano, en espera del descanso para todos los que laboran» . Festividad bien elegida y acusación nada velada. Si acudimos al releído libro de Richard Sennett, *El artesano*, nos encontraremos con afirmaciones como las siguientes: «Es posible que el término «artesanía» sugiera un modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial, pero eso es engañoso. «Artesanía» designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más...» Y añade en otro lugar: «El artesano representa la condición específicamente humana del *compromiso*» . Víctor fue un *artesano* en el sentido más genuino del término. Basta leer por ejemplo la breve presentación a la primera recopilación de algunos de sus trabajos, que ofreció en 1992, bajo el título *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*: «... etapas consumidas, recapitulación de resultados, perspectivas de futuro. Todo ello está sumergido en un tiempo lento, impreciso, variable: no cuentan los días (ni las noches) ni los meses, los años son a veces simples fechas de revistas y congresos (y casi nunca de *Actas*). Arañar los datos, las razones y las causas de una obra o de un escritor suele ser la mayoría de los casos una tarea heroica, callada y silenciosa cuyo premio consiste en unas páginas impresas que a buen seguro (casi) nadie sentirá más que como necesidad bibliográfica de cita y eso, si ello es merecedor de tan discutible mérito. Hablo, claro está, de *investigar* no de pergeñar a vuela pluma esa vaguedad (neo)retórica denominada *crítica* y a menudo defendida tan solo por quienes la ejercen» . (Neo)retórica presenta las tres primeras letras entre paréntesis. Es una de las singularidades gráficas de continua aparición en sus textos, que confieso he imitado muchas veces. El recurso es sumamente útil para decir lo que a uno le viene en gana sin estridencias, pues las evita la sencillez gráfica del paréntesis.

Si califiqué de singular, por su excepcionalidad y por su materialidad, su *Primera Bibliografía*, no sé ciertamente qué término utilizar para referirme a su *Segunda Bibliografía,* aparecida en 2013. Edoardo Barbieri, en *L´Almanacco Bibliografico,* saludaba la publicación de este pliego de grandes dimensiones, de color amarillo, recordando que el autor, no sin una mezcla de grandilocuencia e ironía, había publicado la lista de sus obras en forma de manifiesto «in un minutissimo carattere Garamond» y en solo 512 ejemplares. Todos los datos, como en la ocasión anterior, están minuciosamente declarados en el impreso y no sorprenderá tampoco que sean totalmente coincidentes, salvo que la víspera de la festividad de San José Artesano, es ahora la del año 2013. Nada ha cambiado; simplemente, como anotó Víctor en los paratextos de alguno de sus libros, sirviéndose de la pluma de Fernando de Herrera: «Crece el camino y crece mi cuidado» . El número de entradas es tal que abruma. Esta enorme pared amarilla –así es materialmente esta autobibliografía– es una riquísima, sorpresiva y gigantesca estantería de libre acceso de una biblioteca para muy diversificados tipos de lectores, que habrán de practicar el browsing con la agilidad instintiva de la cabra para llegar a todas las alturas y entresijos y localizar lo que complace a su omnívoro apetito. No está cerrada la bibliografía de Víctor Infantes. Pocos días antes de su muerte me enviaba uno de sus últimos artículos, aún inédito, pues existían noticias tipobibliográficas que podrían interesarme. Transcurrido un tiempo prudencial para que se publiquen todos sus trabajos aún en prensa, me alegraría descubrir que coincidiendo con las vísperas del 1 de mayo de 2018, festividad de San José Artesano, y declarando que se imprime al cuidado de José Manuel Martín (de *Almeida Impresores-Turpin Editores*), aparece para uso de todos una necesaria y total *Tercera Bibliografía (1977-2017).* Víctor habrá dejado todo perfectamente controlado. Era una expresión habitual en él. Nunca agradeceremos suficientemente a Víctor su compromiso autobibliográfico.

Me limitaré a recordar y con radical brevedad solo dos de sus importantes aportaciones bibliográficas que aprecio particularmente. Ambos saludamos con entusiasmo la aparición del primer volumen de la *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII* de Francisco Aguilar Piñal. Víctor en *Cuadernos de Bibliofilia* y yo en *Cuadernos Bibliográficos*. Era a comienzos de la década de los 80. Víctor concluía su comentario de esta manera: «... casi todas las bibliografías, por incómoda que sea su presencia para quien calumnia su necesidad, son el primer pilar de

cualquier trabajo serio» . Yo escribí entonces: «En tan magna labor se podrán sin duda encontrar fallos, ausencias, criterios inseguros...» y añadía después de recordar la generosidad de su autor: «podemos decir que esta obra ya ha resultado inmensamente útil antes de su nacimiento oficial. Pienso que esa es la palabra fundamental para juzgar la obra, por encima y mas allá del juicio técnico que pueda merecer» . Me ha agradado descubrir ahora, tantos años después, la coincidencia de criterio. Precisamente en esa misma época fui leyendo las sucesivas entregas en *Cuadernos de Bibliofilia* de su trabajo *Una colección de burlas bibliográficas; las reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón* y conservo el ejemplar de la primera edición de todo el conjunto, regalo sin duda alguna de Víctor e indicio seguro del comienzo de nuestra amistad. Hace pocos meses recibía la *Nueva edición* facsimilar y disfrutaba de los nuevos textos que acompañan al facsímile. Este trabajo es claramente un apasionante y original repertorio bibliográfico con largueza. En su comentario «veinte años después» Víctor recuerda que se trató de un libro «sobre problemas bibliográficos» , añadiendo que «la *bibliography* – así en clara alusión a los maestros anglosajones– es siempre a la postre la resolución de algún problema» . Este libro fue para mí un revulsivo. Descubrí entonces, no la expresión, pero sí la dificultad y la apasionante resolución de los enredijos bibliográficos de mil y un diablos.

No haré mención pormenorizada de tantos trabajos valiosos y significativos de los años ochenta, pero inevitablemente debo enfatizar la publicación del *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)* en el que Víctor, junto a Arthur L.-F. Askins, ofrecen una edición corregida y actualizada del repertorio de Antonio Rodríguez-Moñino publicado 27 años antes. Que «no hay prólogo de viaje más útil y sabroso que la crónica cercana de quienes ya lo hicieron» , lo ha ejemplificado admirablemente Agustín Remesal en *Por tierras de Portugal: un viaje con Unamuno.* Puedo afirmar, por propia experiencia repetida, la bondad del aserto cuando el viaje es bibliográfico y tiene como objetivo reconstruir un antiguo repertorio erosionado (cruelmente) por los años, aunque en buena parte incólume, para reavivar su utilidad. Confieso que he saboreado intensamente la pasión de quienes me precedieron en el empeño de controlar determinados conjuntos tipobibliográficos. Supongo en el caso de Víctor el mismo disfrute al reavivar el *Diccionario.* Y como Askins y él recordaban, con palabras del propio Rodríguez-Moñino: «en bibliografía al concluir un libro no hacemos más que señalar un comienzo a las rectificaciones» , pero no solo a las

rectificaciones, también al enriquecimiento de un repertorio necesario. La construcción de un repertorio de estas características presupone en el bibliógrafo la asunción de un compromiso de continuidad, obsesivo incluso. Lo ponen claramente de manifiesto los seis sucesivos «Suplementos al *Nuevo Diccionario.* Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI» aparecidos en *Criticón* en los años 1997-2004 y finalmente el *Suplemento* publicado en 2014, en el que figura como preparadora de la edición Laura Puerto Moro, claramente una esperanza abierta a la continuidad y fruto sin duda alguna de la docencia de Víctor. Quienes no hemos ejercido en la Universidad desgraciadamente nos ha costado mucho más conseguir un relevo generacional, es decir instalar en alguien nuestra fe «en esa palabra abisal que es el libro: formato, materia, papel, página, tinta, orden, lectura, lugar y recuerdo (impreso)...» y en la no renuncia «a la felicidad de las viejas maneras» –son palabras de Víctor y Arthur–.

Para descubrir lo que Víctor entendía por bibliografía, nada mejor que recordar su comentario de 2011, en *Hibris*, en su sección habitual «La península de los libros» , sobre el volumen titulado *Iberian Books*, con título paralelo en español y el subtítulo *Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*. He calificado la obra, simple e intencionadamente, de volumen, es decir «cuerpo material de un libro encuadernado» . Víctor también comienza su reseña de esta obra declarando: «no sé cómo llamarla en realidad. ¿repertorio, catálogo, lista, relación, etc.?, porque lo de *bibliografía*... no me convence en absoluto...» y nos dirá por qué, después de sufrir un par de noticias relacionadas con la *Celestina* y con el *Lazarillo* y tras recordar que es fruto de «uno de esos proyectos de investigación de nombre rimbombante... , que subvencionan organismos de nombre intimidatorio... que pretenden con números, y con la pasta consiguiente, abrumar al neófito y asociarse con proyectos europeos (recuerda nuestro reseñador que: cita varios) de ésos que jamás cuentan con España... «pero Víctor se asombra ante el silencio de obras inevitables para haber podido construir ese pretendido «repertorio de los repertorios de nuestra producción impresa desde 1472 hasta 1601» . Aquí quería yo llegar, pues en cita literal y con su decir de ágil teclado, señala que «el cuarto, y último, [pilar critico que sustenta este trabajo] es de Juzgado de Guardia bibliográfico, porque, como evidentemente confiesa [es decir el director del proyecto en su introducción] no ¡haber visto un solo libro¡, pero dicho muy *británicamente:* "sin haber tenido el beneficio de un examen físico

cuidadoso de las obras descritas", pues, claro está, no pueden distinguirse ediciones, emisiones y estados – y me da pena insistir hoy día en esta obviedad que ha costado miles de miles de horas a los esforzados tipobibliógrafos españoles- y, también, claro está, "se proporciona el formato, cuando éste es conocido"... Dicho a las claras: se ha realizado una "bibliografía" de libros antiguos ibéricos ¡sin ver un solo ejemplar¡ *No comment*/Sin comentarios; o expresado de otra manera más *british*: "Niebla en el estrecho, el continente aislado"» .

Finaliza Víctor con una llamada de atención que también pone de manifiesto su idea y su práctica del quehacer bibliográfico: «Si a todo añadimos una demencial ordenación alfabética... y si sumamos, para terminar, una *ficha* descriptiva errónea, incompleta y sin referencias por la que suspendería un alumno de primero de Biblioteconomía, díganme para qué nos sirve esta *bibliografía*, porque (presumiblemente) evacuada una consulta hay que salir corriendo a las verdaderas *bibliografías* anteriores. Les prometo que la próxima *península* –recuerden que su sección habitual en *Hibris* se titulaba «La península de los libros» –, será de obras serias».

La bibliografía como artesanía, recuérdense mis palabras del principio, crea siempre una obra seria, como lo son todas las de Víctor, y con largueza en su utilidad y por supuesto totalmente fiables en sus datos, nunca un moharracho de título pomposo.

Concluiré con una cita de *La broma*, novela bien conocida de Milan Kundera: «Ya hoy la historia no es más que la estrecha hebra de lo recordado sobre el océano de lo olvidado, pero el tiempo sigue su marcha y llegará la época en que los años tengan muchas cifras, y la memoria del individuo, que habrá permanecido igual en su extensión, no será capaz de abarcarlas; por eso irán desapareciendo de ella siglos y milenios enteros, siglos de cuadros y música, siglos de descubrimientos, batallas, libros, y eso será grave, porque el hombre perderá la conciencia de sí mismo y su historia, inconceptualizable, incontenible, se encogerá en unas cuantas abreviaturas carentes de sentido...» Víctor Infantes, cuate de Antonio Rodríguez-Moñino y de Eugenio Asensio, nos ha regalado, como bibliógrafo, el disfrute posible de muchos libros ya olvidados, además, de los más difíciles de hallar. Quizá nadie como él ha dado la razón al inolvidable Antonio Odriozola cuando definió la bibliografía como «arte un tanto taumatúrgico de descubrir los libros que desconocemos» .

Yo encabecé la introducción a mi repertorio de *Post-incunables ibéricos* en 2011, con una frase de Víctor (algo que le agradó sobremanera, lo sé de buena tinta, la suya): «Todos los libros del Siglo de Oro... tienen algún problema bibliográfico, de la bibliografía material y de las otras...» Como bibliógrafo a eso dedicó Víctor sus afanes: a resolver problemas tipográficos, editoriales y textuales de obras literarias del canon y especialmente de las otras, que también forman parte de la historia de la literatura española, del Siglo de Oro pero no exclusivamente, y a descubrir historias de libros inestables, inexistentes, agazapados en volúmenes facticios, silenciados en bibliotecas privadas. Gracias Víctor, amigo y siempre maestro.

JULIÁN MARTÍN ABAD
EX-JEFE DEL SERVICIO DE MANUSCRITOS E INCUNABLES
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

JULIO MARURI MOVELLÁN (1920-2018)
UNA VIDA CUMPLIDA

El 30 de agosto de 2018, a los 98 de su edad, se puso fecha final a la larga vida de Julio Maruri, iniciada un 16 de julio de 1920.

En el año 2004 tuve la ocasión de redactar para el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia una breve semblanza biográfica de Julio Maruri, que era entonces incompleta, y lo seguía siendo en 2012, cuando se publicó el magno proyecto académico[1]. Al escribir ahora las fechas de nacimiento y de muerte de Julio Maruri, se deja constancia de una vida larga, objetivamente extensa. Pero además de larga, la vida de Julio Maruri ha sido una vida intensa, de vivencias complejas, sublimadas en la labor de un artista, poeta y pintor, que se resiste al encasillamiento, en continua evolución y abierto al cambio («El mundo no ha cambiado, pero yo sí» escribía en 1969 en carta a Pablo Beltrán de Heredia). Julio Maruri, una vida cumplida.

La muerte de Maruri, con la de Manuel Arce, también ocurrida este verano, parece cerrar la última puerta de un tiempo rico de la vida poética y cultural santanderina, aquel *mediosiglo* en Santander, que Aurelio García Cantalapiedra, «Pity», recorrió «desde el borde de la memoria», y cuyos protagonistas han ido desapareciendo, dejándonos las huellas de su memoria y su obra[2]. La confluencia en aquellos tiempos de personalidades poéticas de peso y trascendencia como las de José Luis Hidalgo o José Hierro, con críticos de la talla y relevancia de Ricardo Gullón, promotores de la vida cultural como Pablo Beltrán de Heredia, García Cantalapiedra o el propio Manuel Arce, imprentas audaces como la de los hermanos Bedia, y otras circunstancias, generaron un clima que sin duda favoreció la vocación poética de autores más jóvenes, como Carlos Salomón o el propio Julio Maruri. Aquella «Atenas del Norte» –

---

[1] Javier San José Lera, «Maruri Movellán, Julio», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, vol. XXXIII, pp. 652-653.

[2] Aurelio García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras en los años del Medio siglo en Santander,* Santander, Ediciones de Librería Estvdio, 1991.

mito evocador que Maruri rechazaba–[3] se cuajó en torno a revistas y proyectos editoriales como *Proel* o *La Isla de los ratones* (entre otros), que se prolongaron más tarde en la impagable *Peña Labra, pliegos de poesía*[4]. Desde esta revista es desde donde se produjo una primera resurrección santanderina de Maruri, con la publicación, ya en el número 1, de algunos poemas suyos, y con la reivindicación del poeta relevante que era, en un trabajo pionero de José Manuel González Herrán, y más tarde en el homenaje a la revista y el grupo *Proel*[5].

Sin embargo, el alcance de la vida y de la obra, poética y pictórica, de Julio Maruri está, como hemos dicho en otra ocasión, «más allá de *Proel*»[6], en la ampliación de horizontes que le llevó de Santander a Madrid, y después a Lille, a Bruselas, a París… para retornar en sus últimos años de vida a una Santander transformada en la que el poeta ha cumplido su ciclo vital y, en cierto modo, ha recibido el reconocimiento que le era debido, a través de galardones, homenajes, antologías y exposiciones.

Este regreso tardío a Santander favoreció la evocación de una infancia y una juventud, que quedó trazada en las emotivas estampas de su *De un Santander perdido* (Santander, Ediciones Bahía, 2010). En su ejercicio memorístico el propio poeta quiso siempre destacar su condición de lector y su afición por el dibujo, las dos actividades que están en la base de su doble vocación artística como poeta y como pintor. En los datos biográficos que recoge ya en la *Obra poética*, (Santander, Bedia, 1957), obra con que consigue el Premio Nacional de Poesía en 1958, y en la *Antología* del mismo año (Santander-Torrelavega, Ediciones Cantalapiedra, 1957), el poeta señalaba el recuerdo del día de 1925 en que rompió a leer de corrido; es el mismo episodio que recrea en las primeras páginas de las memorias citadas de 2010, como queriendo subrayar que su nacimiento a la vida fue el nacimiento a la capacidad para la lectura; irían llegando después, en 1929, la seducción

[3] Julio Maruri, «No creo en el mito de Santander como la Atenas del Norte», *El diario montañés*, 18 de mayo, 2003, p. 92.

[4] José Ramón Sáiz Viadero, «*Peña Labra* (Santander, 1971-1989) en el panorama de revistas poéticas de Cantabria, en Manuel José Ramos Ortega, coord. *Revistas literarias españolas del siglo XX,* Madrid, Ollero y Ramos, 2006, vol. 3, pp. 247-302.

[5] «Dos poemas de Julio Maruri» y «Libre poética», *Peña Labra* nº 1. otoño 1971 (pp. 2 y 9); José Manuel González Herrán, «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», *Peña Labra*, nº 3, primavera 1972, pp. 41-43; Homenaje a Proel, *Peña Labra* 8 (1973).

[6] Javier San José Lera, «Dos «proeles» para la poesía: Carlos Salomón y Julio Maruri (más allá de *Proel*), *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 87 (2011), pp. 241-261.

de pasajes del Antiguo Testamento y el descubrimiento del ser imaginario en la lectura escolar en voz alta del *Quijote*; el contacto con las novelas de Pereda en Pesúes, entre los libros del abuelo, en 1933 y después la fascinación por el modo de contar de de Manuel Llano, a quien llegó a conocer personalmente. Después de las lecturas juveniles, «semi-silvestres» –*Los tres mosqueteros*, *Los hijos del capitán Grant*– vino el descubrimiento de Óscar Wilde, en 1936, vísperas bélicas que interrumpieron a tantos, tantas cosas. Lecturas posteriores de Baroja, Lorca… y el lanzamiento al trato y amistad con los poetas; más tarde –ya en Francia– Malraux, Camus, Sartre… Y siempre, Antonio Machado.

En Madrid conoce a Vicente Aleixandre y entra en contacto con el ambiente poético de la capital (Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, Rafael Morales, José Luis Cano, Carmen Conde, Concha Lagos…) desde la tertulia de la casa de la calle Velintonia 3, espacio que debería ser ya no casa, sino templo de la poesía española, y que se ve hoy amenazado por el abandono y la desidia de las autoridades, incapaces de llegar a un acuerdo para adquirirla y consagrarla. Manuel Arce recuerda en sus memorias cómo Maruri escribió a Aleixandre una preciosa carta para presentarle al maestro al jovencísimo poeta, «bajo esa gloria de Velintonia»[7]. En Madrid se pone en marcha la escritura de los poemas que pasarán a formar parte de de su primer libro, *Las aves y los niños*, que publica en 1945 la editorial Proel. Aleixandre le dedica poco después un retrato en prosa, «La encarnación de Julio Maruri», recogido en el libro del Nobel *Los encuentros*.

En el año 1947 publica su segundo libro poético*, Los años*, con el que obtiene el accésit del premio Adonais de ese año, que gana su amigo José Hierro. Esta fase de su poesía presenta poemas de formas sencillas y tonos melancólicos, que mezclan ternura y amargura. Una «engañosa ternura», como definió con acierto magistral la obra de Maruri el catedrático salmanticense Víctor García de la Concha, que percibe allí una intensa presencia de angustia quevedesca por el paso del tiempo[8].

Si en los datos biográficos a los que me he referido anteriormente, situados al cierre de *Obra poética* y de *Antología* (1957) se lee la voluntad de trazar su biografía lectora, como el cimiento de su creación poética, también en ellos rememora sus estudios de dibujo y

[7] Manuel Arce, *Los papeles de una vida recobrada*, Ediciones Valnera, Cantabria 2010, p. 38.
[8] Víctor García de la Concha, «Julio Maruri o la engañosa ternura», en *La poesía española de posguerra*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, pp. 507-515; recogido después en *Poesía española 1935-1975, Madrid*, Cátedra, 1987, págs. 660-666.

técnica del temple iniciados en 1933. En la evocadora entrevista que le realiza en 2003 Armando Arconada para la *Revista de Cantabria*, recordaba el poeta cómo esos estudios fueron consecuencia de la necesidad de corregir su mala letra, con la ayuda de José Herrera, en cuyo taller de cartelista trazó Maruri sus primeros dibujos[9]. La visita a una exposición de Solana, el conocimiento de la obra de Pancho Cossío son momentos de deslumbramiento pictórico. Maruri simultáneamente a su actividad poética, cultiva la crítica pictórica, escribe prefacios para catálogos de exposiciones e inaugura su primera exposición de dibujos en el Saloncillo de *Alerta* en Santander (1948). Participa más tarde en las conversaciones de la Escuela de Altamira (1949), con la que se introduce el conocimiento directo de la abstracción pictórica europea en el espacio cultural santanderino.

Lo que parecía una vida lanzada a la realización excelente de la doble vocación, poética y pictórica, se interrumpe de manera inopinada como consecuencia de la crisis personal que lleva a Julio Maruri a ingresar en la orden de Carmelitas descalzos y convertirse en 1951 en el fraile carmelita fray Casto del Niño Jesús. Sorprendente giro vital que alejó a Maruri de los círculos artísticos que frecuentaba: «la Sala se resiente de tu ausencia. Los hermanos Bedia, aunque siempre estuviesen regañando contigo, te echan de menos; falta esa persona que se ocupe de todos los detalles, como tú hacías», le escribe Pablo Beltrán de Heredia en noviembre de 1950.[10] Aunque ese alejamiento físico no implica el abandono de la creación: con su nombre nuevo firmará algunos libros poéticos (*Unos poemas*, Santander, Clásicos de todos los años, 1959) y presenta también exposiciones de su obra pictórica, realizada en el espacio conventual, como las llevadas a cabo en la librería Fernando Fe de Madrid (*Artistas de hoy: fray Casto*, 1958) y en la Galería Sur de Santander (1958)[11]. Su apuesta por una modernidad plástica, se confirma en exposiciones posteriores en Madrid, Barcelona, Bruselas y París. Lille y Bruselas son las ciudades en las que se asienta el carmelita Julio Maruri y desde las que entra en contacto con la modernidad europea. Y sus

[9] Armando Arconada, «Julio Maruri. El regreso del hijo pródigo», *La revista de Cantabria*, abril-junio 2003, pp. 6-10

[10] *Correspondencia con Pablo Beltrán de Heredia 1950-2004*, Santander, Ediciones La Bahía, 2009, p. 18.

[11] Salvador Carretero Rebés y José María Lafuente Llano, «Julio Maruri: de niños y payasos, de Altamira, de escalas trascendidas», en *Julio Maruri*, Santander, Museo de Bellas Artes, 2003, pp. 53-98, p. 77 n. 83 y 84.

visitas a museos, galerías y el contacto con artistas y mecenas mantienen viva su actividad, enmarcada en el contexto de la vida religiosa que abraza.

Pero el inquieto fraile artista vuelve a dar un giro inesperado a su vida, saliendo de la orden Carmelita en 1965, abandonando el convento de Bruselas y retomando ya de manera definitiva su nombre seglar, Julio Maruri, para asentarse en Francia y dedicarse a la enseñanza de pintura para niños y adolescentes primero en la École des Samuels, en Vieux-Moulin, donde permanecerá hasta 1978, y después en Noyon, hasta 1985 en que se jubila. Años fértiles en que se va cuajando un artista nuevo, un nuevo poeta y un nuevo pintor, un poeta de voces diferentes y de motivos pictóricos alejados de sus dibujos tempranos, que con el correr de los años generarán esas peculiares formas de fuerza expresionista en sus damas, sus escalas y sus guerreros. Sorprendente Maruri, que se sorprende a sí mismo, declarándose: «…incapaz de imaginar anteriormente que fuera portador de tales voces...» (*Como animal muy limpio*, Santander, La Sirena del Pisueña 2004)[12]. Voces que sorprenden y que añaden a lo social comprometido matices de ironía, humor y sarcasmo y una concentración lírica novedosos en la poesía española[13].

El sosiego vital alcanzado por el artista en esos años franceses se proyecta sobre su peripecia creativa, que avanza lentamente, pero sin pausa en el trabajo. «Todo viene del trabajo (…) La poesía y la pintura están en mí como en un puchero en el fogón haciendo burbujitas a lo largo de las semanas» (*Paseando con Sabine Mamou*, Madrid, Cruce Ediciones 2002*)*. La imagen del puchero recuerda el lento cocinarse de las nuevas obras de Maruri; las poéticas (*Entre Laredo y Holanda*, de 1970 –editado por Pablo Beltrán de Heredia–, creció en 1993 para convertirse en una primera versión de *Como animal muy limpio*, –recogido en *Algo que canta sin mí* (San Sebastián de la Reyes, Universidad Popular) –, y después completado, reordenado y añadido en la edición del libro de 2004 para la Biblioteca Poética de La Sirena del Pisueña); y las pictóricas, como recordaba el propio artista: «Yo no soy de los de a diario. Pueden pasar semanas y hasta meses entre una cosa y otra. Llega el momento en que ya no sale nada. Y entonces me paro» (*Paseando con Sabine Mamou).*

---

[12] Javier San José Lera, «Las voces de Julio Maruri», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXX (1994), pp. 271-314.

[13] Javier San José Lera, «Dos «proeles» para la poesía: Carlos Salomón y Julio Maruri (más allá de *Proel*), *Boletín de la de Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 87 (2011), pp. 241-261.

La vida francesa de Maruri continúa intensamente en París, y en un ir y venir a Santander, hasta que decide el regreso definitivo a su ciudad natal: «esta es mi tierra, mi bahía, mi Sardinero, el faro, aquí pasé mi infancia…»[14]. «He vuelto a hablar pejino», me decía en carta personal (1 de octubre de 2004) en la que se despedía de mí con un emocionante «hijuco». Su definitiva instalación en la ciudad a partir de 2004– ha permitido el reconocimiento público de Maruri, con galardones (Premio Honorífico Ciudad de Santander en 2015, Estela de Oro de las Letras de Cantabria en 2018), homenajes, exposiciones (la espléndida del Museo y del Mercado del Este en 2003, la de la Galería Siboney en 2012) y ediciones, la última de las cuales es una nueva *Antología poética* en la emblemática colección de Chus Visor, (*Visor de Poesía*, Madrid 2014).

Hemos perdido al hombre, que se lleva consigo las experiencias de su vida cumplida, el ingenio juvenil que evocan quienes compartieron con él paseos y vivencias, el encanto de su palabra, de su despierta inteligencia, su ingenuidad de niño, de «raquerillo soñador», como le llamó Gerardo Diego[15], su interés por los sacerdotes obreros, el creciente compromiso social y su sensibilidad hacia lo humano: «He conocido algunos españoles exiliados hospitalizados en Fontainebleau, y los visito los domingos. Hay verdaderas tragedias y suelo volver al convento hecho polvo», le escribe a Beltrán de Heredia desde Avon en mayo de 1953. Maruri se muestra en todo su esplendor humano y creativo, sin demagogias ni máscaras, en las cartas personales; el precioso volumen (¡lástima que no incluya un índice onomástico!) que entrelaza las cruzadas con Pablo Beltrán de Heredia nos muestran los cercas y los lejos del poeta y del pintor desde el momento de su noviciado en 1950 hasta las puertas del regreso a Santander en 2004.[16]

Hemor perdido al hombre, pero nos quedan sus obras («Juliuco, la poesía queda», como le dijo en su día Carlos Salomón) y la obligación de hacer perdurar su nombre, como el poeta deseaba: «Yo tengo una obsesión: que mi nombre quede», afirmaba Maruri en una de las conversaciones con su amiga Sabine Mamou (*Paseando*…). Curiosa obsesión del poeta al que es necesario indexar en las historias de la literatura con dos nombres; obsesión que ya se percibe en fecha tan

[14] Julio Maruri, «No creo en el mito de Santander como la Atenas del Norte», *El diario montañés*, 18 de mayo, 2003, p. 92.

[15] Gerardo Diego, «De Julio a fray Casto», *ABC*, domingo 2 de febrero, 1958, p. 64.

[16] *Correspondencia con Pablo Beltrán de Heredia 1950-2004*, Santander, Ediciones La Bahía, 2009; la cita en la p. 30.

temprana como 1946, cuando en la carta que le escribe a Vicente Aleixandre para presentarle al maestro al jovencísimo Manuel Arce, que iba a visitarle, les pide «desde aquí que hagáis sonar mi nombre para que en cierta parte, pueda yo estar entre vosotros, en el pequeño jardín inolvidable, al lado del cedro joven»[17].

Entre nosotros permanece el recuerdo del hombre, del artista de dos nombres y doble vocación, y de su nombre para la posteridad: Julio Maruri. Un poeta inclasificable y complejo, que merece espacio propio en el panorama de la poesía española contemporánea, no solo por su aventura de *Proel*, sino por su camino posterior hacia la esencialidad y casi, abstracción poética.

Sirva ya de cierre de esta rápida semblanza conmemorativa el poema «Última playa», publicado primero en *Peña Labra* y recogido despues en *Algo que canta sin mí* (1993), y finalmente en *Tendiendo al añil las manos*, el último manojo de poemas recopilado en los Pliegos de Poesía Son de Sirena 6 (2005). Recogen en esencia la trayectoria, en un ir y venir de pajaruco, de su vida cumplida:

«Última playa»

Se desnudó y entró en el mar
y bautizó su soledad.
Salió del mar, miró a la luna:
Le dejó en prenda sus preguntas,
y descalzo, a los arenales,
las huellas de sus pies mortales.
Alegría
de renacer con el día y el oriente:
la sola luz evidente.

JAVIER SAN JOSÉ LERA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

[17] Manuel Arce, *Los papeles de una vida recobrada*, Ediciones Valnera, Cantabria 2010, p. 38.

JOSÉ MONLEÓN (1927-2016). UN VIAJERO CRÍTICO, LÚCIDO Y HETERODOXO

Es triste, y cruel, escribir sobre alguien que ha muerto. Por dos motivos. Uno, por el hecho en sí, y por las vivencias que aparecen en la memoria. El otro, por tener que contar en unas líneas una vida entera. Y más si se trata de una «vida en el arte» -siempre me ha gustado esta definición de Stanislavski- como la de José Monleón, fallecido en 2016, a los 89 años. Dos años después, su menoría sigue viva, porque lo aprendido de este «hombre de teatro», y de tantas otras cosas, ha quedado tatuado en la piel y en la mente. Porque son muchos los pensamientos y vivencias que surgen al mentar su figura y sus incontables escritos y conferencias.

No obstante, su trayectoria se puede resumir en una palabra, la de *travesía*. Un término que ha estado siempre en su biografía y que Monleón ha utilizado en uno de sus últimos libros, *La travesía, 1927-2008*. Precisamente, el ensayo que escribí sobre su vida y obra se tituló «Un viaje (real) por el imaginario». Porque la idea de viaje es la que ha estado latente desde que dejara su sosegada profesión de abogado en Valencia, para buscar la aventura del teatro, del arte.

Monleón era un gran viajero. No un turista que llega y hace la foto de rigor. Siempre quiso llegar a ser del sitio donde iba. Se fundía con el nuevo paisaje, según señalaba. O más bien, el viaje lo vinculaba al descubrimiento y a la aventura. En la etapa dictatorial, sus viajes al extranjero le servían para respirar la libertad ausente, y un oxígeno teatral muy diferente a la carcoma autóctona. En la etapa democrática, transitaba buscando un internacionalismo necesario para saber encontrar el lugar de una España que entró en las *posmodernidades* y contradicciones de los países desarrollados. Un viaje, en fin, que traspasó distintas etapas, desde la infancia de la guerra a la madurez dentro del franquismo de nunca acabar, con sus *posibilismos* e *imposibilismos*; de la esperanzadora

transición, a las nuevas luces, con sus muchas sombras. Pasando por guerras frías y calientes; mayos del 68; caídas de muros de Berlín y de torres gemelas, y conflictos irresolubles (Note-Sur, Israel-Palestina...) traspasados al siglo XXI. Nunca se quedó en casa, incluso después de que un médico le dictaminase una enfermedad que le impediría viajar. Se equivocó, como la paloma de su admirado Rafael Alberti.

Lo más importante es que el inquieto viajero siempre estuvo en medio de los acontecimientos fundamentales del siglo XX. En sí, analizaba los procesos históricos de las fuentes literarias. Estuvo en el París del 68; en la Cuba del primer Fidel; en la Unión Soviética de Gorbachov; en la Sarajevo asediada y masacrada; en el Berlín Este de Brecht; en la Lisboa del 25 de abril; en el Argel de Budiaef; en la Troya de Agamenón; en el lugar que pocos días antes habían asesinado al presidente Allende; en los espacios donde crearon Neruda, Alberti, o Chejov; en la Yugoslavia partida por el horror y un cúmulo de errores políticos y maniqueos; en la Argelia del terror, tanto estatal como de los integristas, proponiendo discusiones sobre democracia.

Haciendo un alto en el camino, habría que decir que repasar su biografía y concepto de crítica (o viaje al fondo de la obra) nos da una lección de raciocinio y de compromiso vital, pero también de historia tanto teatral como social. «*El arte nace de las preguntas. La doctrina da por hechas todas las respuestas.*»

A Monleón le tocó ser un niño de la guerra. A los diez años ya había visto cadáveres en las cunetas, pasado horas debajo de la mesa del comedor cubierta de colchones, durante interminables bombardeos; había visto cruzar, por la frontera de Port Bou, donde vivió en los últimos meses de la guerra, a millares de soldados necesitados y tristes, después de su derrota.

Pero la odisea profesional de este valenciano, nacido en Tavernes de la Valldigna (1927), brota de una lección iniciática la tuvo en la Valencia de los 50 del siglo pasado, cuando colaboraba en «Radio Alerta»: *«El director me llamó, puso una pistola en la mesa de su despacho y dijo: cuidado, Monleón, con sus opciones».* Y es que este defensor del teatro no pudo olvidar aquella época cuya mayor peculiaridad de Franco era que «*mientras nosotros envejecíamos, él nunca lo hacía, y además, cada año pescaba un*

pez más grande... Con Franco no pasaba el tiempo a pesar de los desfiles de la victoria...».

Por entonces trabajaba como abogado. Un buen abogado visto desde fuera, pero un mal abogado, según él, porque en vez de pleitear evitaba los pleitos. Así que dejó la toga para hacer su vida más acorde con su imaginario, con su proyecto de vida, como dijera Ortega y Gasset. Y ser admitido en la Escuela de Cine de Madrid (comenzó como crítico de cine), fue la excusa perfecta para irse a la capital.

Para dejar, entre otras cosas, una ciudad que no le causaba gran excitación: *«siempre ha estado dominada por una burguesía con gran menosprecio a todo lo que sonase a cultura. Recuerdo que al acabar Derecho se estrenaron dos obras como* Muerte de un viajante*, de Miller, e* Historia de una escalera*, de Buero; y el diario* Levante*, entonces del Movimiento, habló sólo de un sainete titulado* La cotorra del mercat *como lo único que era teatro. Por lo visto ni Miller y Buero sólo venían a molestar a Valencia».*

Se fue a la capital, a respirar viento fresco; y pronto se convirtió en una firma de la mítica revista *Triunfo*. Su firma aparecía al lado de otras bien reconocidas: Eduardo Haro Tecglen, Manuel Vázquez Montalbán, Enrique Miret Magdalena, etc. Después llegó *Primer Acto*, una revista fundamental para conocer la historia del teatro español y universal. Y que todavía sigue en pie, ahora desde la dirección de su hija Ángela.

La historia de *Primer Acto* llega desde 1957 hasta nuestros días, tan sólo interrumpida por una pausa entre Noviembre de 1975 y Diciembre de 1979, en la que reaparece como *Cuadernos de Investigación Teatral*. Lo significativo es que en esas páginas, labradas con sabiduría y valentía, se respondían todas las preguntarse relacionadas con las artes escénicas. Y también sobre la sociedad donde estaba inserto el teatro. Lo uno sin lo otro. Allí estaba todo, desde la Generación Realista a los jóvenes alternativos, pasando por el Teatro Independiente, el Nuevo Teatro Español o el teatro de los exiliados, sin olvidar el teatro latinoamericano, el europeo, con un especial eco del desarrollado en los países del Mediterráneo. Y, lo que es más importante, allí estaba estampado su modo preciso y exacto de entender el ejercicio del criterio: explicar, interpretar, iluminar, mediar…, siempre desde un compromiso cívico, desde una moral insoslayable. *«He querido encontrar espectáculos que se*

enfrenten a la realidad social y política, creadores que se preocupan por vivencias del ser humano.»

Si bien es mucha la labor editorial desarrollada, a modo de libros de ensayo, prologuista o por su participación en libros colectivos, y su amplia faceta de editor, el mayor grueso de su reflexión publicada se encuentra en su actividad como articulista y conferenciante. Sin contar con los innumerables proyectos iniciados, además de su faceta de autor dramático. Pero es el género del articulista y del crítico el punto de partida de su definición profesional y vital. La comunión de crítica teatral y crítica social sería el resumen de sus innumerables artículos, en las innumerables revistas que han necesitado de su colaboración, de su mente inquieta. Su obra es inabarcable.

Como lo son los múltiples libros editados, de los cuales simplemente quiero resaltar algunos. De su primera etapa destacan: *Treinta años del teatro de la derecha* (1971), *El teatro del 98 frente a la sociedad española* (1975), *El mono azul: teatro de urgencia y romancero de la guerra civil* (1979), *Tiempo y teatro de Rafael Alberti* (1990). Y de las publicaciones últimas: *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo* (1993), *El teatro, la sociedad y los especialistas* (2001). *Humanismo y barbarie* (2003), *La travesía, 1927-2008* (2008) y *Siglo XXI. La evolución pendiente* (2011).

Retomo algunas ideas de este último. Y lo primero que llama la atención del título de este último libro del crítico teatral y ensayista valenciano José Monléon, es la falta de una «r». Y lo digo, señalo y subrayo no porque eche de menos esa letra, sino porque es bien significativo que aparezca la palabra «evolución» en vez de «revolución». Porque uno de los logros de este impecable ensayo es que rompe con muchas inercias.

La cuestión era desenmascarar la vacuidad del pensamiento único, y abrir el camino del pensamiento múltiple, el que se precisa para la *evolución pendiente*, hacia la regeneración democrática, entendida ésta, desde los griegos a nuestros días, como la conquista de un pensamiento social que nos aproxime a todos en la defensa del bien común y haga del poder un servicio la totalidad. *«Una demanda que quizá siga pareciendo quimérica, pero hoy encierra la dignidad y la supervivencia de la especie humana.»*

A todo ello se une su magisterio a raíz de su genialidad y seductora oralidad. Monleón hablaba como escribía. Hablaba y escribía

desde múltiples frentes: el teatro del 98 frente a la sociedad española; la Generación del 27, la defensa el realismo sin dogmatismos, Latinoamérica, los dramaturgos del exilio, al formación actoral, la descentralización, la investigación teatral, el teatro árabe, y sobre todo, de democracia…

El también catedrático de Sociología del teatro en la RESAD no paró de ser un auténtico huracán o mago que hacía realidad casi todo cuanto tocaba con su varita mágica de lucidez, coherencia y criterio.

Desde una posición teórica, pero siempre muy unida a la acción. En dicha tesitura fue impulsor de múltiples proyectos que unían utopía y realidad, como el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo. Organismo que, como muy bien definió mi colega Nel Diago, logró sentar en la misma mesa a israelitas y palestinos, a croatas, serbios y bosnios, para hablar de teatro y, desde el teatro, de todo lo humano. El objetivo fue lograr un diálogo entre los pueblos que conforman las dos riberas del Mediterráneo, a partir de sus manifestaciones teatrales.

Otro proyecto significativo, dentro de un océano de propuestas, fue *Argonautas 2000,* un montaje que nació a partir de una transformación moderna de mito de Jasón y cuyo resultado fue un espectáculo en ocho lenguas, es decir, un plurilingüismo como elemento sustancial del drama, alumbrando su propia teatralidad. Tenía como idea nuclear la consideración de la incomunicación entre personas que comparten ideas, emociones y proyectos vitales, por el hecho de hablar lenguas distintas, como un problema dramático, origen de tantos enfrentamientos arbitrarios. Después llegó *Odisea 2001*, cuyo fin fue crear un espacio de intercambio cultural y solidaridad internacional.

Y no se me va de la memoria ese barco de guerra transformado en un barco de la paz, de la cultura. Me refiero al buque escuela de la marina rumana, que tenía el nombre de *Constanta*, convertido en una base de un arte movible a la velocidad de 15 nudos. Alrededor de quinientos artistas comprometidos en distintos talleres fueron los protagonistas de un largo periplo por más de 25 puertos, que en ocasiones han protagonizado o protagonizan conflictos entre ellos. Un espacio, pues, mestizo, de creación artística como símbolo de la paz y solidaridad. La cuestión era, según Monleón, recuperar el mito del Ulises viajero, del viaje (otra vez) como seña de conocimiento, en contra del

empobrecimiento de quedarse en casa. Un viaje que no tiene nada que ver con un crucero por el Mediterráneo idílico y fantástico, sino un encuentro con el Mediterráneo real, con sus fronteras y sus desafíos.

Por ello, lo más sorprendente, al adentrarse en la obra monleoniana, es darse cuenta de que la discusión artística está muy unida a la discusión de temas como democracia, intolerancia, nacionalismo, interculturalidad o derechos humanos. Temas de nuestro tiempo, como diría Ortega y Gasset.

Cuando lees un texto de Monleón, aunque sea una simple crónica de un festival, o de un montaje, aprendes, enseguida, que el teatro forma parte del imaginario colectivo de las sociedades. El teatro como re-presentación de la vida, y no como escape de la misma; como revelador que alumbra zonas de la realidad y establece un tipo de comunicación con el espectador. El mejor teatro como arte capaz de plantear el problema de la realidad y la apariencia, y una gran capacidad de conocimiento.

La cosa es clara, conseguir ver las cosas así: eso solo se descubre a través del sortilegio que se produce cuando alguien utiliza bien la razón, sin perder el corazón en el intento. Y sin miedo a los matices. En eso, precisamente, consistió su magisterio, en saber orientarse por bosques espesos, aparte de haber sabido adaptarse, sin aparcar la crítica, a estos tiempos tan cambiantes que le tocaron vivir: del perverso franquismo a las contradicciones de la democracia, como ya se ha dicho. He ahí la lección del crítico, la que se produce a través del afán de clarificar la complejidad de nuestro del teatro y del tiempo que vive ese teatro.

Otro punto más de atrevimiento, para los tiempos que corren, tiene que ver con que Monleón cristalizó una definición (fuerte) de arte -para diferenciarlo del no-arte- en una época en la que arte y crítica estaban en un estado de altisonante relativismo. Todavía lo están. De ahí que toda la carga argumental de la concepción del arte del director de *Primer Acto* esté relacionada con su implicación en todos los debates fundamentales, sociales y políticos abiertos. Lo cual no significa dejar en la cuneta las formas, las poéticas, sino también recuperar la posible acción de estas en la sociedad. Monleón siempre estuvo pendiente de la novedad, desde el primer número de *Primer Acto*, en el que se seleccionó

la publicación de la obra *Esperando a Godot*, a finales de los 50. Un acto muy sígnico en la España de entonces, un intento de hacer trizas la barrera de Los Pirineos.

Todos estos datos nos conducen a una Roma muy especial, a su empeño crítico centrado en la búsqueda de alternativas al dogmatismo sin caer en el vacío. En este contexto, para Monleón, ni los valores son intercambiables, ni el valor del arte tiene que ver con el valor del mercado, en el que se cae en última instancia cuando faltan criterios. Y su criterio es la búsqueda de lo común, «la alta moralidad de lo verdadero» (Zola), lo que da sentido a la actividad artística independientemente de su poética elegida. En sí, *«el teatro que manifiesta la rebelión o la perplejidad de los humanos frente a su realidad histórica o existencia personal»*.

Estamos, por tanto, ante una dilucidación del sentido del arte que rejuvenecía al mismo tiempo que Monleón acumulaba años, pero no vejez. Porque en tiempos de la era de vacío de la posmodernidad, se atrevió a recuperar palabras que parecían tan perdidas para siempre, como compromiso, creación, revelación etc.; no para regresar al pasado, sino para pegarlas a una nueva situación marcada por el necesario pluralismo. He ahí otra de las grandes hazañas de Monleón: buscar criterios firmes dentro de pluralismo, definir sin dogmatismo, pero definir en última instancia, porque lo artístico podremos darle otro valor diferente al dado por el mercado. No paraba de decir que *«el arte es, en un tiempo en el que tantos confunden el descrédito de las ideologías con el descrédito de las ideas, un espacio para seguir pensando»*.

Como decía Nietzsche, el hombre es un animal «fantástico», aunque en el sentido de Monleón se podría entender ese «fantástico» como «imaginario», o la capacidad de lanzar una alternativa poética a la realidad cotidiana. Así es, Monleón partía de una idea clara, una idea de arte como expresión del imaginario, como el espacio de las utopías posibles, ese lugar que no es ni la realidad cotidiana ni la fantasía, sino un programa realizable. Un programa realizable dentro de una consideración, de un amor a la palabra «cultura» que, para este viajero de realidades y utopías, no significaba cualquier cosa, cualquier actividad de un mero entretenimiento, sino *«un espacio social donde se estimulan y desarrollan valores relacionados con la sensibilidad, la inteligencia y el espíritu*

crítico». Un bien común, en definitiva, que enriquece al individuo y a la sociedad.

Monleón, mi maestro (pausa: la lluvia aparece en mis ojos), era un intelectual comprometido, pero nada era más ajeno a él que ese aire «ascético» o «sacerdotal» que acompañan a menudo la imagen del compromiso. Al minuto de hablar con él descubrías su frescura, su vigor, su extraordinaria juventud, sus vivas ideas. Por ahí andan las pilas geniales, las de alguien que expone una sabiduría adquirida en miles de batallas por la paz, por la cultura, por la profundización de la democracia, y en contra de la banalización.

Creo que era Sartre quien decía que un gran intelectual es aquel que, por instinto o por cálculo, sabe apostarse en el lugar donde convergen las fuerzas magnéticas del momento, sabe juntar en una sola palabra las palabras más fuertes de una época. Ese era Pepe Monleón.

Su radioactiva travesía llegó hace un tiempo a puerto. Queda su obra, como se suele decir, pero le echaremos de menos: su extraordinaria seducción, su aura, sus ideas a modo de complejos vitamínicos: la fabulosa heterodoxia de un crítico, teatral y social, que iba a la raíz de las cosas. Un inquieto impenitente en una época descreída. Ese era Pepe Monleón.

Y lo seguirá siguiendo después del último viaje, de su final de partida.

ENRIQUE HERRERAS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

EUGENIO GARCÍA DE NORA.
IN MEMORIAM.
(Zacos, León, 13 de noviembre de 1923 – Madrid, 2 de mayo de 2018)

Eugenio García González de Nora nació en Zacos, una aldea de labradores del ayuntamiento de Magaz de Cepeda (partido judicial de Astorga, León), el 13 de noviembre de 1923, donde su padre tenía, además de la labranza, una pequeña serrería y una fragua artesanal. En 1933, sus padres se trasladaron a León, para que Eugenio, único hijo superviviente[1], pudiera ingresar en el Instituto de Enseñanza Media. Cursó los estudios de bachillerato como alumno oficial, excepción hecha del quinto año, del que se examinó como alumno libre preparado en el Colegio de los Hermanos Maristas. Una «pausa» obligada, ya que el claustro del Instituto había quedado diezmado como consecuencia del estallido de la guerra civil (varios profesores huyeron de León, zona nacional desde un principio, algunos fueron fusilados, otros tuvieron que esconderse...).

En 1941 aprobó el Examen de Reválida de Estado y en otoño de1942 ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, donde cursó Filología Románica. Obtuvo la Licenciatura en 1947 y se doctoró por la misma Universidad en 1960, con un trabajo clarificador y pionero sobre la transición de la literatura deshumanizada al nuevo realismo (1920-1940).

En otoño de 1949 llegó como lector de español a la Universidad de Berna, de la que fue nombrado profesor titular de lengua española y literatura hispánicas en 1961 y catedrático en 1966, cargo que

[1] Su hermano mayor murió en un accidente ocurrido en el taller de la familia. Eugenio me habló en más de una ocasión de la desgracia y del sufrimiento de sus padres, que no aguantaron seguir viviendo en el lugar de la tragedia.

desempeñó hasta su jubilación en 1989. En el lectorado de la capital suiza había sucedido al lingüista y posterior Académico de la RAE Emilio Alarcos Llorach, nombrado catedrático ese mismo año en la Universidad de Oviedo. Tanto la propuesta como los trámites relativos al lectorado eran debidos a la iniciativa y al consejo del profesor Dámaso Alonso, sabedor de que su alumno aventajado Eugenio era autor de un poemario que había causado alto revuelo en la Universidad, tanto por su título y su contenido como por haber sido publicado anónimo y de forma clandestina el último día del año 1946 por las Ediciones de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar[2]). El título del poemario no dejaba espacio a la ambigüedad semántica o a la disquisición política: *Pueblo cautivo* (1945-46). Se trataba de un poemario que, considerado desde un punto de vista ideológico, carecía todavía de la visión que pudiera tener un hombre que optase por un progresismo social o socialdemócrata. Sin embargo, en la fecha de su publicación era suficiente para que el autor fuese juzgado y condenado a prisión por desacato a los principios del régimen. La modesta edición inauguraba, empero, la poesía civil de la posguerra española: era testimonio vivo de protesta frente a la situación de exterminio de los primeros años de la dictatura del general en superlativo de escasa estatura. Un libro, en fin, que iniciaba la que luego se llamaría poesía social de la posguerra y que, además de su evidente prelación respecto a la poesía civil de la década del cincuenta, era el único poemario editado clandestinamente en la España franquista[3].

---

[2] Nora escribió el poemario durante los meses de campamento de milicias universitarias. La edición con pie de imprenta de la FUE (republicana y clandestina) corrió a cargo de Carmelo Soria (Madrid, 1921-Santiago de Chile 1976). Soria, futuro alto funcionario de las Naciones Unidas y jefe de publicaciones de CELADE (división económica de la ONU para América Latina) fue hallado muerto en los alrededores de la capital chilena. Soria gozaba de inmunidad diplomática por sus funciones, pero estaba vigilado por la policía política chilena (DINA) en los meses previos a su muerte, ocurrida en un accidente simulado de automóvil, pero debido a las torturas sufridas.

[3] Algunos miembros de la FUE fueron encarcelados en 1947, entre los que se hallaban el historiador Nicolás Sánchez-Albornoz (hijo del presidente de la República en el exilio) y el novelista Manuel Lamana, condenados a trabajos forzados en la construcción del Valle de los Caídos. En 1948 lograron fugarse, gracias a la ayuda del antropólogo Francisco Benet (hermano del autor de *Volverás a Región*), la escritora

En primavera de 1943, Nora se instala en el Colegio Mayor Cisneros, lugar donde residen varios poetas jóvenes, entre los que destaca el bilbaíno Blas de Otero. Desde su llegada colabora en la revista homónima del Colegio y pronto se hace cargo de la sección literaria de la publicación, lugar privilegiado para establecer contactos con poetas y letraheridos noveles y consagrados de las varias tendencias estéticas e ideológicas que la censura y el régimen dejaban aflorar. En esas circunstancias nacen varias revistas, entre las que destaca *Espadaña*, que comenzó su andadura en León, en mayo de 1944. Se trataba de la ejecución de un proyecto acariciado por Nora desde hacía tiempo: crear una revista de «poesía y crítica», asunto que comentaba con los tertulianos de la biblioteca Azcárate de León. La idea no se había podido concretar antes por razones económicas y «administrativas», pues los permisos de publicación los concedía la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, que controlaba además aspectos tan elementales como la concesión del cupo de papel para poder sacarla, entonces escasísimo. *Espadaña* no surgió por tanto como una «contestación a *Garcilaso*», como suele afirmar la crítica: la oposición «espadañista» ya había comenzado antes, en la revista *Cisneros* (1943-51; su primer número apareció en enero), en la sección «Arte y Letras» y de la mano de Eugenio de Nora, alentado ya entonces por el deseo de enlazar con la poesía civil de la última etapa de la dictadura de Primo de Rivera.

Espadaña aparecía sin protección oficial y por iniciativa de cinco fundadores, si bien la responsabilidad de la redacción recayó desde el comienzo en el sacerdote Antonio G. de Lama, el poeta autodidacta de pasado anarquista Victoriano Crémer y Eugenio de Nora. El grupo se caracterizó desde el primer número por su firme voluntad de renovación, su marcado carácter inconformista y su intención de descentralizar la cultura (no en vano *Espadaña* aparecía en una ciudad de provincia). Además, se proponía ofrecer valores poéticos nuevos como alternativa a la poesía oficial imperante, recuperar a los poetas del 27 e informar sobre las publicaciones poéticas (tanto españolas como extranjeras) más relevantes. Eugenio de Nora era entonces (con mucho)

---

norteamericana Barbara Probst Solomon y Barbara Mailer (hermana de Norman Mailer). Ambos se exiliaron en Argentina.

el más joven de quienes hacían poesía civil mediante un lenguaje que aspiraba a llamar las cosas por su nombre y a llegar a lectores comprometidos con la oposión a la dictadura e impelidos por la realidad política. Era también quien con mayor convicción operaba contra el servilismo de algunos poetas jóvenes, a quienes Nora pedía un compromiso decidido y abierto contra los atropellos del régimen y la colaboración de la Iglesia.

Poco después de su llegada a Berna en otoño de 1949 cree percibir una mayor presencia de la poesía oficial en *Espadaña* e inicia una actividad epistolar con textos que firma con el pseudónimo de Juan Martínez (algunas de las misivas verían la luz sólo muchos años después). Sus cartas y su contacto con exiliados españoles en la Suiza francesa (sobre todo) influyeron en el cambio de su poesía y en la poesía española comprometida, protagonizada luego por Otero, Celaya y algunos poetas del llamado grupo del medio siglo. Mas el desencanto de la guerra fría, los regímenes de la Europa del Este y el estalinismo (y la distancia de España) fueron taponando los veneros de su creación.

Tras su jubilación se estableció en Madrid, con ánimo de participar en la vida literaria, revisar, ampliar y cerrar su documentado y cabal estudio, revelador y canónico (en el doble sentido del término, puesto que recupera valores orillados y establece el primer canon de la novela española de los dos primeros tercios del siglo XX), *La novela española contemporánea (1898-1967)*, del que habían aparecido tres volúmenes -reeditados en varias ocasiones- en la editorial Gredos. En 1999 publicó en Cátedra *Días y Sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*. Y trabajó en su estudio sobre la novela hasta 2007, año en el que sufrió un derrame cerebral con secuelas que menoscabaron seriamente su capacidad cognitiva.

***

La creación poética de Nora es, en sus mejores momentos, una sucesión alterna de conocimiento, vivencia y *conciencia;* una suerte de confluencia de esos tres elementos en subjetiva amalgama, mas exenta de ficción o de aceptación del mundo convencional. *Conocimiento* en el sentido de *entendimiento,* de *razón natural,* de inteligencia preponderante y sabiduría erudita, ilustrada y a la vez campesina. Sólo en un segundo término emerge ese conocimiento en el sentido de *sabiduría académica,* de

ciencia o noción adquiridas en los libros. Eugenio G. de Nora es -contrariamente a lo que ha afirmado cierta crítica- el hombre del pueblo que ha llegado al mundo intelectual, el «campesino intelectual» que, «sin dejar de ser pueblo», ha sabido fundir ambos elementos. Por eso en su poesía se concreta esa feliz conjunción entre la elaboración estética que exige el poema y su modalidad documental, esa confluencia de voluntad de creación formal y de compromiso con la realidad concreta -objetiva y subjetiva- que puede ser concreta sin ser unívoca. El sentido último de su poesía es a la vez concreto y múltiple.

Su primer poemario *(Amor prometido,*1939-45) es, como ha revelado el propio autor, una antología de «lo mucho escrito en la adolescencia y en la primera juventud»; un compendio que todavía acusa huellas perceptibles de la poesía pura, del esteticismo juanramoniano, del modernismo, y de la poesía de Unamuno y Antonio Machado.

Cantos al destino (1941-46) marca una decidida transición del subjetivismo emotivo hacia una toma de conciencia más directa de la realidad exterior. El poema que abre el libro (titulado, significativamente, «Otra voz», escrito en 1944), preámbulo admonitor en el que el lector atento ha de pararse con detenimiento, señala una clara conciencia de la realidad; y en «Lamento», escrito en 1941, declara que no entiende seguir las «directivas poéticas» al uso, denuncia la situación de la España real y se niega a aceptarla. Un caso, por tanto, de poesía civil y comprometida temprana, en el sentido que Nora la definiría en declaraciones sobre su poesía *in toto.*

Contemplación del tiempo (1946-47) está dedicada más que a su maestro Dámaso Alonso al autor de *Hijos de la ira* (1944). El poema «Lo que yo pienso sobre ello» -dedicado precisamente a su amigo José María Valverde, entonces todavía en una línea de católico «conformista» y de poeta «no político»- ofrece algunos aspectos que aún no latían en los libros anteriores. Encabezado por una cita de Maiakovski, el poema, denuncia a los poetas que escamotean los hechos, rechaza el esteticismo gratuito, la evasión y el retoricismo de la poesía «oficial». Nora recuerda la guerra civil, sus consecuencias y sus muertos, pone el dedo en la llaga de la realidad histórica, canta el sufrimiento de un hombre -el poeta-, pero alude explícitamente a la colectividad que sufre.

España, pasión de vida (1945-50), el proyectado «canto general» de España que en opinión del autor no llegó a la totalidad imaginada (por lo que, a su modo de ver, se quedó en «fragmentos», en «preguntas», en «negaciones de algo que no llegó a «vertebrar») y *Siempre* (1948-51) -paréntesis amoroso, suerte de éxtasis en la tormenta de su poesía combativa-, tienen un período de gestación más largo. Surgidos paralelamente, ambos libros son variaciones de un mismo tema: en *Siempre* se cristaliza la captación de la belleza y de la inalcanzable felicidad del amor; en *España, pasión de vida* la indignación ante las injusticias y el rechazo de las atrocidades cometidas en la España de entonces. Por eso hoy, considerado *a posteriori*, se manifiesta con nitidez la ontogenia, el devenir del poemario: en cada una de las tres secciones del libro se manifiesta visiblementemente la contraposición global entre la visión casi candorosa de la primera etapa («España», 1945), la actitud realista y crítica de la segunda («Nosotros», 1946-48) y el talante de síntesis intelectual ahíta de interrogantes y de perplejidad («Poética», 1948-50).

El último poemario, *Angulares* (1955-64) -escrito a lo largo de nueve años, y publicado por primera vez en 1975, en el tomo de *Poesía*[4]- consta de nueve poemas divididos en tres secciones: «Un país», «El devenir» y «Hombre». En este libro se cristalizan unos pocos temas poéticos (la vida, el tiempo, la esperanza, el amor, la muerte...) que se reiteran y profundizan -a la vez de forma emotiva y racional- desde diferentes *ángulos*. Corresponden a una poesía de madurez y, en ese sentido, a una tentativa de equilibrio entre la emotividad subjetiva inicial (hasta *Pueblo cautivo*) y la «objetivación» deliberada de *España, pasión de vida*. «Objetivación» entre comillas, puesto que los poemas de *Angulares* se «nutren» de ideología y de «temática» civil comprometida (lo que probablemente equivale -calibrados con la vara estética del Nora de 1975- a una asimilación incompleta del asunto o motivo por parte del poeta). Sin embargo, y debido a su actitud excesivamente crítica y de control y a sus altas exigencias estéticas, el autor de *Angulares* rechaza *a priori* no pocos temas válidos. Por eso *Angulares* es también, como *Amor prometido* -aunque por otros motivos- un libro de carácter

[4] Eugenio de Nora: *Poesía (1939-1994),* León: Provincia, 1975.

antológico; pero antológico «desde dentro», puesto que los temas son descartados por el creador antes de coger la pluma, como revela el pulcro, culto y denso lenguaje del poemario. Es el lenguaje de un «profesional» de la palabra, cuyo alejamiento físico de España ha incrementado aún más su alta exigencia ante el texto escrito.

***

Eugenio de Nora tuvo un encargo de curso de dos horas semanales en la Universidad de Zúrich desde mediados de los años sesenta hasta poco antes de su jubilación, por lo que los estudiantes zuriqueses también pudimos beneficiarnos de sus vastos saberes. Recordamos agradecidos sus enjundiosas clases, ceñidas siempre al asunto tratado y surcadas de anécdotas ilustradoras que alumbraban las caras ocultas de la letra. El profesor de Nora era un didáctico versado e intuitivo que sabía disponer sus clases de modo tal que no precisaba un manuscrito cerrado para ser leído, mas sin caer en el 'flux de conscience' que tanto admiraba en Unamuno. Abordaba los temas desde la versatilidad, el eclecticismo y la competencia (enriquecida a veces por incursiones espontáneas deslumbrantes en otras disciplinas del humanismo, la economía y el derecho, para comentar las correspondencias mutuas). Y el todo mediante un lenguaje preciso en los detalles, prolífico en las referencias y una semántica ajustada al asunto.

Los géneros preferidos en los cursos eran la poesía y la narrativa; y muy especialmente la poesía de los místicos, la de Garcilaso, Quevedo, Darío, Machado, Unamuno y Juan Ramón. En la narrativa, sus autores preferidos eran Cervantes (incluida *La Numancia*, que a su juicio era una de las obras señeras del teatro universal), Quevedo y el corpus completo de la novela picaresca y sus huellas en la novela española a lo largo del tiempo, Valle-Inclán, Baroja, Rulfo y García Máquez. Referencia obligada eran los poetas de la generación del 27 con Vallejo, Borges y Neruda; y la generación del 50 *in toto* (con preferencia de Marsé, Martín-Santos, Ángel González, Claudio Rodríguez); y la poesía civil del siglo XX (*Poeta en Nueva York*, Cernuda, Alberti, Alonso, Prados, Paz y otros poetas latinoamericanos.

Y como telón de fondo, la historia de la literatura, la teoría literaria, la tradición antigua y clásica, la retórica y la poética[5]. Y el todo a sabiendas de que ninguna de las varias teorías literarias de la modernidad lograba abordar de forma satisfactoria el texto literario. De ahí que considerase que su deber epistemológico fuera de carácter aristotélico. Nora estaba muy bien informado sobre las varias escuelas de crítica literaria reciente. Un ejemplo: en el coloquio de doctorado de 1978 dedicó varias sesiones a la autoficción, inaugurada un año antes por la novela *Fils* de Serge Doubrovsky, que a su juicio era símbolo y simulacro del espíritu de una época.

Seis eran los premios y las distinciones que más apreciaba: el Boscán de poesía (1953), el grado de *Doctor honoris causa* concedido por la Universidad de León (2000), el Premio de la Crítica (1958), el Premio de las Letras de Castilla y León (2001), el León Felipe (1998) y el homenaje que le rindieron sus alumnos, amigos y colegas con ocasión de su 60 cumpleaños[6].

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA

[5] La obra homónima de Aristóteles era para el profesor de Nora arquetipo y dechado por antonomasia.

[6] *Entre la cruz y la espada. En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora*, Madrid: Gredos,1984.

EVOCACIÓN DE LA TRAYECTORIA INTELECTUAL Y RELIGIOSA DE UN *MAESTRO* EJEMPLAR: FRANCISCO PÉREZ GUTIÉRREZ

El 13 de julio de 2017 falleció en Madrid el doctor Francisco Pérez Gutiérrez (familiarmente conocido entre compañeros, amigos y discípulos como «Paco Pérez»), miembro de la Sociedad Menéndez Pelayo y colaborador de este Boletín. Los especialistas en literatura española de los siglos XIX y XX lo recordarán como autor de libros de referencia en la materia: *El problema religioso en la generación de 1868*, *Renan en España* y *La juventud de Marañón*. Pero quienes tuvimos la suerte de gozar directamente de su magisterio y de su amistad, reconocemos, además, en Paco Pérez una personalidad extraordinaria por su insólita cultura (filológica, estética, filosófica y teológica), por su liderazgo intelectual y por su religiosidad evangélica abierta a la modernidad. Para evocar dicha personalidad en sus dos aspectos fundamentales (liderazgo intelectual y religioso, y labor investigadora) y enmarcar sus obras en su contexto biográfico y cultural, contamos con una guía importante, sus propias memorias (*Adiós a las almas*; en adelante: AA), que se publicaron en 2012. Al informar sobre su vida y obra, acudiremos a esta visión de su propia trayectoria para poder contrastarla con la documentación manuscrita, mecanografiada o editada que nos ha sido facilitada por su familia o investigada directamente por nosotros.

1.- PERIODO DE FORMACIÓN EN LA UNIVERSIDAD DE COMILLAS (1940-1954)

Nacido en Santander el 13 de agosto de 1929 en una familia de clase media, Paco pertenece a la llamada generación de los «niños de la guerra», circunstancia que no impide el que viviera una infancia feliz («lo que respirábamos en casa los cinco hermanos fue un ambiente de felicidad», AA: 23) a pesar, incluso, de la muerte temprana del mayor de sus hermanos. Esta desgracia no alteró el mencionado ambiente gracias a

la fortaleza de ánimo e «intensa y auténtica fe» de los padres, a los que recuerda con gran admiración y cariño. No olvida la expectación con que aguardaba la llegada del padre después del trabajo, «que era recibida por nosotros con una auténtica fascinación religiosa». Expresión feliz con la que nos introduce en el tema de la religiosidad (recurrente en buena parte de sus escritos) y que se manifiesta muy pronto en la inclinación vocacional que comenzó a sentir desde niño hacia el sacerdocio («¿de dónde le vino al chiquillo que yo era, la certeza de que iba a ser escritor y profesor; y, además, de que quería ser sacerdote?», AA: 27).

Terminada la enseñanza primaria y, teniendo en cuenta sus padres esa tendencia vocacional, decidieron enviarle a cursar el bachillerato en la Universidad de Comillas, institución de reconocido prestigio en esa época como centro de excelencia en los estudios humanísticos. Esta universidad pontificia (cuyo primer edificio fue inaugurado en 1892) se concibió como centro de formación del clero español e hispanoamericano con el fin de elevar su nivel cultural y religioso y prepararlo para las exigencias pastorales del nuevo siglo. A ese edificio se añadirían otro dos: uno destinado a Seminario Menor (1912) y otro para alumnos jesuitas (el Colegio Máximo) en los años cuarenta. Se encomienda su dirección a los jesuitas, que desde un principio destinan a sus miembros más cualificados a este centro y a la Universidad Gregoriana de Roma.

En el Seminario Menor entra Paco con once años y le cabe la suerte de contar con excelentes profesores, a los que se referirá elogiosamente en diversas ocasiones, consciente de haber vivido una experiencia educativa excepcional en aquel yermo de la posguerra. Sobre esa experiencia escribe en sus memorias y, previamente, en un artículo publicado en el *Diario Montañés* («Historia y futuro de la Universidad Pontificia de Comillas», 27-VII-2004), en el que se refiere a la «auténtica revolución» que supuso el plan de estudios de Humanidades instaurado en dicho centro, «de espaldas a la España oficial y al nacional catolicismo», donde los alumnos «se educaban en un conocimiento de las humanidades clásicas y de la literatura española entonces impensado, y además vetado, en los programas del Ministerio de Educación». Alude, por ejemplo, a los textos de traducción y comentario sobre los que se fundamentaba la enseñanza del griego (lecturas de Platón –el *Critón*, con la impregnación consiguiente de los valores morales y cívicos de la figura de Sócrates- Homero, Demóstenes, Tucídides, las tragedias griegas, etc., con referencias bibliográficas a Nietzsche, Jaeger, Burckhard, Ortega,

Unamuno, etc.) o latín: traducciones de obras de Cicerón, César, Salustio, Tito Livio, Virgilio, Horacio, Ovidio. En concreto, el estudio de Virgilio y Horacio le fue impartido por el joven jesuita L. Alonso Schökel (más tarde profesor de fama internacional en el Instituto BÍblico de Roma), que, además, les inicia en el estudio y la formación del estilo literario, con el análisis de diversas técnicas discursivas de escritores españoles del siglo XX: Unamuno, Azorín, Baroja, Antonio Machado, Valle Inclán, Ortega, Gómez de la Serna, y los principales poetas del 27 y del 36 (Gerardo Diego, Guillén, Aleixandre), incluidos algunos expresamente vetados por la censura política y religiosa, como Lorca, Cernuda, Neruda o Miguel Hernández. Estas clases serían la base del libro que publicaría Schökel (*La formación del estilo*) en 1946, del que realizó una nueva versión adaptada a la crítica actual (*El estilo literario: arte y artesanía*, 1995) en colaboración con dos de sus antiguos alumnos: F. Pérez Gutiérrez y J. L. Blanco Vega.

Cuando se revisan las lecturas de Paco en Comillas nos encontramos con una experiencia insólita en un muchacho de su edad y en la España de los cuarenta. Él se demora en sus memorias en mostrar cómo la literatura se iba convirtiendo en «la materia con la que yo iba a construir mi propio ser»(AA: 65) y habla en concreto de la *Segunda antología poética*, de Juan Ramón Jiménez leída a lo largo de la adolescencia («me sirvió de compañía inseparable y `puso nombre´ a las emociones de mi erotismo juvenil», AA: 69), de las *Soledades* de Machado y de los relatos de viaje por España de Azorín y Unamuno, de quien le sorprende la presencia inesperada de su «dimensión religiosa». Respecto al conocimiento de la literatura española, recuerda con admiración las clases del P. Hornedo: «Su solvencia científica era poco común; yo sorbía aquellas exposiciones ágiles e incisivas: el Arcipreste, Fernando de Rojas y su *Celestina*, Juan de Valdés, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Feijóo, el Romanticismo. En particular fue memorable su panorama del último tercio del siglo XIX, basado en el *Epistolario Valera-Menéndez Pelayo* que, si no me equivoco, acababa de publicarse» (AA: 73). De esa época data, precisamente, su interés por los novelistas de 1868, Palacio Valdés, Pereda y Alarcón (a Galdós, Clarín y Valera los descubrirá más tarde, junto a los realistas franceses: Balzac, Sthendhal, Flaubert y Maupassant) y del 98 (Baroja –*Las inquietudes de Santi Andía*-, Valle: *Sonata de primavera*- Unamuno y Azorín). Con estas y otras lecturas se constata que ya al final de Bachillerato se consolida el interés de Paco por el conocimiento de unos escritores (los del 68 y 98) y unos maestros

clave de la historiografía literaria y filosofía españolas, a los que dedicará algunas de sus investigaciones posteriores más solventes: M. Menéndez Pelayo (en el último verano de Bachillerato y en los tres años de filosofía lee su *Antología de poetas líricos*, *Origenes de la novela* e *Historia de las ideas estéticas*, así como buena parte de sus artículos de crítica e historiografía literaria) y Ortega y Gasset, a cuya lectura es incitado por dicho jesuita en esa etapa: «Ahora, empieza a leer Ortega. Comienza por *El Espectador*». Siguió su consejo, y a lo largo de los citados años de Filosofía había de comprar y leer los cinco tomos de las Obras Completas, de forma que «cuando cumplí los veinte años había leído a Ortega entero (o casi)» (AA: 73-74).

Esta pasión por la lectura se hizo más intensa durante los tres años de filosofía para evadirse del aburrimiento que suponía el estudio de la Escolástica, que resultó ser «insoportablemente ajena y envejecida» en sus disciplinas fundamentales. Sin embargo, ese periodo supuso un gran avance en la maduración y formación del joven Paco: por una parte, en el plano académico, la aplicación a tres asignaturas que merecieron su atención: la del profesor de Física que estudiaba las relaciones de dicha disciplina con la filosofía (el profesor Barrio les contagió su entusiasmo por las nuevas teorías de la Física y sus autores: Einstein, Rutherford, Bohr, De Broglie, Planck, Schrödinger o Heisenberg), la Paleontología del P. Andérez (defensor del evolucionismo) y la Psicología Experimental, impartida por el P. Ballesteros, disciplina que Paco cultivó toda su vida. Otro aspecto importante es la consolidación de su grupo de amigos, a los que se conocía como «los literatos», que se incitaban mutuamente con la lectura, con frecuencia de aquellos autores contra los que se les había puesto en guardia en las clases de Historia de la Filosofía: Nietzsche, Dilthey, Husserl, Max Scheler, Heidegger, Jaspers, Cassirer, Meinecke, Sartre, Merleau-Ponty, Marcel, Camus, y los españoles Unamuno, Ortega, Zubiri, etc. De todos ellos, fue Ortega el «maestro que buscábamos» (AA: 87). En esta etapa, paralela a su apertura a la filosofía alemana, se produce también respecto a la literatura en autores como Hesse, T. Mann (*La montaña mágica*), Rilke, etc., al tiempo que se ensanchan los ámbitos de la literatura española con la lectura de los nuevos escritores de posguerra (Laforet, Cela, Ferlosio, Martín Santos) y del exilio: obras de Barea, Sender, Ayala, Aub, etc. Otra faceta relevante en este grupo de amigos es el interés por la música (audiciones dirigidas por Schökel) y el cine. Por último, cabe resaltar en esta fase la toma de conciencia cívica de Paco ante el trauma que había

supuesto para muchos de sus compañeros la reciente guerra civil: le impresionó profundamente la presencia de huérfanos de «ambos bandos», a los que sus respectivas familias habían recomendado no hablar de ello a sus compañeros.

En 1950 ingresa en la Facultad de Teología. Pronto constatará, decepcionado al igual que en Filosofía, que buena parte de las asignaturas (Teología fundamental, Teología de los sacramentos, etc.) constituía «un corpus especulativo, yerto, desvitalizado, que no se dejaba interrogar por las inquietudes y las preguntas que se nos venían encima», y una tradición y doctrina de la Iglesia entendidas como bloques «que solo exigían nuestro asentimiento incondicional. Todo estaba ya pensado, dicho y demostrado» (AA: 143). El juicio es más negativo aún sobre las clases de Moral impartidas por un famoso canonista, el P. Regatillo, que eran más derecho canónico que moral: «un tratado interminable de pecados mortales y veniales», que implicaba una conducta reglamentada que hacía insoportable una vida normal y se convertía en un «obstáculo para la vida cristiana» (AA: 144). No obstante, encuentra un incentivo en otras asignaturas y en la búsqueda de fuentes de información teológica más solvente e innovadora. Destacan especialmente las clases del P. Alonso, que le introduce en el conocimiento científico de la Biblia enmarcando los distintos libros en su contexto histórico y literario y de acuerdo con la moderna investigación de los distintos géneros literarios a los que pertenece cada libro, de la teoría de la historia de las formas (*Formgeschichte*), el concepto de *Sitz in Leben*, la teoría de la «desmitificación» de los textos sagrados propuesta por Bultman, etc. Esto provoca en él un gran interés por los estudios bíblicos, al tiempo que le allana «el camino de la fe», consciente de que, aceptada la hipótesis de un Dios que se implica en la historia, la forma de comunicarse con los seres humanos había de ser acomodándose sucesivamente a los niveles de evolución histórica de la humanidad. El encuentro con la nueva teología se produce con la lectura de autores extranjeros como H. de Lubac (*El drama del humanismo ateo*), A. Rademacher (*Religión y vida*), varios textos de R. Guardini y, ya en vísperas del Concilio Vaticano II y años posteriores, las obras de P. Teilhard, J. Danielou, Y. Congar, D. Chenu, K. Rahner, E. Schillebeeckx, H. Küng, etc. Por otra parte, encontrará en las conferencias impartidas por el belga Mons. Cardijn, consiliario de movimientos obreros cristianos, la respuesta teológica a los «problemas sociales» (estimulado por la espiritualidad «encarnada» de los curas obreros franceses, los

Hermanos de Foucauld, etc.) que constituirán una preocupación constante en su futura vida pastoral. Dicha espiritualidad se fundamenta en la Biblia y en grandes poetas como San Juan de la Cruz (intrigado por su reflexión teológica y «experiencia sobrenatural», acaba por convencerse de que «no hay más Dios que el Dios de los místicos», AA: 154) y en la dimensión «profética» de poetas y creadores contemporáneos (idea reconocida por el P. Alonso) como Unamuno, Aleixandre, Cernuda, Rilke, Claudel, Valery, etc., o en novelistas como Mauriac, J. Green, Graham Greene, etc. (AA:155).

Ya avanzados los cursos de teología se hacen sentir con más urgencia sus inquietudes vocacionales: la de escritor, profesor y sacerdote vinculadas desde un principio. Hacia la futura tarea de profesor iban encaminados todos sus estudios y lecturas: de esa etapa recuerda *Erasmo en España*, de Bataillon, *La realidad histórica de España*, de A. Castro, *Poesía Española*, de D. Alonso, etc. En cuanto a su vocación de escritor, de esta época datan sus primeras publicaciones conocidas de poemas: así, en la revista ESTRÍA (nº 2, septiembre de 1951), editada por el Colegio Español de Roma, aparece su poema «La muerte dilatada» (el título alude a los versos de Garcilaso: «Los ciervos temerosos/ que en vano su morir van dilatando»), de estructura y verso libres, en los que se suceden los interrogantes sobre la condición humana abocada de forma ineludible a la muerte («Como unos pobres ciervos sin arribo/ así son nuestras vidas, /temor y huida de la muerte en vano»), dirigidos a Dios en busca del sentido («Señor: / ¿Seremos los trofeos / de tu gozosa eternidad inmensa?») hasta la requisitoria final («Respóndeme, Dios mío: /¿Podremos con nuestras manos temblorosas / detener un instante tu sonora corriente, /el eterno manar / de tus aguas»). Sobre dicho texto, el mismo Paco recuerda que había en él ecos de Unamuno y de D. Alonso, al tiempo que apunta la influencia que ejerció sobre el conjunto de sus poemas el descubrimiento de la poesía de Aleixandre con todo su universo poético, utillaje imaginativo y un ritmo poderoso, libre del encorsetamiento de verso y rima que entorpecían su creación espontanea. En esta línea de inquietud metafísica y religiosa se desenvuelven tres nuevos poemas publicados en la misma revista (nº 6, enero 1954): «Por tu sueño, «Museo» y «Pinos incesantes». En las memorias se recuerda , además, la escritura de unos poemas escritos para una revista mecanografiada por cuatro compañeros en segundo de teología (1952), titulada *Géminis*, y en la que figuran cuatro poemas suyos («Voz de pájaro antiguo», «Creciente», «Esa nieve», «Pensamientos

cuando se va la tarde»), de los que el primero aparecerá publicado en el nº 45 de *Caracola, revista malagueña de poesía* (julio de 1956, en la que colaboran Adriano del Valle, Pablo García Baena, etc.) y que es uno de los más hermosos poemas escritos por Paco.

Respecto a su tercera vocación, la del sacerdocio, dedica varias páginas a reflexionar sobre el sentido de la misma, origen y evolución de su religiosidad desde la infancia y adolescencia hasta su revisión crítica en la etapa de Teología cuando se acerca el momento de la decisión definitiva. Se encuentra, al parecer, en una situación un tanto «esquizofrénica» al constatar, por una parte, que vive una sólida e íntima experiencia de fe en Dios («la fe, la presencia de Cristo -incomprensible para cuantos no la tengan-, era ya fuerte, decisiva, libre de cuanto no fuera ella misma; la razón de mi vida, no porque no tuviera fisuras y debilidades, sino porque me sentía por encima de ellas», AA: 151); pero, por otra parte, se sentía incómodo con la «vida clerical» por las mismas razones por las que tantos ciudadanos e intelectuales españoles se habían vuelto anticlericales. Un clero al que (salvo muy honrosas y no escasas excepciones), años más tarde describirá como «tosco y mal educado, ignorante o con una cultura eclesiástica cerrada» y a la vez petulante, rutinario y descuidado en el ejercicio pastoral. Sin embargo, el encuentro en Comillas con F. Sopeña, ya sacerdote, le hace pensar que hay otro modo de serlo. Lo explica en un artículo escrito a partir de una mesa redonda mantenida a raíz de su fallecimiento: «¡Por fin un cura que no era clerical! Un cura en el que transparecía el *hombre secular* que era. Lejos de haber sido formado clericalmente para convertir al mundo de la cultura, se había educado en el mundo de la cultura profana, universitaria, civil; e, instalado ya en ella, incluso como musicólogo, activa, públicamente, había decidido convertirse en sacerdote, topándose con el trance de no sólo encontrarse sino chocar con el mundo eclesiástico y la cultura clerical. Nuestro nuevo amigo era un intelectual que era sacerdote; era un sacerdote que era intelectual. Era culto y además estaba bien educado» («Por una cultura no clerical», en S. Pons Bordería –coord.-: *Federico sopeña y la España de su tiempo, 1939-1991*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 2000). La opción está tomada: Paco será cura de acuerdo con este modelo no clerical y así se lo dice al obispo: el objetivo es combinar el ministerio pastoral y al tiempo «poder escribir y enseñar» (AA: 175).

2. Etapa de Santander: docencia y acción pastoral (1954-1969)

Recién incorporado a la diócesis, se convocaron oposiciones a la «Cátedra de Humanidades y Retórica» en el seminario de Corbán, que logró sacar gracias a su excelente preparación en esas disciplinas. He conocido a alumnos suyos del Corbán de los años sesenta y otros del Colegio «Estudio» de Madrid a partir de los setenta, que no escatiman elogios sobre sus clases de literatura y otras materias impartidas. Uno de esos alumnos, hoy profesor titular de filosofía en la Universidad de Cantabria, afirma en este sentido que «Paco fue el profesor por excelencia, el que ejerció un magisterio que ha sabido descubrir, acercar y luego hacernos disfrutar la literatura, la filosofía, el arte o la historia» (C. Nieto Blanco: «La `voluntad de estilo´ de Paco Pérez, maestro y amigo», *El Diario Montañés*, 4-VIII-2017).

Al comenzar el curso 1955-1956 se le encarga pronunciar el discurso de apertura. Al coincidir con la celebración del centenario del nacimiento de Menéndez Pelayo (1956), lo aprovecha para ofrecer una visión innovadora de M. P., a quien se había convertido en símbolo del nacionalcatolicismo por los «menendezpelayistas de toda la vida», apropiación partidista que ya habían comenzado a desmontar G. Marañón y P. Laín Entralgo. Tituló el discurso «Sentido y medida de Menéndez Pelayo». Había una gran expectación por el tema y por considerarse a Paco representante de la nueva generación frente a la que el clero conservador se había puesto en guardia. Lector y conocedor de toda la obra del gran filólogo e historiador, propugna una visión independiente de la defendida a ultranza tanto por sus apologistas como por sus detractores, que, en vida, lo convirtieron en «víctima» de su posición sectaria. Paco exige un «análisis de lucidez y severa objetividad», sin miedo a podar posibles «ramas caducas» de un árbol pujante de vida para hacerle atractivo a las nuevas generaciones. Recuerda que comenzó a leer al final de su adolescencia a «todo» Menéndez Pelayo, «libre de prejuicios», y su visión no concordaba con la que le ofrecieron quienes creían poseer la verdadera imagen del gran «polígrafo». Por eso, adelanta que su intervención va a ser una «confesión de disconformidad» con la manera de presentar su figura a base de tópicos. El primer tópico es el de «sabelotodo» y erudito «abstraído», lo que ni responde a la realidad (es comunicativo y ameno, capaz de «hacer las delicias de la emperatriz Eugenia durante toda una tarde») ni se hace justicia a las razones de su renuncia a una amplia y divertida vida social (confirmada por su

epistolario) para poder dedicarse a la investigación de la cultura española a través de estudios sólidos extraídos de las bibliotecas y poner a la ciencia española a la altura de «la aventura intelectual de Europa». Él había cultivado desde su juventud la creatividad poética y la investigación; pronto prevaleció esta segunda tarea y se dedicó a viajar por Europa en busca de documentación sobre la cultura española. El segundo tópico que combate es el de la supuesta posición inamovible y reaccionaria fijada en sus primeros escritos (*Historia de los Heterodoxos* y *La ciencia española*); por el contrario, es un intelectual abierto a revisar sus propias posiciones. Así, al agradecer el homenaje que le hicieron al ser nombrado director de la Academia de la Historia, advierte que el objetivo capital de sus investigaciones ha sido transitar «desde las indecisiones y titubeos de la mocedad» hacia «una comprensión cada vez menos incompleta del genio nacional». Es este esfuerzo de comprensión progresiva lo que, a juicio del conferenciante, constituye la clave de «su figura espiritual»: lo que busca M. P. es un «saber de integración» sobre la realidad histórica de España. El tercer tópico sería el del dogmatismo religioso, apreciación inexacta si se considera su ambiente familiar, en el que coexistían sin fricción las dos Españas: «su ascendencia materna era tradicionalista, y la paterna más o menos tocada de progresismo». Ambas ramas compartían la misma fe religiosa y M. P. aceptó sin traumas ni antagonismos esta vivencia compartida. Es más: sentía «repugnancia por los torpes sectarismos de unos y de otros». Y de ambos lados, Neos y Krausistas, le llovieron las críticas, hasta el punto de que el integrista P. Fonseca llegó a considerarle «más peligroso» que los racionalistas, krausistas, positivistas y aun los modernos ateos. Por otra parte, a M. P. no se le puede considerar como un «restaurador» de la tradición, ya que su sentido de la tradición es dinámico, esperanzador y progresivo, como la ciencia, que es progresiva por su índole misma. La mencionada posición «antidogmática» se confirma cuando advierte, al revisar su propio trabajo de los *Heterodoxos* (I, 30): «La materia histórica es flotante y móvil de suyo, y el historiador debe resignarse a ser un estudiante perpetuo y a perseguir la verdad dondequiera se pueda encontrar resquicio de ella, sin que le detenga el temor de pasar por inconsecuente». En este sentido, no permitió reeditar el texto sin revisarlo a fondo pues lo juzgaba su obra «menos lograda». Finalmente, el conferenciante invita a fijarse en el trabajo más riguroso y quizás menos leído de M. P.: *Historia de las ideas estéticas*. Deslumbrado por el índice de lecturas, destaca el volumen sobre Alemania, donde la

asimilación del pensamiento de los no católicos es «una lección todavía por aprender». Ante esta visión de M. P., resulta difícil entender cómo los actuales herederos de los antiguos integristas tratan de «monopolizar para su uso exclusivo a un hombre con el que no pueden estar de acuerdo». Al mostrar esta disconformidad, cree interpretar el sentir de bastantes españoles de la última generación.

Este discurso es importante por varios motivos: el primero, porque desmonta la imagen sectaria de M. P. de la que se había apropiado el nacional catolicismo, al tiempo que se ofrece una imagen integradora y abierta a todos los españoles, especialmente a los jóvenes; el segundo, porque la nueva generación de curas y seglares encuentra en Paco al que sería desde ahora en Santander su líder intelectual, y, finalmente, porque se convierte en interlocutor de esta nueva generación de cara al exterior. Prueba de ello es la repercusión que tuvo a nivel nacional al ser publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 84, diciembre de 1956, pp. 341-360) y ser elogiado por Laín Entralgo y Marañón, que juzgó «estupenda y trascendental» la conferencia («¡Cuánta esperanza brota de su lectura», AA: 198). Entre los papeles facilitados por la familia hay una carta del P. Llanos (desde el Pozo del Tío Raimundo, 14-I-1957) felicitando a Paco por el artículo y mostrándole su «gratitud» porque mucha gente estaba «esperando algo así sobre el *hombre* Menéndez y Pelayo, frente al *mito*»; el hecho de haberlo escrito con «esa sinceridad es un rayo de luz en la noche absurda en que estamos todos». En diversas ocasiones volverá Paco sobre la obra de M.P. («Menéndez Pelayo y Blanco White», *BBMP*, 1981, pp. 49-75; «*Ayer estuve en Pompeya*», Sociedad Menéndez Pelayo, 1998, etc.). Este segundo texto responde a una conferencia en la que comenta las cartas que escribió en 1877 a Pereda desde Italia dándole cuenta de sus visitas a Roma, Nápoles, Venecia, Florencia, visitando monumentos, museos, bibliotecas (donde copia textos y acumula datos sobre humanistas, traductores, heterodoxos, etc.) y librerías en busca de las huellas bibliográficas españolas en Italia, libros que adquirirá para sus trabajos posteriores. En esas cartas confiesa su entusiasmo por la Roma pagana y renacentista, su admiración por la *Mandrágora* de Maquiavelo (que «con ser desvergonzadísima, deja muy atrás en condiciones dramáticas a todas las comedias del Renacimiento»), así como sobre la obra poética de Foscolo y Leopardi, del que su culto a la belleza «de salva de todos los escollos que para el arte ofrecen las tristes ideas que en él proponía encarnar». De estas cartas, se deduce, primero que el M. P. juvenil es un muchacho nada dogmático y más bien abierto

(«No acabo de comprender este exclusivismo tomista. Creo que el cristianismo es bastante amplio, para que dentro de él estemos holgadamente todos», le dice a Pereda desde Bolonia), y segundo, que la clave desde la que va a escribir los «Heterodoxos» le viene del conservador G. Laverde (»La heterodoxia ha sido siempre antipática al genio español; he aquí el pensamiento capital, que, a mi juicio, pudiera servir de alma y principio de unidad a su obra sobre los heterodoxos. El genio español repele la heterodoxia; por eso ésta nunca ha sido más que un accidente en España. ¿Qué le parece a V. de esta ley providencial de la heterodoxia española?, le dice en una carta de 6-VII-1876). A pesar de lo cual, se advierte que el joven M. P. siente curiosidad e incluso simpatía por una larga lista de heterodoxos como A. Vilanova, R. Lulio, Alfonso y Juan de Valdés, Servet, Luis Vives, Marchena, Feijóo, Jovellanos, los jesuitas ilustrados, y escritores coetáneos como Galdós y Valera, amigo liberal al que admira por su visión integradora de la cultura española.

A raíz del mencionado discurso, Paco Pérez se convierte, sin pretenderlo, en líder intelectual de un amplio grupo de curas jóvenes (Ángel Alonso, Joaquín G. Echegaray, Miguel Bravo, Antonio Jiménez Marañón, A. Pico, etc.) y seglares católicos (I. Fernández de Castro, E. Obregón, J. Gómez del Castillo, etc.) que con sus actividades y publicaciones van configurando un pensamiento social, político y religioso coherente con su compromiso cristiano, que va a chocar con el sistema establecido. Su objetivo religioso y cívico era lograr la renovación de la iglesia y la reconciliación de los españoles, malherida por la guerra civil del 36 y la dictadura franquista en connivencia con la jerarquía de las Iglesia. Y todo ello mediante la recuperación de la autenticidad evangélica (sin afanes proselitistas: en la conferencia sobre Sopeña, Paco recuerda: «Paradógicamente, no pretendíamos convertir a nadie. Ya se convertirían si nuestra manera de ser cristianos, nuestro testimonio, les resultaba persuasivo o convincente»), el diálogo con los no creyentes, así como la conexión con los ideales democráticos de la tradición española, laboriosamente creada por sucesivas generaciones de los siglos XIX y XX hasta la generación de la Segunda República. A tal efecto, comienzan a intervenir en los medios de comunicación (una modesta «hoja social» publicada por Paco en colaboración con Obregón en *El Diario Montañés*, un comentario religioso con Fernández de Castro en la emisora local, participación en un Cine-Forum en el Ateneo -sobre el Neorrealismo italiano-, dirigido por el joven J. R. S. Viadero, colaboración en la editorial ZYX -dirigida por J. Gómez del Castillo-,

donde se publicará, un texto de F. Pérez sobre la educación religiosa, *La religión como sistema establecido*, 1968, que había aparecido en un volumen colectivo: *Ensayos para la convivencia*, 1966; previamente había publicado un amplio ensayo -*La indignidad del arte sagrado*, 1961-, del que se hablará posteriormente), o a través de múltiples conferencias como profesor y como consiliario de la juventud católica, y de sus homilías dominicales en la Iglesia de Santa Lucía, tratando de dar respuesta a las preocupaciones personales y cívicas de los creyentes frente a la problemática más candente de la ciudad y del país. En contrapartida, el clero conservador tratará de neutralizar el cambio y socavar el creciente prestigio de los nuevos curas (eran educados, cultos, cercanos a la gente, socialmente comprometidos con las necesidades de los menos favorecidos) y seglares católicos bajo el estigma de «rojos». En *La religión como sistema establecido* (escrito cuando ya el Concilio Vaticano II suponía una confirmación de muchas de las ideas propugnadas por este grupo, entre ellas, la de la libertad religiosa y la lucha contra la pobreza y la injusticia), al analizar las causas de la pérdida de fe de muchos jóvenes (que ven a la religión y a la Iglesia como soporte de la dictadura y del injusto sistema de clases establecido), alude al «sonrojo» sentido por los cristianos socialmente comprometidos al pensar que «todas las revoluciones que han contribuido a la humanización de la estructura social moderna hayan tenido que enfrentarse con órdenes establecidos atrincherados en reaccionarismos `cristianos».

La vocación pedagógica anima el resto de sus actividades, incluida la pastoral en la que sobresale la tarea de «dirección espiritual», que ejerce como adjunto a la iglesia de Santa Lucia y como consiliario de la juventud. Se lamenta de que en España la Iglesia «no ha sido educadora» ni del pueblo ni de las clases elevadas, por el hecho de mantener un «clero sin cultivar», formado con manuales anticuados y leguleyos, ajenos a la cultura moderna y a la problemática real de la gente. Por su parte, dice haber aprendido más psicología y moral que en dichos manuales con la lectura de los grandes novelistas de los siglos XIX y XX (Galdós, Clarín, Mauriac, creadores de unos personajes, cuya vida interior, pasiones y sentimientos, en concreto la sensibilidad amorosa, aparecen analizados con gran finura psicológica) y, sobre todo, escuchando a la gente. Porque su actitud en la mencionada dirección espiritual era precisamente esa: «escuchar, consolar y aclarar» para que cada uno reconociera su propia situación moral y, más que impartir consejos, facilitar que tomaran sus propias decisiones. Comprueba que

muchos problemas de los adolescentes, antes que morales, eran psicológicos y fisiológicos (descubrimiento de la sexualidad) a veces distorsionados por la idea de pecado en el ámbito familiar, escolar o religioso. Al tratar esta problemática, alude a sus fuentes de información (H.Schelky, G. Bataille, M. Oraison, etc.) entre las que destacan los estudios de G. Marañón (*Tres ensayos sobre la sexualidad*, 1926, y *La evolución de la sexualidad*, 1930), a cuya vida y obra dedicará su investigación más adelante. Hay páginas admirables en sus memorias sobre su tarea de orientación de los adultos en este aspecto (relaciones de pareja, paternidad responsable, homosexualidad, infidelidad y parejas irregulares, sufrimiento e indefensión de la mujer, incluido el maltrato) así como el tratamiento de las crisis de fe y del ateísmo, etc. A este respecto, analiza las posibles causas del ateísmo en la España de la posguerra, y la fundamental estaría en el papel juzgado por la Iglesia antes y después de la guerra civil: su silencio cómplice ante tantos asesinatos y ante la brutal represión durante la primera etapa de la dictadura. Paco muestra su repugnancia al contemplar las imágenes «de prelados y eclesiásticos levantando el brazo» o «el dictador recibido bajo palio en los templos, repitiendo miserablemente expresiones religiosas, profanando con vileza el nombre de Dios» (AA: 268). El trato frecuente con agnósticos le lleva al convencimiento de que el anticlericalismo más frecuente se debe a la reacción frente a esa conducta histórica de la Iglesia o a una educación desafortunada en colegios de religiosos.

Como se adelantó anteriormente, en 1961 había publicado *La indignidad en el arte sagrado* (Madrid, Edic. Guadarrama), surgido a raíz de unas conversaciones sobre arte con R. Gullón, J. Maruri y P. Beltrán de Heredia, y de la propia experiencia de malestar sentido al entrar en determinadas iglesias en las que el espacio sagrado aparecía viciado por una atmósfera de «fealdad», a la vista de una imaginería en serie y de mal gusto, y «por la pobre y mezquina liturgia» de gestos, indumentaria, ornamentos y música que degradan el espectáculo de culto. A su juicio, esa fealdad estética afecta a la sensibilidad religiosa y puede malograr la expresión colectiva de dicho culto. Dado que el cristianismo, frente a la tradición mosaica, que prohibía toda imagen, se forma como una religión figurativa (ya desde las catacumbas: el pez, el áncora, el crismón), y que su símbolo e imagen primordial de lo divino será el rostro humano de Jesús, hay que cuidar el decoro de la iconografía, así como del espacio sagrado acotado para la manifestación simbólica de la divinidad. En el arte sagrado hay dos elementos básicos: el misterio que se celebra y el

espectáculo que hace sensible a los ojos ese misterio para su representación simbólica. En el transcurso de la historia, el templo irá presentando diferente configuración arquitectónica y espacial de acuerdo con la evolución de las formas artísticas: románico, gótico, barroco, neoclásico, etc. Ese cambio de sensibilidad ha modelado la arquitectura de los templos, modificando la posición del altar o configurando las imágenes de Cristo de acuerdo a los gustos y expectativas de los fieles en el acto cultual. En el libro se analizan las distintas sensibilidades estéticas de vivencia del misterio litúrgico en las diferentes formas artísticas mencionadas (no disimula su preferencia por el románico) hasta llegar al arte contemporáneo, en busca de una «nueva sensibilidad para la representación de lo sagrado». En una entrevista al autor del libro (*Alerta*, 23-XI-1961), a la pregunta del periodista sobre las razones de «la indignidad» del arte sagrado, responde que cuando «el elemento espectacular se sobrepone al misterio se produce la indignidad», y adelanta que a partir del barroco ha ocurrido con frecuencia, sobre todo al llegar al arte intrascendente y puramente comercial «como es el arte de Olot en España y el de San Sulpicio, en Francia». Cree, sin embargo, que en las nuevas experiencias del arte religioso de vanguardia en Francia, Alemania e Italia, e incluso en España (con el modelo arquitectónico iniciado por Fisac), se está volviendo a primar el misterio de la liturgia sobre lo espectacular, concentrando la atención de los fieles en el altar y reduciendo el número de imágenes para poner el foco y dar el valor que les corresponde a las de Cristo y la Virgen. Los dos problemas del arte religioso son el mal gusto ambiental y el afán de lujo. En este sentido, al final del libro (engastando un precioso texto de San Juan de la Cruz, su poeta y místico preferido: »Hay personas que miran más en la curiosidad de la imagen y valor de ella que en lo que representa…») se proclama el valor del arte pobre y desnudo de ostentación, para devolver «la visibilidad al misterio cristiano oscurecido». Una vez más, se adelanta a las orientaciones del Concilio, en este caso, la «Constitución sobre la sagrada liturgia» (1963, cap. VII, arts. 122-129), donde se pide que los objetos destinados al culto comporten «dignidad y belleza», que «las imágenes sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden», que «el arte de nuestro tiempo» pueda introducirse libremente en las iglesias, que se han de excluir las obras de arte que repugnen a la fe «por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte», etc.

En ese periodo de renovación de la Iglesia, coincidiendo con la finalización del C. Vaticano II y la llegada a Santander de un joven

obispo conciliar, Vicente Puchol (1965), se produce una serie de cambios en las instituciones diocesanas, entre las que figuraban la creación de una residencia en el centro de Santander para los alumnos de Corbán (que habrían de hacer el bachillerato en el Instituto y así decidir con mayor libertad sobre su posible vocación), cuya dirección encargan a don Francisco Pérez que, además, ha de impartir, en una nueva Sección de Filosofía para seminaristas en La Magdalena, las clases de Psicología, junto a otros sacerdotes jóvenes especialistas en sus respectivas materias, entre los que figuraba Joaquin G. Echegaray, arqueólogo de reconocido prestigio internacional. Del apasionante clima cultural creado en esta sección surge, entre otras actividades, una revista oral, *La Rueda*, promovida por los estudiantes: versaba sobre temática social, política, religiosa, musical, etc., e incluía representaciones teatrales como la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca, por el grupo de teatro del Ateneo. Esta revista semanal fue seguida por unos trescientos chicos y chicas de Santander, que estaban viviendo su propia «transición» religiosa y político-social, precursora, a su manera, de la Transición promovida en los años setenta en todo el país.

Pero las prometedoras expectativas creadas por esta renovación se habían de truncar, en el plano institucional, con la súbita muerte del obispo en accidente de tráfico (8-V-1967) y la vuelta al poder del clero conservador, que en breve desmantelaría la residencia, la sección de La Magdalena y otras innovaciones promovidas por el obispo Puchol. Poco a poco se va creando un clima de tensión insoportable por parte del clero reaccionario en torno a la figura de Paco, que ve, por otra parte, con decepción y tristeza, por las noticias que van llegando de Roma, cómo se está produciendo una deriva de la Curia hacia posiciones preconciliares, especialmente preocupante a partir de la publicación de la encíclica *Humanae Vitae* (1968) en la que, al hablar de la procreación, se prohíbe el uso de anticonceptivos y se dificulta gravemente la orientación en materia de moral sexual y paternidad responsable. Por coherencia con sus propias ideas y creencias y por imperativos de la propia conciencia, Paco va a tomar una decisión análoga a la que a lo largo de un siglo habían tomado eminentes sacerdotes (Blanco White, Fernando de Castro, Renan, X. Zubiri, etc., etc.), dos de los cuales serán objeto de su estudio, y opta por la secularización, tema al que dedica bastantes páginas que invitan a la reflexión (proceso a la Iglesia, «clericalización» y secularización, etc.) y que pueden leer en sus

memorias para evitarnos un comentario ponderado y, en consecuencia, excesivamente amplio.

3. MADRID: DEDICACIÓN PLENA A LA ENSEÑANZA Y LA INVESTIGACIÓN (1970-2017)

Al llegar a Madrid, es contratado como profesor del «Colegio Estudio», uno de los centros de mayor prestigio académico y solvencia educativa del país, dirigido por Jimena Menéndez Pidal, y basado en una recuperación modernizada de la pedagogía del Instituto-Escuela de la Segunda República. Dedicado a la enseñanza de su materia preferida, la literatura, Paco despliega en este periodo de madurez una actividad intelectual extraordinaria en campos como el de la traducción, artículos en prensa y revistas de ámbito nacional, conferencias y, sobre todo, investigación sobre la obra de escritores de la literatura española y extranjera de los siglos XIX y XX, en los que había centrado su lectura en Comillas y Santander.

Con respecto a la traducción, contaba con un notable conocimiento de idiomas (francés, italiano, alemán, inglés, griego y latín) y un espléndido bagaje cultural. Compañero y amigo de Jesús Aguirre, vinculado a la editorial Taurus, traducirá para la misma una veintena de libros en francés (obras de Theilhard de Chardín, M. Merleau Ponty, etc.) y alemán (reelaboración de la versión castellana de la *Teoría estética* de Adorno), idioma del que traduce, además, el vol. 26 de la *Historia Universal* publicado por la editorial Siglo XXI. Por su prestigio como traductor (es miembro fundador de la APETI) se le designa traductor oficial para el español del Comité Internacional «Teilhard de Chardin».

En relación con los artículos periodísticos son numerosos los publicados en la prensa local y nacional (*El Diario Montañés*, *ABC*, *El País*) y en revistas dirigidas a un público culto (donde expone sus reflexiones sobre diversos problemas de actualidad o temas culturales, especialmente sobre la obra de escritores de la literatura española y europea) como *Peña Labra* («La vuelta del poeta» -Germán Bleiberg-, nº 22, invierno de 1976; «Una nube sobre las aguas del paraíso»- Vicente Aleixandre-, nº 28-29, verano de 1978; etc.), *Destino* («Carta a un autor moral en una sociedad inmoral», sobre *La doble historia del Dr. Valmy*, de A. Buero Vallejo, nº 2056, 2-VII-1977), *Triunfo* («Las mocedades de Lutero», nº 581, noviembre de 1973; «Un Unamuno inédito», nº 635, noviembre de 1974; «Alberti antes de Alberti», nº 601, abril 1975; «La

crisis modernista», nº 653, abril de 1975;«Canto de frontera a Antonio Machado», nº674, agosto de 1975; «Continuación de Luis Felipe Vivanco», nº 678, enero de 1976, etc.), *Ínsula* («En torno a Jorge Guillén», nº 365, abril 1987; »Un Antonio Machado cabal», nº 415, julio de 1881; «Erasmo -de nuevo- en España», nº 485-486, abril de 1987; «La última poesía de Luis Felipe Vivanco», etc.), etc. Analizar el contenido de estos artículos sería improcedente en esta necrológica, pero resulta indicativo de los temas que le han interesado desde el punto vista intelectual, estético, crítico-literario y ético-religioso, que han sido el móvil fundamental de su acción educativa, académica e investigadora. El mismo que le motiva a participar en estudios publicados en volúmenes colectivos como el de *Barojiana* («Los curas en Baroja», ed. en la colección «El escritor y la crítica», Madrid, Taurus, 1972, pp. 67-111), o el volumen XXXIX (t. I, coord. por P. Laín Entralgo, 1993) de la *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, en la que colabora con un amplio y riguroso estudio («La vida religiosa entre dos crisis: fin de siglo y guerra civil de 1936», pp. 509-654) sobre la religiosidad de intelectuales, escritores, eclesiásticos y del pueblo desde la Revolución de 1868 hasta la Segunda República, con especial atención a los temas de la educación religiosa, empresas culturales y sociales de la Iglesia, la lucha por las ideas y la «conquista de las almas», distintas formas de enfocar y vivir el catolicismo, etc. Es, además, autor de antologías como la dedicada a *La generación de 1936* (precedida de un prólogo sobre los componentes –G. Bleiberg, G. Celaya, I. M. Gil, Gil Albert, M. Hernández, Juan y Leopoldo Panero, D. Ridruejo, L. Rosales, A. Serrano Plaja y L. F. Vivanco- y sus rasgos específicos, al que sigue una selección de poemas de cada uno, precedidos de una breve biografía orientadora sobre cada poeta y sus libros publicados) o a J. del Río Sanz (*Aire de la calle*, 2003), o colaborador en otras (M. Menéndez Pelayo: *Antología comentada*, Santander, Estudio, 2002).

Pero sus trabajos más sólidos, fruto de una larga y rigurosa investigación son las tres obras de referencia señaladas al principio. En la primera, *El pensamiento religioso en la generación de 1868* (Madrid, Taurus, 1975), ya desde la misma «Introducción» queda claro el propósito: restituir la imagen auténtica de las seis personalidades literarias objeto de estudio (Valera, Alarcón, Pereda, Galdós Clarín y Pardo Bazán), tratando de descubrir desde la perspectiva de su religiosidad el sentido y contenido de sus obras, teniendo en cuenta su trayectoria personal como escritores («quien fue Valera, quiénes fueron Pereda o Clarín»). Para ello,

trata de rescatarlos del encasillamiento y los prejuicios políticos y religiosos a los que les sometió la literatura militante de su época entre clericales y anticlericales, asignando a Pereda y Alarcón la misión de «cruzados» de la causa católica, y a Valera, Galdós y Clarín la de adalides del campo anticlerical y anticatólico, cuando en realidad, sus críticas fundadas se dirigían no principalmente al catolicismo sino al integrismo neocatólico. En un periodo histórico convulso como el que se inicia con la Revolución de 1868, el problema religioso adquirió una gran relevancia a raíz de la declaración de la libertad religiosa en la Constitución de 1869, y de cambio por el de la simple «tolerancia» en la de 1876, cuando se liquida el Sexenio democrático y se impone la Restauración. Ellos, como escritores, son testigos de la crisis religiosa, político-social y cultural de la España de su tiempo, tratando de «enderezar una conciencia nacional desdichada». En el caso de Valera, tomó una posición inequívoca, como diputado, en la defensa de la libertad religiosa. Pero, en su vida interior late una situación de incertidumbre, entre la vivencia de la fe y la duda, lamentando la deriva de la Iglesia en su rechazo de la modernidad a partir del *Syllabus* de Pio IX: Valera «se nutre del liberalismo vivido como una religión». Por su parte, Galdós, pasada la etapa militante de las novelas de tesis, se implica en una progresiva búsqueda de la religiosidad evangélica que culmina en personajes como Nazarín o la Benina de *Misericordia*. En cuanto a Clarín, que espera que llegue la vejez para hablar de sus «pensares acerca de lo divino», es una personalidad íntimamente ligada a lo sagrado, una especie de místico que en varios de sus relatos parece estar pensando cómo narrar la «leyenda de Dios». Cabe subrayar la hondura de análisis sobre la clave religiosa de *La Regenta*. Y en el campo de los católicos tenidos por tales, Pardo Bazán parece moverse en una latente ambigüedad, sin lograr desprenderse de una vivencia «sumisa» de la religión. Por su parte, la religiosidad de Alarcón surgiría de un angustioso complejo de «hijo pródigo», y Pereda anclaría su fe sólida en una identificación con los arquetipos primordiales de lo materno. Dada la amplísima producción de estos escritores en los diversos géneros (narrativa, ensayo, periodismo, escritura epistolar caudalosa y críticamente utilizada por Paco para analizar la interioridad de los mismos), el estudio progresivo de la obra de cada uno de ellos, así como la toma en consideración de la crítica historiográfica bien seleccionada y sabiamente utilizada, este trabajo de investigación ha sido ímprobo, a la vez que riguroso y esclarecedor. En cuanto al método utilizado, prevalece el biográfico (inspirado en W.

Dilthey, Ch. Moeller, etc.), sin olvidar determinados recursos de la mitocrítica y de la historia de las ideas y mentalidades. Sólo la admirable preparación filosófica, teológica (trata de conferir un «estatuto teológico» a estas obras literarias), estética y crítico-literaria de Paco explica el nivel académico de este libro, que ha merecido los elogios fundados de la crítica más exigente, hasta convertirse en texto de referencia obligada. Un trabajo a la altura de críticos como R. Gullón, J. F. Montesinos o J. L. Alborg, que en el vol. V de su *Historia de la Literatura*, (*Realismo y naturalismo. La novela*, Madrid, Gredos, 1996) le cita reiteradamente en sus estudios sobre Alarcón (pp. 481, 488, 498, 508, etc.) y Pereda (pp. 593, 594, 606 y 607, 651, etc.).

La segunda obra, *Renan en España. Religión, ética y política* (Madrid, Taurus, 1988), es fruto de la investigación realizada para la tesis doctoral en Filosofía por la U.C.M., dirigida por J.L. L. Aranguren. En sus estudios anteriores sobre personalidades de generaciones que van desde 1868 a 1914, se encuentra de forma recurrente con la problemática religiosa que provenía de dos corrientes intelectuales, el krausismo y el racionalismo liberal y positivista de Renan; en ambas se trataba de buscar respuesta a la crisis religiosa del siglo XIX. En cuanto al método, combina el biográfico con la historia de las ideas y el análisis intertextual. En la primera parte del trabajo se centra en la evolución de la personalidad de Renan, desde la creencia y vocación religiosa en el seminario de San Sulpicio hasta la crisis de fe, analizada en los *Souvenirs* y en las cartas a su hermana Henriette. Sigue depués el estudio temático de las distintas obras. Sobre la personalidad intelectual de Renan, recuerda que se trata de un estudioso de diversas disciplinas (filosofía, arqueología, historia y filología, especialmente semítica), que le sirven, a partir de su estancia en Siria (1860) e Israel para el estudio de la historia de la cultura hebrea y la *Historia de Jesús,* el texto que se convierte en best-seller en Francia (se hacen ocho ediciones en tres meses) y en otros países europeos desde su publicación en 1863. El libro produce un gran escándalo en los medios conservadores europeos al poner en cuestión la divinidad de Cristo, aunque trasmite una gran simpatía y admiración por su figura como maestro e iniciador de «la religión del alma» que late en todos los seres humanos. Por su heterodoxa interpretación de Jesús y de los orígenes del cristianismo (Pablo de Tarso sería un hombre de acción, fanático y parecido a lo que será Lutero; de ahí su gran aceptación entre los protestantes, y es inferior a Francisco de Asís, el cristiano más cercano a Jesús), es expulsado del Colegio de Francia en la etapa de

Napoleón III, aunque será repuesto con la revolución de 1871. El autor cree que en dicho libro Renan nos ofrece «un Jesús subjetivo y parcial, incompleto, pero no falso ni deliberadamente mutilado», no es el Jesús de la fe católica sino el de su propia espiritualidad, que «respondió a la expectativa de toda una época», la segunda mitad del XIX (pp. 52-53) y sirve de respuesta a la «nostalgia de una fe perdida». Renan no cree que Jesús sea Dios, pero rechaza que no hubiera existido o «que no hubiese sido más que un hombre». Jesús es «el hombre universal», rasgo que conlleva su mensaje religioso. La clave de su éxito fue ofrecer la posibilidad de creer a quienes, alejados del nuevo «absolutismo» dogmático de la Iglesia tras el Concilio Vaticano I, sentían la nostalgia de la fe y veían en Renan a alguien que había dejado de ser católico pero «se había ido haciendo cada vez más cristiano» (sentía la necesidad moral de Dios y de la inmortalidad), como afirmaban su mujer y su amigo el abbé Muguir, que admiraba su moral intachable y su sinceridad (p. 70).

Sobre la presencia de Renán en España, el autor hace un repaso de los intelectuales y escritores más relevantes de las generaciones que van de 1868 a 1914. La generación del 68 está más atenta al krausismo que a Renan, de forma que no aparecen huellas del pensador francés en intelectuales como Salmerón, Pi y Margall, Canalejas o Cánovas, y, apenas hay alguna cita esporádica en Valera (el primero que menciona *La vida de Jesús*), Galdós (sólo una referencia en *Lo prohibido*) y Pardo Bazán (un personaje de *El cisne de Villamorta*, Segundo, dice ser lector de Renan). Hay algún eco de su doctrina en Giner, Azcárate, Altamira y Menéndez Pelayo, y, en cuanto a Pereda, escribe un folleto contra el filósofo francés («Para lo que valga»). De todos los escritores de esta generación, sólo Castelar y Clarín han sido lectores entusiastas de Renan. El primero mantuvo con él una estrecha relación epistolar y se advierte una clara influencia de su doctrina en su libro de viajes *Recuerdos de Italia* (1872-1876), del que se desprende la visión crítica dolorida de un católico liberal ante la deriva reaccionaria de la Iglesia después del Concilio Vaticano I. Frente a esta deriva, Castelar propugna una religión espiritual, un cristianismo original sin dogmas como la infalibilidad del papa, ni milagros en los que no cree, aunque sí en la divinidad de Cristo. Admira, como Renan, la figura de Francisco de Asís (el cristiano más perfecto después de Jesús) y ve en el «Cántico de las criaturas» el más bello fragmento espiritual después de los evangelios, asumible por la conciencia progresista y «el espíritu democrático y liberal de nuestro tiempo» (p. 99). Pero el que más admiración profesa por Renan en esta

generación es Clarín, tal como se manifiesta en varios de sus libros: *Nueva campaña* (1887, Renan sería un espíritu equidistante del optimismo dogmático de los positivistas y del escepticismo vacío de los sofistas, que opta por el diálogo y la tolerancia -en todas las opiniones hay un «aspecto de la verdad»- , por la secularización activa y por la convivencia armónica de todas las creencias), *Paliques* (1893, en «Retrato de Renan» y «Mi Renan», lo presenta como uno de los mejores maestros de la modernidad, en lo que supone de renacimiento de la «idealidad» e iniciación al sentimiento de lo religioso) y *Siglo pasado* (1901, insiste en que la obra de Renan implica una apertura al «misterio sagrado y poético»).

De la Generación del 98, analiza la posición de Baroja ante Renan (lo ha leído a juzgar por los varios libros de su biblioteca que contienen anotaciones, pero no ve con simpatía al personaje – su obra «tiene un perfume de Iglesia y sacristía»-, aunque valora sus *Diálogos* filosóficos por «su estilo claro, elegante»), de Azorín (que destaca el talante liberal y tolerante de Renan, tanto en cuestiones políticas como intelectuales, y su visión polivalente y compleja de los asuntos que aborda, p. 236), Machado (que, al criticar el chauvinismo de los católicos franceses Barres y Maurras, lo contrapone al catolicismo abierto de un Montaigne, Pascal, Flaubert y Renan) y Unamuno (que en su *Diario* critica el racionalismo histórico e idealista de Renan, al no ver más que la humanidad de Jesús y reducir a Cristo a un Verbo platónico sin darse cuenta de que «un hombre bueno y perfecto es Dios». Sin embargo, reconoce que Renan es uno de los pensadores que más ha contribuido a educar la conciencia cívica de los franceses. Su figura aparece varias veces en *La agonía del cristianismo*, destacando la calidad de «fe agónica» que latía en toda su obra, p. 223).

Finalmente, de la generación de 1914, Paco descalifica la visión «panfletaria» que presenta R. Pérez de Ayala de Renan (en su prólogo a tres novelas de Clarín, *Superchería, Cuervo, Doña Berta*, Ayala disiente de la idealización por parte de Clarín de un Renan aristócrata de la inteligencia, refinado en su sensibilidad, exquisito en su elocución y un alma torturada por la pérdida de la fe; cree, por el contrario, que se trata de un refinado hedonista intelectual y voluptuoso sensual, que socava la fe de la juventud con su actitud sibilina y taimada, p. 298) y valora la posición de Miró (en su biblioteca figuran varios libros de Renan, al que cita con simpatía y conocimiento de sus obras) y de Azaña, que se ocupa expresamente del pensamiento político de Renan en *Estudios de política*

francesa (1919). En esta obra le defiende de la acusación de antidemócrata lanzada contra él al publicar *La reforma intelectual y moral*, en la que, decepcionado por la evolución de la Comuna, cree que los franceses han caído en una democracia «superficial» y que su país, gobernado por la revolución, está luchando en desventaja con el Estado prusiano, fortalecido con la idea del «imperio alemán». Azaña opina que Renan está por encima de las ideas de los nacionalistas que, si lo manipulan para su causa, estarían distorsionando su pensamiento (p. 282). De todos los autores del 14 es Ortega el que más espacio dedica a reflexionar sobre el pensamiento del filósofo francés en su *Epistolario* y en el ensayo específico sobre *Renan* (1909), donde aparece ya insinuado el concepto de perspectivismo, que tendría su inicial formulación en dicho filósofo. Otros dos conceptos que animan el pensamiento de Renan serían el de cultura (entendida como la conciencia que cada comunidad humana, cada pueblo o generación forma de sí misma al encontrar identificada su esencia colectiva en una obra poética o de arte o en una leyenda, convertidos en productos clásicos que persisten a través de los tiempos, sin que decaiga su carga emocional), y el de su visión panteísta de la realidad, mito heredado de Spinoza, según el cual la realidad entera está impregnada de Dios (pp. 266-268). A partir de 1914, deja de ocuparse del escritor francés y sólo al abordar temas políticos como el concepto de nación, que define como «comunidad de pretérito», acaba sugiriendo que la mejor formulación sigue siendo la de Renán, que añadió a la idea de sangre, idioma y tradiciones comunes el atributo de «plebiscito cotidiano». Finalmente, la influencia de Renan en el pensamiento español, que se inició con la generación del 68, se eclipsó tras la generación del 14, época en la que dejó de estar vigente porque sus actitudes e ideas religiosas se diluyeron en el modernismo religioso e hicieron aparición otras formas de creencia e increencia (p. 303).

A esta generación del 14 pertenece la figura de Gregorio Marañón, del que Paco realiza una extensa biografía en dos volúmenes: *La juventud de Marañón* (Madrid, Trota, 1997, con prólogo de Laín Entralgo) y *Los añosde Paris. El doctor Marañón en el exilio (1936-1942)*, Madrid, Bubok Publishing, 2010. Para la elaboración de este trabajo, cuenta con el apoyo de la Fundación Marañón, que le facilita el acceso a todos sus fondos, incluido el archivo epistolar, material al que se añade la documentación que su mujer María Jesús recopiló en el Centro de Investigaciones Biológicas y de artículos dispersos de Marañón recogidos en la Hemeroteca Municipal de Madrid. En el primer volumen se

analizan los años de formación de Marañón (nace en Madrid el 19.V.1887, huérfano de madre a los tres años), que desde la infancia tiene la suerte de estar rodeado de educadores extraordinarios, el primero su propio padre, Manuel Marañón, figura fuerte y tierna a la vez, oriundo de Cantabria y amigo de Pereda, Galdós y Menéndez Pelayo, a los que recuerda Marañón en *Tiempo nuevo y tiempo viejo*. Recrea allí el ambiente de la tertulia de San Quintín, la casa de Galdós en Santander, donde se reunían en verano los tres amigos con su padre, y que suponen para él un ejemplo de tolerancia y comprensión de personas de ideas tan dispares, que le servirá de «norma» de conducta en su vida en su «deseo de convivencia con los que no pensaban como yo» (p.40). Su padre, profesional del Derecho y persona acomodada (vive en el barrio de Salamanca) fue quien le enseñó a leer y le infundió «la pasión por los libros» («De niño leí mucho. Mi padre tenía una gran biblioteca; en ella me aficioné a los libros. Mis hermanos y yo devorábamos cuanto había»), y entre los once y quince años se adentra en las obras de Pereda (entre ellas, las *Escena montañesas*, con las que se había iniciado el mismo Menéndez Pelayo de niño) y los *Episodios* de Galdós, así como algunas páginas de los *Heterodoxos* y textos de Unamuno (p. 45). Se hace un elenco de las lecturas de los clásicos grecolatinos y españoles, los ilustrados, románticos, generaciones del 68 y primeras figuras del 98, así como extranjeros (Montaigne, Goethe, Voltaire, Rousseau, Balzac, Ibsen, Dostoievski, etc., (p. 63) que nos evocan la análoga trayectoria lectora de adolescencia y primera juventud de Paco, que, no en vano, habla de «la importancia de haber sido bien educado». Se extiende en estudiar la trayectoria de estos grandes maestros: «Galdós y sus artículos» (44-54), «Menéndez Pelayo desde cerca y desde dentro» (54-61). Estudia los años de colegio, la educación sentimental (rodeado de varones, encuentra a los 18 años su primer amor, Lola, la hermana de su amigo Miguel Moya, cuyas emociones describe en unas anotaciones escritas en los márgenes de un libro de Patología (83). Después de la etapa de colegio, ingresa en la Facultad de Medicina en 1903. De los diversos maestros que tuvo en la Facultad, los doctores Madinaveitia, Olóriza, Sañudo, San Martín y Cajal, es este último el que mayor huella deja en su formación, comparable a la de Galdós (cuya personalidad y obra es analizada en las pp. 185-247), Menéndez Pelayo (249-334) y Unamuno (335-430) en el campo de las humanidades, personalidades que analiza desde la óptica de su influencia en Marañón. Sobre Cajal recuerda la emoción de las primeras clases de Histología del «prodigioso maestro»,

que no sólo hizo ciencia (estudio de los centros nerviosos de vertebrados e invertebrados, sobre los que basará su teoría de la neurona, etc.), de la que hacía partícipes cada mañana a sus alumnos, sino que creó las condiciones para que surgiera en España un ambiente científico: sus *Reglas y consejos sobre la investigación científica* «son el evangelio actual y futuro, que hemos de predicar nosotros por España», dice Marañón, que le dedicará, años más tarde, un ensayo (*Cajal en su tiempo y en el nuestro*, 1949) en el que le considera el gran maestro de su generación y generaciones posteriores de médicos. Terminados sus estudios en Madrid, va a Alemania a completar sus conocimientos de química biológica y epidemiología; al regresar a España, es nombrado director del Hospital de Infecciosos. Recuerda su dedicación a los estudios psiquiátricos y al cultivo de la endocrinología y la psicología. Paco analiza después pormenorizadamente la evolución intelectual y profesional del joven médico en epígrafes significativos: la admiración por los maestros médicos ya mencionado (128 y ss.), la frustración de la psiquiatría, el naturalista autodidacta, su religiosidad análoga a la de Feijoo, Pasteur y Unamuno, su interés por la filosofía de Bergson, el encuentro en París con Pavlov (172), su aceptación de los estudios y resultados más significativos del psicoanálisis de Freud (177-183), en concreto la sexualidad, tema abordado por Marañón en *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926), donde, destacando la importancia del sexo en la vida humana, se mantiene, sin embargo, independiente en ciertos puntos (señalados por Laín, 179) de la teoría freudiana y de los «ultrafreudianos».

Especial interés tiene el último capítulo («Bajo el signo de la emoción») en el que alude a los temas del amor y la amistad, los amigos de Marañón (Zuloaga, Pérez de Ayala, Ortega, T. Hernando, S. Miranda, Belmonte, etc., 484-503) y, sobre todo, su progresiva toma de conciencia y compromiso cívicos. Este compromiso social de Marañón se manifiesta inicialmente en el campo de la medicina, al luchar contra el hacinamiento de enfermos en el Hospital provincial (1911), y pasa al campo estrictamente político al integrarse en la Unión Democrática Española fundada por Azaña (1918), y en los artículos de prensa para sensibilizar a la sociedad ante los problemas de Las Hurdes (1923). Se reafirma al aceptar la presidencia por aclamación del Ateneo, al fundar con Ortega y Pérez de Ayala la Agrupación al servicio de la República, y al prologar el libro del socialista Marcelino Domingo (*¿A dónde va España?, 1929*), prólogo que titula «Socialismo. Inteligencia, Civilidad», en el que propugna la apertura del liberalismo español y de la izquierda a

las aspiraciones del mundo obrero, conjugando libertad y justicia integrales por encima del sentido de clase (p. 527). Para la transformación del viejo orden, urge promover la formación de una ciudadanía con conciencia moral y cívica. El advenimiento de la República le mueve a la esperanza «hacia un porvenir mejor», como dice en el prólogo a *Amor, conveniencia y eugenesia»* (1931). Entre 1931 y 1936 propone en sucesivos artículos de prensa «su obstinado programa de salud pública», que queda oscurecido por la deriva de los acontecimientos hacia la contienda civil. En esos momentos de crisis, escribe artículos orientadores sobre la cuestión catalana y la necesidad de mantener un clima de concordia y diálogo frente a la intolerancia y el encono de dos posiciones enfrentadas que terminarían siendo irreconciliables. Hasta el momento del exilio (estudiado en el segundo volumen, que por razones de espacio no podemos comentar) sigue confiando en los hombres de la República, en concreto, en Azaña. Años más tarde, en el prólogo a sus *Ensayos liberales* (1946) reflexionará sobre la encrucijada en que se encontraron hombres de actitud liberal como él (algo similar le ocurrió a Ortega), al tiempo que define lo que entiende por dicha actitud: «Ser liberal es, precisamente, estas dos cosas: estar dispuesto a entenderse con el que piensa de otro modo; y segundo, no admitir jamás que el fin justifica los medios, sino que, por el contrario, son los medios los que justifican el fin. El liberalismo es, pues, una conducta y, por tanto, es mucho más que una política (…) la actitud liberal es compatible con todas las creencias, con todas las políticas, con todos los oficios y profesiones, pero no con todas las conductas (…) Cuando en la hora grave, hay que elegir entre uno y otro lado de la barricada, el liberal, el pobre liberal no sabe qué hacer (…) no porque ignore, como el hombre que duda, dónde está la razón, sino porque no alcanza a quitar la razón del todo a nadie ni a dársela a nadie por entero». Tras su regreso a Madrid, impuesta ya la férrea dictadura, se dedica a su tarea científica y médica, alejado del régimen imperante.

El libro recibió una excelente acogida de la crítica con artículos elogiosos de P. Laín Entralgo («ha acertado plenamente en el método… y nos ha entregado otra valiosa rareza: una biografía intelectual», *ABC*, 16.I.1998), E. Miret Magdalena, P. Schwartz, A. de la Serna, J. L. Mora, etc. Paco logra con este libro y los dos anteriormente comentados el reconocimiento de la crítica académica y de relevantes personalidades de la cultura coetánea, algunas de las cuales le honraron con su amistad, como recuerda en las memorias: P. Laín, J. L. L. Aranguren, L. Díez del

Corral, R. Gullón, J. A. Muñoz Rojas, E. Miret, M. Batllori, etc. Es el reconocimiento a una vida ejemplar como profesor, educador moral y religioso y como investigador, modelo de apertura, espíritu de concordia y de integración de toda la tradición cultural española. Sentía, como su maestro Menéndez Pelayo, curiosidad y simpatía por los heterodoxos y los «disconformes con el sistema», a los que incorpora en sus estudios sobre esa tradición.

Al finalizar esta necrológica (que hemos elaborado pensando en su familia, sus amigos de Santander y Madrid, y los lectores hispanistas de este *BBMP*) lo hacemos con un texto de J. A. Goytisolo (el mismo que se recitó en el homenaje a Paco Pérez celebrado en el Ateneo de Santander el pasado 21 de julio) en el que el poeta evoca a Antonio Machado en Colliure: «Yo no he venido para / llorar sobre tu muerte, / sino que alzo mi vaso/ y brindo por tu claro /camino, y porque siga/ tu palabra encendida / como una estrella, sobre nosotros…»

DEMETRIO ESTÉBANEZ CALDERÓN
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO (SANTANDER)

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS
IN MEMORIAM

Siempre me sorprendió cómo, a medida que pasaban los años, se acentuaba el parecido físico de Julio Rodríguez Puértolas (Zaragoza, 1936 - Madrid, 2017) con Benito Pérez Galdós, una de sus grandes pasiones lectoras. Sus rasgos parecían querer converger en la imagen última del escritor canario, al igual que en los agudos comentarios críticos de Julio alentaba siempre y de forma implacable el devenir socio-histórico como un imprescindible arcano sin el cual la literatura no alcanzaba su plenitud interpretativa, como hija que es de las circunstancias y el contexto inmediatos en que se gesta.

Si Isabel Burdiel y Justo Serna condensaron en el volumen *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas* (1996) la solvente reclamación de que las disciplinas histórica y filológica dialogaran estrechamente como fórmula necesaria para *leer* el pasado y desentrañar su flujo interno, Julio Rodríguez Puértolas, catedrático de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), llevó a cabo tal programa a lo largo de décadas de investigación y de docencia marcadas por una infatigable defensa del materialismo histórico como herramienta metodológica para el análisis literario. Como Galdós, maestro de generaciones de escritores que encontraron en su fórmula novelística la máxima expresión del estilo creador de la novela española contemporánea, Julio Rodríguez Puértolas convirtió el binomio Historia y Ficción en un parámetro de estudio indisoluble, si bien la maestría de los personajes, las escenas, las tramas o los parlamentos desataban libremente al brillante degustador literario, orillando la doctrina para saborear plenamente el placer de la lectura.

Conocí a Julio en la Universidad Autónoma de Madrid en la década de 1980, y junto a él me adentré en los márgenes de la literatura y de la historia medieval y decimonónica, primero durante los cursos de la licenciatura de Filología Hispánica, después en los exigentes seminarios de doctorado. En aquellas aulas, Julio despertó mi respeto absoluto como uno de los docentes más rigurosos y motivadores que he conocido en mi trayectoria académica. Así, después de haber aprendido con él los rudimentos para hacer un trabajo de investigación, ya sabía que Julio había ganado en mi debate interno en torno a en qué periodo centrar mi Tesis -en el siglo XV o en el XIX, ambos periodos igualmente convulsos y fascinantes- y bajo qué mirada supervisora.

En una Universidad como la Autónoma de Madrid, salir del ámbito de los estudios del Siglo de Oro, en la que era un referente inexcusable en las décadas de 1980 y de 1990, implicaba una gran dosis de entusiasmo académico. Pero cómo escapar de la fascinación de sus clases, siempre ampliadas en las charlas surgidas al margen de las aulas, cuando la amistad se fue solidificando; unas clases en las que los textos literarios y sus autores dialogaban estrechamente con su época y multiplicaban sus efectos abriendo pasarelas mentales hacia la historia, la política, la antropología o la sociología, para construir ese vasto entramado ideológico en el que el milagro fundador de la palabra dotaba a la Literatura de una capacidad totalizadora para sortear la monocromía de la historia y ofrecer esos colores de la existencia que permiten la aprehensión de las experiencias humanas detenidas en el tiempo. Por eso, alumna de sus clases inspiradoras, rupturistas e iconoclastas, tras escuchar su dictamen de que en definitiva hacer una Tesis Doctoral era ni más ni menos que escribir un artículo de investigación «pero a lo bestia», me embarqué en la pesquisa de Eduardo López Bago y la generación de escritores naturalistas radicales de la década de 1880 como investigación doctoral. Había sido en una clase de Julio sobre *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), quien al desgaire había mencionado el escándalo suscitado por la aparición de *La prostituta* (1884), cuando el nombre del protervo López Bago apareció por ver primera ante mí y me llevó de inmediato a la biblioteca del Ateneo de Madrid para buscar otros ecos de un autor que parecía condensar la capacidad de revulsivo socio-cultural que yo buscaba en las Letras. A partir de entonces, y tras la honesta

confesión de Julio de que salvo aquella mención lopezbaguiana no sabía más del personaje, comencé mi trayectoria doctoral tutelada por un profesor que, asociado machaconamente con el marbete de dogmático en la comunidad académica, alentó mi espíritu crítico y respetó profundamente mi autonomía investigadora en la senda de la historia cultural que terminó por marcar mi propia trayectoria profesional.

En la Universidad Autónoma de Madrid, donde empezó a impartir clases desde 1979, Julio Rodríguez Puértolas era un profesor que infundía mucho respeto y curiosidad, como Domingo Induráin, otro excelente maestro desaparecido tempranamente; altos, serios y con una distancia inicial en la que siempre había una ironía algo burlona, ambos eran considerados unos huesos académicos. Alejados ambos del formato de examen convencional, los cursos de Julio se aprobaban a través de ensayos críticos y de trabajos de investigación, previa exposición pública en los cursos de doctorado, y como corolario de su asignatura existía la tradición de la mítica clase sobre vampiros con que clausuraba el año académico. Julio armonizaba los ecos de su formación en la escuela filológica representada por su director de Tesis en la Universidad Complutense de Madrid, Dámaso Alonso -patrón de la estilística-, con los nuevos aires críticos aprehendidos en sus quince años de docencia en el ámbito anglosajón; primero en Inglaterra, después en Estados Unidos. Los años californianos, de los que solía contar interesantes anécdotas, le marcaron especialmente y, como refería con una mezcla de orgullo y de modestia, durante su docencia en la Universidad de La Jolla y en la de California-Los Ángeles (UCLA) llegó a ser el catedrático de español más joven de la costa oeste.

La literatura en manos de Julio Rodríguez Puértolas era el telar de ese *estar haciéndose* de la Historia que mencionaba su admirado Américo Castro; la obra literaria conjugaba en sus manos las mentalidades, aspiraciones y derrotas de sus agentes, desde las grandes masas protagonistas hasta los individuos más inanes, de ahí que encontrara en el inagotable flujo galdosiano su fuente crítica más inspiradora. La Fortunata que se resistía a *entrar por el aro* o el evanescente Máximo Manso y todo la corte de personajes principales y secundarios del Galdós de los *Episodios Nacionales* -con su edición de *Trafalgar* (Cátedra, 1983)- y del resto de su obra, como las fantasmagorías del *El*

caballero encantado (Cátedra, 1977) que rescató del olvidado legado galdosiano. Sus lecturas desentrañaban con sutileza ese espíritu evolutivo del escritor canario que transitó desde el liberalismo progresista hacia un republicanismo antiburgués que tanto enfatizó Julio y con el cual estableció una suerte de hermanamiento ideológico. El humanismo galdosiano, su inagotable confianza en el poder regenerador de la educación y de la justicia como motores de la modernización de España, su canto permanente en pro de la libertad, la piedad constante por las debilidades humanas, así como su reivindicación cervantina del flujo de la Historia como madre de la verdad y émula del tiempo, inspiraron gloriosas clases y seminarios magistrales en la Universidad Autónoma de Madrid.

La celebración del centenario de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) contó con un entusiasta apoyo de la recién creada Comunidad Autónoma de Madrid, que encontró en la pluma de Galdós la aspiración y el pulso inimitable de una ciudad que, como señalaba José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* (1884-1885), olía a modernidad también por aquellos años. El Centenario aunó a historiadores y a filólogos en la reivindicación del maridaje que el maestro Galdós había enarbolado como enseña autoral desde sus primeros títulos, pero sobre todo a partir de la serie de novelas españolas contemporáneas: Historia y Novela hermanadas en los juegos ficcionales de la musa Clío y en sus muchas variantes -Mariclío, tía Clío, Madre Mariana-, como un programa vertebrador de esa diversidad cultural, lingüística, ideológica, política y religiosa que es España. De 1975 era su *Galdós: burguesía y revolución*, un título contundente como los que gustaba cultivar y que anticipaba su lectura total galdosiana; un libro escrito en sintonía con el inmediatamente posterior *Literatura, historia, alienación* (1976) y con un goteo de estudios y ediciones que jalonaron su currículum académico, como su edición de *Fortunata y Jacinta* en 2005 en la colección que dirigía para el sello Akal. Pero fueron los fastos galdosianos de 1986 y 1987 la pieza clave en la vida profesional de Julio -aragonés instalado desde niño en Madrid-, quien comisarió una excelente exposición en el Palacio de Cristal de El Retiro madrileño. Un año después, aparecía el volumen colectivo *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta* (1989) que Julio Rodríguez Puértolas coordinó tras la celebración de un congreso

conmemorativo presidido por uno de sus admirados maestros, Joaquín Casalduero, cuya chispeante y sabia conversación pude disfrutar en su último domicilio madrileño gracias a la amistad que les unía y, sobre todo, al respeto que le profesaba Julio quien, por encima de las discordancias críticas y de las modas teóricas, siempre demostró una gran lealtad por quienes consideraba sus padres intelectuales.

El catálogo oficial de la exposición mencionada -*Madrid en Galdós y Galdós en Madrid* (1988)-, inaugurado con las palabras preliminares de María Zambrano -autora luminosa de *La España de Galdós* (1960)- sintetizó la propuesta de Rodríguez Puértolas para la revisión de unos estudios decimonónicos que habían sido actualizados desde el otro lado del Atlántico por el impulso impagable de la revista *Anales Galdosianos* (1966) -fundada por Rodolfo Cardona-, la Asociación Internacional de Galdosistas (1984), y los Congresos Internacionales de la Casa-Museo de Pérez Galdós en Las Palmas, celebrados cuatrienalmente desde 1973 en colaboración con el Cabildo Insular de Gran Canaria, a cuya décima edición (2013) asistió Julio por última vez.

El aura de escándalo y polémica, pero sobre todo de expectación, que desató la *Historia social de la literatura española (en castellano)* (1978), escrita en colaboración con Carlos Blanco Aguinaga e Iris M. Zavala en el mítico sello Castalia, contribuyó a remover el debate cultural de la Transición. Como se recuerda en la «Nota a la segunda edición» de 1981: «La crítica desfavorable y antagónica ha sido notoriamente escandalosa». Así, en el diario *El País* se publicaron varias noticias y artículos en la primavera de 1979 en los que se acusaba a los autores de la *Historia social* de «inquisidores, estalinistas, marxistas vulgares, ignorantes y algunas otras cosas más». Con victorioso alarde de notoriedad se afirmaba en la mencionada «Nota» que quizá «no se haya visto tal violencia crítica desde las mutuas agresiones de Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz, o desde los insultos legendarios […] entre *Azorín* y Maeztu». No era nimia la respuesta y de alguna forma respondía gratamente a quienes, como los tres autores, entendían el ejercicio crítico y literario como un necesario combate ético e ideológico.

El manual de la literatura española en castellano se abría con una cita del *Juan de Mairena* (1936) de Machado -otro de sus autores reverenciados- que suponía toda una declaración de intenciones: «La

verdad es que nos faltan ideas generales sobre nuestra literatura. Si las tuviéramos tendríamos también buenos manuales y podríamos, además, prescindir de ellos». La siguiente cita de la Explicación Previa anticipaba, de la mano de Karl Marx, la inextricable conexión entre la producción intelectual y la material respecto de su tiempo histórico que iba a definir cada página de *la Historia social de la literatura española* como una prueba de cargo contra el resto de las corrientes críticas aplicadas a los estudios hispánicos, desde la estilística, al New Criticism; entre tanto, los nombres de Lenin, Marx y Engels se conjugaban con los de Fernando de Rojas, Lope o Bécquer. La intención de crear *otro tipo* de manual atento al contexto socio-político de cada época y la receptividad a las críticas y sugerencias recibidas se hizo presente en la segunda edición, corregida y aumentada, de los tres tomos originales (1981-1984). Simplificaciones, olvidos y mecanicismo crítico aparte, el manual de la *Historia social* -aparecido con estruendo al tiempo que la editorial Crítica se embarcaba en la magna y ya canónica edición de la *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por Francisco Rico- recuperaba los ecos de algunas de la páginas brillantes de Julio sobre la literatura medieval, áurea y decimonónica.

Julio Rodríguez Puértolas volvería a repetir una experiencia mediática similar cuando publicó la no menos agitadora *Literatura fascista española* (1986), a la que siguieron los dos volúmenes de la *Historia de la literatura fascista española* (2008) en la editorial Akal, un ensayo sobre «la selva del fascismo literario español» en el que se integraba a todo aquel que desde antes de la sublevación contra la II República y hasta el momento de su edición pusiera su pluma y su pensamiento a favor del franquismo y de la ideología antidemocrática, «con todos los matices que se quiera», puntualizaba el autor. Acogiéndose a la definición del historiador Stanley G. Payne -fascista como término para calificar al sistema de gobierno autoritario, cooperativo y nacionalista-, Rodríguez Puértolas proyectaba una polémica luz sobre autores fallecidos y en activo como un memento destinado a impugnar la conversión de muchos y la ocultación de otros pero, sobre todo, la paulatina incorporación al canon literario contemporáneo de una nutrida gavilla de escritores que a mediados de la década de 1980 los medios de comunicación y algunas editoriales comenzaron a rescatar. Ni que decir

tiene que los ecos de la sonada polémica, que muchos consideraron un ajuste de cuentas, acompañó su aparición y traspasó el ámbito académico hasta llegar a la prensa diaria, mientras continuaba solidificándose su buscada imagen de agitador de conciencias y de interpretaciones, así como su ideal resistente, condensado, por ejemplo, en las Jornadas sobre la Cultura de la República que creó en el Departamento de Filología Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, Jornadas que cumplieron su XV edición en 2017.

Julio fue uno de los lectores más lúcidos y sagaces que he conocido y uno de los profesores más respetuosos a la hora de escuchar (y estimular) la opinión de sus estudiantes; también, el más implacable con lo que consideraba obviedades, prolijidades y comentarios acríticos. En sus clases, siempre amenas y penetrantes, me inicié en un método de docencia y de investigación de cuyas bondades he sido consciente a medida que pasaban los años. En estos días de memorias, y a raíz del emotivo homenaje celebrado el 15 de diciembre de 2017 en el Círculo de Bellas Artes por amigos y discípulos para recordar a Julio tras su fallecimiento el 20 de septiembre en Madrid, me asaltan al vuelo sus palabras, que nunca dejaban indiferente; afirmaciones como que el humanista era el intelectual orgánico de su tiempo; sus recorridos notables por las crónicas medievales y la poesía de protesta castellana; las brillantes interpretaciones en torno a la fuerza revolucionaria de la pasión, esa fuerza incontrolable que gobierna vidas y destinos, y la insalvable incomunicación de los personajes de *La Celestina* o, cómo no, su fascinación por la pastora Marcela, emblema supremo de la libertad. Pero sobre todo, Galdós. Galdós, la «"dádiva santa" poco agradecida por las gentes de su tiempo», en palabras de Américo Castro, era el eje crítico que articulaba sus reflexiones en sus recorridos literarios, porque permitía, con su férrea ligazón con el legado cervantino, aunar *edades conflictivas* y luchas por la modernidad y la renovación literarias.

Así, en estas vísperas de la celebración de un nuevo Centenario galdosiano (2021), recupero el entusiasmo y el empeño que Julio Rodríguez Puértolas aplicó para reivindicar el legado de Galdós, el detalle y la minuciosidad con que desbrozaba los vericuetos de cualquier texto, siempre con la pregunta suspendida, con el exigente cuestionamiento de las interpretaciones propias o ajenas y con la pasión

inagotable por la literatura. Y lo hago con el recuerdo de su incisiva conversación y su mirada intensa y a menudo burlona, siempre a la búsqueda avara de la luz madrileña y del sol mediterráneo.

PURA FERNÁNDEZ
INSTITUTO DE LENGUA, LITERATURA Y ANTROPOLOGÍA-CCHS
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, CSIC,
MADRID

JAMES WHISTON
(1940-2017)

A principios de este año, moría el profesor James Whiston, un gran hispanista y un excelente galdosista. Su vida académica estuvo siempre ligada al Trinity College de Dublín, la universidad más antigua de Irlanda. Allí cursó sus dos licenciaturas de Filología Inglesa e Hispánica, y allí obtuvo en 1969 la Medalla de Oro estudiantil, allí se doctoró en 1975, allí fue director del Departamento de Español durante varios años y allí se había jubilado como profesor emérito. «Colega, mentor, y amigo generoso con su saber y tiempo» lo considera la actual directora del Departamento, Susana Bayó Belenguer, que editó en 2015 junto a Whiston y Cosgrove, *Living the Death of Democracy in Spain*

James Whiston entendió el texto como objeto incuestionable del estudio literario y para acercarse a él utilizó preferentemente dos metodologías: la intertextualidad y la crítica textual. Al mismo tiempo, la autoría de los textos elegidos para su investigación revela su interés por conocer la historia política y social de España a través de sus interpretaciones literarias.

Por ese motivo empecé a apreciar su valía: al elaborar la introducción de mi edición de *Trafalgar* (1995), utilicé con detenimiento su artículo de 1984 «Two versions of *Trafalgar*: Galdós'*Trafalgar* (1873) and Manuel Marliani´s *Combate de Trafalgar* (1850)» . Por lo menos desde Hinterhauser (1961) era sabido que Marliani había sido fuente histórica de don Benito; pero nadie hasta James, a pesar de tratarse de un episodio con muy amplia bibliografía, había señalado cómo Galdós evita el chovinismo de Marliani: presentando sí, como opinión generalizada en la novela, la responsabilidad de Villeneuve en la derrota; pero apuntando, en el último capítulo y como rumor, que en tal responsabilidad participó el orgullo de Gravina, dato tomado de otra fuente histórica, Ferrer de Couto (1851). «España es, en el fondo, responsable de sus propios fracasos […] el heroísmo está en la serenidad y no en el orgullo» , deducía James como lección galdosiana muy aplicable al turbulento

momento político en que se publica *Trafalgar* (1873). Su descubrimiento venía a demostrar también, al menos para mí, que desde muy joven Galdós utilizó el perspectivismo como principio para enjuiciar la historia desde la novela.

Por no repetir el apellido Whiston (y revelando mi ignorancia), escribí entonces «el crítico inglés» . Agradeció calurosamente por carta que hubiese entendido la importancia interpretativa de su artículo no muy citado en diez años, pero me subrayó su nacionalidad irlandesa. Desde 1997, en que nos conocimos personalmente, cada vez que nos veíamos en los Congresos Galdosianos, su sonriente saludo era «¿Recuerdas que no soy inglés?» … La anécdota me sirve para evocar dos de sus rasgos personales: su simpatía, y su bonhomía nacionalista, que no le impedía, como ha recordado Peter Bly, ser aficionado al criquet hasta el límite de desplazarse a Londres para ver partidos Inglaterra-Australia.

Sobre otros *Episodios nacionales* mucho menos tratados por la crítica que *Trafalgar* publicó James tres muy útiles estudios «*Un voluntario realista*: The first part of a Reply to Azcárate´s *Minuta de un testamento*» (1985), «Historia y proceso creativo en el Episodio Nacional *Un voluntario realista*» (1989) y «`Fiction verosimil´ and `realidad documentada´ in the Second Series of Galdo´s *Episodios Nacionales*» (1991).

Ya hablando de publicaciones extensas, James Whiston entendió también el estudio de los orígenes y la crítica textual –tal vez su pasión–, como caminos para conocer una obra literaria en profundidad y terminar interpretándola y editándola; así sucede con *Lo prohibido The Early Stages of Composition of Galdós's Lo prohibido* (1983) que da lugar a «*El ideal de la humanidad para la vida* de Sanz del Río y *Lo prohibido* de Galdós» (1990) «Una versión primitiva de *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós» y «Las galeradas (perdidas) de *Lo prohibido*» (1992), «Heroes and villians in Galdós. *Lo prohibido* and *Macbeth*» (1992-93), «La moralidad gruesa de *Lo prohibido*» (1993) y la edición de la novela en 1998 reeditada en 2001.

Algo más sinuosa es la línea seguida por Whiston en el caso de *Fortunata y Jacinta.* Aunque la complejidad del proceso creativo de la novela permite suponer que Whiston trabajaba ya en *The Practice of Realism: Change and Creativity in the Manuscript of Galdós's Fortunata y Jacinta*» (2004), cuando publicó algunos estudios inmediatamente anteriores al libro, como «Aesthetics and de Commonplace in Galdós´s *Fortunata y*

Jacinta» (2000), «Tauromaquia galdosiana el verdadero *sport* trágico de *Fortunata y Jacinta»* (2000), «Jacinta y Fortunata. An early title de *Fortunata y Jacinta* of Galdós Master Piece «(2001), y tuvo su corolario en «Flin flan: la estructura de *Fortunata y Jacinta*» (2006) y la edición de 2010, el interés de James por la mejor obra de don Benito había nacido mucho antes con «Language and situation in part I of *Fortunata y Jacinta*» (1972), «The materialism of life: religión in *Fortunata y Jacinta*» (1979), y «Determinism and Freedom in *Fortunata y Jacinta*» (1980).

En cualquier caso la extensión de *La prohibido* y *Fortunata y Jacinta* hablan de la valentía de quién se atreve a penetrar con rigor ecdótico sus textos.

Otras veces el camino elegido por Whiston fue a la inversa: *Tristana*, una novela no larga pero sí de polémica y extensa bibliografía desde la versión cinematográfica de Buñuel (1970), fue objeto de su artículo «Tradición y modernidad en el pensamiento narrativo de Galdós: el caso de *Tristana*» (1997) y desembocó en «The Alpha/Beta versión of the second Half of *Tristana*» (2003-04). A la edición digital de *Tormento*, siguió el artículo 'Todo es cosa de Felipe II/Isabel II': la novelística galdosiana en *Tormento*» (2013).

Aunque claramente decantado por Galdós –varios de los artículos citados aparecen recogidos *Creatividad textual e intertextual en Galdós* (1999) –, Whiston trabajó también sobre otros autores del XIX: en los inicios de su carrera editó *Pepita Jiménez* junto a una excelente guía de la novela para lectores de habla inglesa (1977) y, como a menudo pasa, volvió a esos principios años después con «La novela del héroe individual de Valera (1998), «Nature and Culture in *Pepita Jiménez*» (2012) y «Laid in Earth: Physical Touches in Valera´s *Pepita Jiménez*» (2015). Quizás el único trabajo relativamente aislado de su *curriculum*, sea «The pluralism of Alracón´s *El niño de la bola*» (1990).

Su interés histórico-textual le acerca a los inicios de la Guerra Civil con Machado y Azaña: «Las misiones pedagógicas de Antonio Machado: Juan de Mairena (1936)» (1990) escrito quizás mientras preparaba el libro *Antonio Machado´s Wrigtings and the Spanish Civil War* (1996), que tuvo su muy revisada y excelente versión española en *El exilio interior. Antonio Machado* (2008); los artículos «Unas pocas palabras verdaderas» (2005) sobre *Campos de Castilla*, «Un cursillo machadiano de poesía en Segovia» (2006), «Antonio Machado´Manuscripts» (2008), «Antonio Machado y el exilio de la vida» (2012) «Antonio Machado» (2016) hablan de cómo le atrajo el poeta. «'La virtud de la palabra':

Manuel Azaña´s *Diarios* of de Spanish Civil War» (1998) y «Republica y paz» (2001) que analiza los escritos de Azaña sobre el golpe de Primo de Rivera, como «La inversión de la retórica en *La vejez de los pueblos* de Miguel Hernández» (1993), insisten en el citado interés.

Todo ello justifica plenamente que James Whiston no solo fuese vicepresidente (1996-99) y presidente de la Asociación Internacional de Galdosistas (2006-2008), o director durante más de diez años de *Anales Galdosianos*, sino que, por su categoría como hispanista, en 2002 se convirtiese en General Editor del *Bulletin of Spanish Studies* y en 2010 en miembro de la Real Academia Irlandesa.

En mayo de 2016, el comité científico del XI Congreso Internacional Galdosiano a celebrar en julio de 2017, lo había elegido para la conferencia de clausura. Enfermo como estaba, después lo supimos, ofreció un tema sobre el manuscrito de *Halma*… no pudo ser. Hasta siempre, James.

DOLORES TRONCOSO
UNIVERSIDAD DE VIGO

CRÓNICA

Iria Pin Moros
«Cervantes: el teatro o la vida»: Crónica de las XI Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCIII-XCIV, 2017-2018, 737-741

«CERVANTES: EL TEATRO O LA VIDA»: CRÓNICA DE LAS XI JORNADAS SOBRE TEATRO CLÁSICO DE OLMEDO

Por undécimo año consecutivo, durante el mes de julio de 2016 se celebró el Festival de Teatro Clásico en la Villa del Caballero. En el marco de este festival, entre los días 18 y 20 de julio el Centro de Artes Escénicas San Pedro acogió la XI edición de las Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo, coordinadas por el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Valladolid Germán Vega García-Luengos. En el cuarto centenario de su muerte, el propósito era homenajear a Miguel de Cervantes dedicando tres días a una de sus mayores pasiones: el teatro.

Organizadas en torno a seis diálogos donde diferentes especialistas en los estudios teatrales, en la representación o en la obra de Cervantes expondrían sus ideas acerca de un aspecto concreto, las jornadas se dividieron en cinco sesiones -dos de mañana y tres de tarde-. En ellas se desarrollaron también lugar distintas actividades complementarias a los diálogos, y que permitieron a los asistentes aproximarse de forma lúdica al teatro cervantino.

Tras la inauguración de las jornadas, donde se destacó el paradójico hecho de que el *Quijote* sea hoy la obra más representada en los escenarios, y se señalaron el humor y la cortesía como las claves del encanto cervantino, el lunes por la tarde tuvieron lugar los dos primeros diálogos, ambos introductorios a la figura en que se centraba el seminario. El primero de ellos, «Preguntar por Cervantes», contó con la participación de Carlos Aganzo (escritor y director de El Norte de Castilla), Alfredo Alvar (investigador del CSIC) y Javier Gomá (filólogo y filósofo, Premio Nacional de Ensayo y director de

la Fundación Juan March), quienes esbozaron un interesante recorrido por la vida de Cervantes, destacando su ambivalencia y comedimiento, la tendencia al idealismo de sus personajes, y la autoironía que destaca en sus escritos. Los tres estudiosos incidieron también en el valor de la obra cervantina al margen del género, señalando la extraordinaria formación clásica del «inventor de la novela moderna», a quien definieron por su constante trascendencia de la normalidad para hacerlo todo en sumo grado, llevando al extremo las reglas comunes de convivencia.

A continuación, se desarrolló el segundo de los diálogos, «Escribir con Cervantes», protagonizado por Luis Alberto de Cuenca (poeta, Premio Nacional de Poesía e investigador del CSIC), Javier Huerta (Universidad Complutense de Madrid y director del ITEM) y Álvaro Tato (poeta y miembro de Ron Lalá), quienes debatieron acerca de la estrecha unión de teatro y vida en la biografía de Cervantes. Defendiendo al fascinante -aunque menos conocido- autor de las ocho comedias, impregnadas de lo lúdico y lo popular, y recuperando la idea de un idealismo conflictivo apuntada en el diálogo anterior, los tres intervinientes concluyeron que uno de los aspectos determinantes en la obra de Cervantes es el mirar a los ojos y con respeto a todos sus personajes, invirtiendo la pirámide y estableciendo en su teatro una poética distinta a la de sus contemporáneos, siempre con un humor humanista y un afán abarcador capaz de convertir sus obras en universales, aunque no siempre con descendencia directa.

La jornada del martes 19 de julio se abrió con el tercero de los diálogos, titulado «El renacimiento del teatro renacentista: *Triunfo de amor* de la compañía Nao d'amores», y centrado en el análisis de dicha magnífica obra teatral creada a partir de textos y músicas de Juan del Enzina, a la que los participantes en las jornadas habían asistido la noche anterior. El diálogo contó con la participación de Sergio Adillo (investigador y actor de Nao d'amores), Javier San José Lera (Universidad de Salamanca), Juan Matas (Universidad de León) y Ana Zamora (directora de Nao d'amores), quienes compartieron sus impresiones acerca de la representación y el proceso de preparación y desarrollo de la versión, elaborada sobre unos textos que Cervantes pudo haber leído.

El siguiente diálogo, «"Y alzose con la monarquía cómica". Cervantes en los escenarios actuales», tuvo lugar esa misma tarde. Manuel Canseco (director teatral), Felipe Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha y codirector de las Jornadas de Almagro), Helena Pimenta (directora de la CNTC), Rosana Torres (periodista de El País) y Eduardo Vasco (director de Noviembre Teatro) analizaron la trayectoria y las propuestas más recientes de compañías teatrales que han apostado por Cervantes. Destacando su preferencia por lo cómico antes que lo trágico, los diferentes especialistas señalaron su valor al no seguir -mirando teatralmente hacia el pasado- el modelo de Lope de Vega, pero también la importancia de deslindar los límites entre el dramaturgo y el mito al que el paso del tiempo ha dado lugar. Todos ellos apuntaron finalmente hacia las cifras, concluyendo que Cervantes, en las últimas décadas, se ha alzado con la monarquía cómica.

El último día de las jornadas se abrió con el quinto diálogo, «El dramaturgo que escribía novelas: *Cervantes ejemplar*, de Micomicón», protagonizado por Elisabet Altube (actriz de Micomicón), Mariano Llorente (autor de la versión), Mariano de Paco (director teatral) y Laila Ripoll (directora de Micomicón y autora de la versión). Tras haber asistido la noche anterior a la representación -centrada en *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*, y que conjuga el respeto al texto original y la contemporaneidad-, los participantes pudieron escuchar las observaciones de diferentes miembros implicados en ella, quienes expusieron sus ideas acerca de la adaptación de la prosa cervantina, una prosa plagada de humor y de «obsesiones», y que ha dado lugar a numerosas manifestaciones literarias, muchas de las cuales fueron señaladas por los intervinientes.

Unas horas después -ya en la tarde del 20 de julio-, tuvo lugar el diálogo final: «Redención del teatro y la poesía de Cervantes», a lo largo del cual se debatió sobre la necesidad de rescatar -en alguna de sus facetas- al alcalaíno, que quiso demostrar en numerosas ocasiones sus dotes para la poesía, aun entendiendo que esta iba por otro camino. Fausta Antonucci (Università Roma Tre), Francisco Florit (Universidad de Murcia), Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva) y José Montero (Universidad de Vigo y expresidente de la Asociación de Cervantistas) compararon su trayectoria con la de Lope de Vega, autor a cuyo teatro -según ciertos especialistas- pudo anticiparse en algún aspecto, apuntando elementos de lo que sería la «comedia nueva» pero manteniendo rasgos arcaicos, un mayor número de jornadas

y tiradas de gran extensión. Tras destacar las obras teatrales de tema histórico como aquellas que mejor han sobrevivido al paso del tiempo, el diálogo se cerró definiendo a Cervantes como un autor que -tanto en sus aciertos como en sus desaciertos- destacó por mantener siempre una voz propia.

Como apuntábamos anteriormente, a los distintos diálogos se añadieron otras actividades que enriquecieron las jornadas, dos de las cuales se centraron en la presentación de propuestas sobre teatro clásico. La mañana del segundo día, Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha y codirector de las Jornadas de Almagro) presentó el congreso internacional «El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española» (Toledo, 9-12 de noviembre de 2016), así como el volumen *El universo dramático de Rojas Zorrilla* (Ediciones Universidad de Valladolid, Colección Fastiginia). Tras ello, Helena Pimenta (directora de la CNTC), Mar Zubieta (editora y miembro de la CNTC) y Miguel Zugasti (Universidad de Navarra) informaron de la reciente publicación de *La comedia palatina del Siglo de Oro* (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, CNTC). Al día siguiente, Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva) presentó *Vida y escritura en el teatro de Cervantes* (Colección Olmedo Clásico); José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela) y Germán Vega (Universidad de Valladolid), *Menéndez Pelayo y Lope de Vega* (Real Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria); Pedro Conde (Universidad de Valladolid) y Felipe Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha); Julio Vélez (Universidad Complutense de Madrid), la página web dedicada a Torres Naharro en el macroportal de Teatro Clásico Español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

A todo ello se sumaron también tres recitales. En el primero, «Palabra de Corsario. Versos de una vida con los clásicos» (martes 19), los actores de Teatro Corsario Jesús Peña, Luis Miguel García y Rosa Manzano, y el músico Juan Carlos Martín, recitaron tiradas de versos de obras representadas por la compañía en las últimas décadas; en el segundo (miércoles 20), los alumnos del Curso de Análisis e Interpretación para Actores «Fernando Urdiales» interpretaron diversos fragmentos de textos auriseculares; en el último, «Cervantes y

Shakespeare: momentos esenciales» (miércoles 20), los actores Íñigo Echevarría (Ron Lalá) y Arturo Querejeta (Noviembre Teatro), presentados por Emilio de Miguel (Universidad de Salamanca), homenajearon en su centenario a los dos clásicos alternando pasajes de sus obras más emblemáticas. Así, los tres brillantes recitales permitieron que los asistentes disfrutaran de la literatura áurea a través de los textos de sus más reconocidos autores. Tras el cierre de las jornadas, al último de ellos sucedió -con gran acierto organizativo- una tercera representación en la Corrala del Palacio del Caballero: *Macbeth* (Alkibla Teatro), dirigida por Antonio Saura.

En resumen: entre los días 18 y 20 de julio de 2016, la villa de Olmedo acogió las XI Jornadas Sobre Teatro Clásico, que contaron con la participación de más de treinta especialistas en la obra cervantina, el teatro aurisecular o la propia actuación, y cuyas intervenciones -a modo de diálogo, de presentación de propuestas o de recitado o interpretación de textos- permitieron a los participantes aproximarse a la obra de Cervantes y al teatro del Siglo de Oro incluso más allá de nuestras fronteras, disfrutando de tres intensas jornadas de actividad teatral donde también pudieron asistir a representaciones de reputadas compañías. De este modo, la undécima edición de las jornadas constituyó un merecido homenaje a Cervantes, ese autor que siempre quiso ser hombre de teatro y que, si bien en su momento no consiguió conectar con el público a la manera de Lope de Vega, ha terminado por ser el más representado en los escenarios actuales.

IRIA PIN MOROS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Iria Pin Moros
Crónica de un seminario: «Literatura y Cine: Mario Camus» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, 2017-2018, 743-751

CRÓNICA DE UN SEMINARIO: «LITERATURA Y CINE: MARIO CAMUS»

Entre el 1 y el 5 de agosto de 2016, el Paraninfo de la Magdalena, sede santanderina de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), acogió el seminario «Literatura y cine: Mario Camus», dirigido por el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Santiago de Compostela José Manuel González Herrán, y que contó con el profesor de Historia del Cine y del Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid José Luis Sánchez Noriega como secretario. El propósito de aquel seminario –patrocinado por la Real Sociedad Menéndez Pelayo, como parte de las actividades de la Cátedra Menéndez Pelayo, de la UIMP– era reivindicar en su ciudad natal la figura de Mario Camus como director de adaptaciones de nuestro patrimonio literario.

Organizado en torno a cuatro películas y una serie –de la cual se proyectó solamente un capítulo–, así como a cinco autores literarios, el seminario reunió a más de setenta alumnos matriculados, y a casi una decena de especialistas en literatura, cine o teoría de la literatura, como conferenciantes. Además, los asistentes contaron con el privilegio de escuchar al propio Mario Camus –director que cuenta con una trayectoria de más de cinco décadas– en cada una de las mesas redondas desarrolladas tras el visionado de las adaptaciones, e incluso de formular y ver resueltas sus preguntas.

Tras la inauguración –pronunciada por el director y el secretario–, la conferencia de apertura «Claves estéticas del cine de Mario Camus» corrió a cargo de este último, José Luis Sánchez Noriega, quien consiguió realizar una sintética pero muy enriquecedora revisión de los recursos cinematográficos del santanderino, cuya estética considera hermanada tanto con el cine clásico como con el nuevo cine. Este estudioso destacó la intertextualidad de la obra de Camus, su calidad profesional y su constante proximidad –vital y artística– a la literatura y sus creadores. Incidió también en el reflejo de la historia de la España contemporánea

que su cine proporciona, casi década por década: el primer tercio del siglo XX en *La forja de un rebelde*, la posguerra en *La colmena*, la época central del franquismo en *Los santos inocentes* o la España democrática en *La playa de los galgos*, por ejemplo. Recuperando el título de su conferencia, cinco fueron las «claves» que el secretario del seminario quiso hacer reposar en la mente de los oyentes, que comprobarían su relevancia en el cine de Camus en los días posteriores: realismo sin filtros y de herencia literaria, contención y transparencia del relato, caricia estética, preeminencia del personaje sobre la historia y compromiso moral no moralizante. A estos aspectos fue añadiendo distintas constantes temáticas de su cine: la estética del perdedor, la itinerancia del huido, la manipulación y la mentira en las estructuras sociales y las personas, el respeto al oficio, la lucha por la vida y la redención del pasado, entre otros. Para concluir, Sánchez Noriega lo definió como un cine de perdedores contenido, austero y muy eficaz, y que además cuenta con una virtud esencial en las adaptaciones literarias: la fidelidad al mundo del autor cuya obra se filma. Esta revisión, que permitió a los oyentes sumergirse en la trayectoria cinematográfica de Mario Camus, no pudo inaugurar de mejor forma el seminario.

En la segunda conferencia del día, pronunciada por el profesor de Literatura Española de la Universidad de Málaga Hipólito Esteban Soler, se introdujo –como ocurriría en la segunda sesión matinal de los tres días siguientes y en la última del seminario– el proceso de adaptación de una de las cinco obras literarias. Así, este estudioso analizó «*Con el viento solano*: de la palabra a la imagen», como indicaba el título de la conferencia, centrada en Ignacio Aldecoa y las dos versiones –literaria (1956) y cinematográfica (1965)– de *Con el viento solano*, la primera en ser estrenada de las películas en torno a las cuales giraría el seminario. Una vez introducido el grupo generacional del medio siglo y la España inmóvil de sus inicios en la literatura social, la sesión se centró en los recursos de traslación de contenidos y en las correspondencias existentes entre los seis capítulos de la novela –seis días en la vida del protagonista– y las tres secciones internas de la película de Mario Camus, con secuencias de duración dispar y un gran uso de elementos potenciadores de la fluidez narrativa y la circularidad, como la música y el baile, a los que se añade también la eliminación de personajes, cuyas características se amalgaman en los conservados. Este especialista en Aldecoa concluyó

que la original película de Camus, plagada de expresiones de resonancias lorquianas, consigue mantener el espíritu y la tensión interna de la obra literaria, cocreada mediante una trasposición activa pero en absoluto deformada, y que incluso llega a acrecentar la potencia expresiva de la novela. Todo ello gracias a la intención y características de la adaptación, una propuesta artística orientada desde una visión personal y original, pero también respetuosa en lo formal y con una actitud estética no retórica.

El segundo día giró en torno a *Fortunata y Jacinta*, de Galdós (1887) y Camus (1980). En la primera de las sesiones matinales, titulada «Galdós y el cine: algunos hitos en un continente por descubrir», Arantxa Aguirre Carballeira –estudiosa de Galdós, además de cineasta– destacó la gran aportación del cine a la literatura como «arte vampírico» que acoge recursos de las demás disciplinas artísticas, principalmente por el añadido de la dimensión sonora, capaz de comunicar estados y atmósferas. Tras contextualizar el mundo histórico-literario de Galdós y enumerar todas sus obras adaptadas –entre las que destaca *El abuelo*–, Aguirre señaló muy acertadamente que cada adaptación dice más del momento histórico en que es realizada que de la obra original. Recorriendo el tiempo a través de las distintas adaptaciones de *Fortunata y Jacinta* realizadas en España e Hispanoamérica, y destacando la influencia de Galdós en Buñuel –principalmente por la focalización en personajes humildes–, recordó la versión de Angelino Fons (1969) como la primera adaptación de una gran novela decimonónica española. Para finalizar su conferencia, y tras señalar el papel de Galdós como hombre de teatro y su estrecha relación con Santander (concretamente, con la villa de San Quintín), esta estudiosa esbozó un interesante recordatorio de las figuras intelectuales vinculadas a su persona.

La segunda conferencia de ese martes 2 de agosto, «*Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós y Mario Camus», corrió a cargo del director del seminario, José Manuel González Herrán, quien –como especialista tanto en la novela realista como en la vinculación existente entre cine y literatura– se centró propiamente en la adaptación de Mario Camus y en la lectura audiovisual de obras literarias para la pequeña pantalla, ámbito al que pertenece su *Fortunata y Jacinta*. González Herrán destacó este formato como el más adecuado para los monumentos narrativos del siglo XIX, tales como los folletines o las novelas por entregas, dado que tal riqueza de escenarios, repartos y recursos técnicos solo la permite una producción que supere las diez horas. Señaló también el gran éxito que la

novela española decimonónica y las series televisivas tuvieron desde finales de los años 70 hasta entrados los noventa, como reflejan hitos históricos para TVE como aquel en que se centraba la conferencia. Con más de trescientas escenas, cien secuencias y numerosísimos escenarios, este proyecto en coproducción hispano-francesa –aprobado en noviembre de 1976 pero parado entre 1977 y 1979– terminó dando como resultado una fiel versión –sobre todo en su comienzo y final– de diez capítulos (no ocho, como se había proyectado inicialmente) de extensión similar. Para finalizar su intervención, este estudioso señaló con gran acierto la importancia del guion como fase intermedia que favorece el análisis comparado de la película y el texto que le sirve de base, con el que la identificación nunca es absoluta; el filme recoge no solo el guion –elemento que nos ayuda a comprender su génesis–, sino también aquello sobre él modificado y lo imprevisto. La conferencia concluyó con una interesante reflexión acerca de esta serie como todo un estudio universal de la naturaleza humana, muy comedido y con un reparto –incluso de secundarios, dada la importancia de este tipo de personajes en Galdós– magnífico, lo que confirma, en palabras de su paisano, la excepcionalidad del santanderino como director de series.

La tercera jornada –la primera de las dos teatrales– se centró en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca (1651) y Mario Camus (1973). En la sesión inicial –de índole teórica, siguiendo la línea del seminario, y titulada «La teatralidad en la pantalla: retórica del despojamiento frente a retórica del exceso»–, el catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Salamanca José Antonio Pérez Bowie abordó el proceso de adaptación al cine de obras de teatro, ese para Bazin «falso amigo» con el que mantiene un permanente diálogo intermedial. Así, este estudioso se ocupó de la influencia ejercida por el teatro hacia el séptimo arte y de los problemas que ocasiona el trasvase de contenidos entre los dos productos, señalando casos como el de *Divinas palabras* (1987), *¡Ay, Carmela!* (1990) o *Yerma* (1998), en que actuó la naturalización del cine frente a los elementos poéticos o dramáticos del teatro. Tras hacer referencia a la conjugación de los dos realismos –teatral y cinematográfico– y a la lectura del cine desarrollada por la teoría de la literatura, señaló la mediatización que el género del hipotexto, con sus propias leyes, impone a la adaptación o hipertexto. Remontándose a los inicios del cine como arte mediatizado y al servicio del teatro, Pérez Bowie destacó sus eviden-

tes huellas teatrales, incluso tras la incorporación de elementos técnicos como el plano secuencia o las lentes de profundidad, que posibilitaron una mayor proximidad del espectador. Incidió también en la reteatralización vivida por el cine a partir de los años noventa, así como en la consecuente artificiosidad y sofisticación que derivó en una puesta en escena antinaturalista. De esta idea partió el aspecto central de su conferencia: la antítesis entre la estética del exceso (esto es, de la artificiosidad y teatralización premeditadas, resultando la historia un mero pretexto) y la del despojamiento de lo teatral (la obra cinematográfica como espejo de la realidad no deliberadamente artificioso ni sobreimpuesto). Su conclusión fue la siguiente: el cine que va más allá del teatro es aquel que es capaz de comunicar algo más que el texto primitivo; ello no significa que el hipertexto supere al hipotexto por una insuficiencia de este último, sino porque el primero supone una relectura de lo clásico, mediatizado por lecturas cosificadas, y sobre el que se proyecta la propia realidad y el mundo del nuevo creador. Y es que mientras la capacidad principal del teatro es la de crear un mundo a través de la palabra, el cine cultiva en gran medida lo visual, traduciendo la palabra en imagen y haciendo –gracias al subtexto– que el autor de la obra literaria permanezca en la película a través de una similar experiencia estética, que aúna la energía teatral y el intimismo cinematográfico. De esta estrecha vinculación deriva tanto la habitual teatralización del cine como la cada vez más frecuente adaptación de películas en el teatro, en búsqueda de una estética más cinematográfica, como señaló José Antonio Pérez Bowie.

A esta magnífica introducción al diálogo entre teatro y cine sucedió la conferencia del catedrático de Literatura Española de la Universidad de Valladolid Germán Vega García-Luengos, titulada «De Calderón a Camus. Las tres escrituras de *El alcalde de Zalamea*». Repasando las distintas puestas en escena y recalcando la fuerza de la palabra y el sorprendente hecho de que la obra clásica más representada en las tablas sea el *Quijote*, este estudioso señaló tres adaptaciones cinematográficas contemporáneas que reflejan el atractivo conservado por *El alcalde de Zalamea*: las de Enrique Gutiérrez (1914), José Gutiérrez Maesso (1953) y Mario Camus (1973). Como especialista en el teatro español aurisecular, se centró en la génesis de la obra, elaborada por Calderón teniendo muy en cuenta la comedia homónima atribuida a Lope de Vega, en paralelo a lo ocurrido con *El médico de su honra*. Después de señalar la contribución de Sloman y Escudero a revalidar el mérito de Calderón, Germán Vega destacó que la obra calderoniana va mucho más allá de una mera refun-

dición, creando –a partir de un enfoque distinto– una obra radicalmente nueva, con aspectos muy diferentes y positivos desde el punto de vista artístico y dramático, enfrentándose a Lope y ofreciendo un texto mejorado. A esta interesante aproximación a las dos primeras escrituras de *El alcalde de Zalamea* –auriseculares ambas–, sucedió el análisis de la tercera: *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973) de Mario Camus. Tras definir el séptimo arte como el espectáculo de nuestros días que más se parece al teatro de época, Germán Vega puso en valor el interés del guion de Drove Shaw, fiel en lo esencial y con base en las dos comedias, pero –como señala la propia película– principalmente en la de Calderón, soporte de la trama y la configuración de los personajes. Valorando los añadidos –si bien no en verso– de raigambre antigua, este estudioso destacó finalmente la armónica convivencia de los dos textos y otros grandes aciertos de la película, tales como la solución final, la manipulación del tiempo y la inclusión de la zanfoña de un ciego como anuncio del tema principal de la película, al cantar a su inicio y cierre la leyenda que da título a la misma, como sujeto de la enunciación presente en una historia que todavía no ha sucedido.

La cuarta y penúltima jornada del seminario giró en torno a *La colmena* de Cela (1951) y Mario Camus (1982). La conferencia inicial, titulada «*La colmena*, de C. J. Cela: génesis y recepción (1945-1952)», fue pronunciada por Adolfo Sotelo Vázquez, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Barcelona. En primer lugar, este estudioso presentó la última edición de la novela (2016), conmemorativa del centenario del nacimiento del autor y llevada a cabo por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Se trata de la primera realizada teniendo en cuenta el valioso testimonio que constituye un manuscrito encontrado en el legado de Nöel Salomon, desde 2014 depositado en la Biblioteca Nacional, y que resulta esencial para comprender la génesis textual de *La colmena* que conocíamos. Realizando un apasionante recorrido por las vicisitudes de la obra hasta su publicación –no exenta de censura y autocensura– en 1951 en Buenos Aires, este especialista en la obra de Camilo José Cela destacó la importancia de poder consultar aquellos pasajes censurados porque –a juicio de editores– atacaban el dogma cristiano. A través de esta sintética revisión de la génesis de *La colmena*, Adolfo Sotelo aproximó a los oyentes al universo celiano, aquel en que se centró el seminario en su cuarto día.

De la adaptación de Mario Camus se ocupó Norberto Mínguez Arranz, profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid cuya conferencia se titulaba «*La colmena*: del texto literario al texto fílmico». Esta se centró inicialmente en la proximidad del realismo crítico-social de las dos *Colmenas*, a pesar de la diferenciación de mecanismos; la última de ellas –encargada por José Luis Dibildos a Mario Camus– conjuga la fidelidad al texto y la conciencia de autonomía. Mínguez Arranz señaló el respeto de la adaptación a la especificidad cronológica de la novela, aun realizándose un traslado temporal de Navidad a Semana Santa, modificación que permite incorporar elementos no demasiado desarrollados en ella, como la religión. Destacó también el respeto a la localización espacial y al valor documental de la obra literaria, desarrollado a través de elementos que contribuyen al objetivismo, como la reiteración de motivos como el hambre y el frío. Tras esta aproximación, definió la adaptación por medio de tres características principales: registro detallado de gestos y actitudes, minuciosidad en la descripción de ambientes y retrato prodigioso de personajes. A ellas se une el efecto de simultaneidad conseguido magistralmente a través del predominio del presente, de la reiteración de acciones y pensamientos y del montaje alternado, a pesar de la dificultad que supone el traslado del fragmentarismo celiano a la linealidad de la película. A su magnífico resultado final contribuyeron también aspectos como la banda sonora, prosaica y muy eficaz para retratar el ambiente de la época y la miseria, o la adición de secuencias con metraje de archivo. La conclusión de este estudioso fue la siguiente: Mario Camus se sintió libre para incorporar aspectos ausentes, recurriendo al nodo de la época, a la reducción de personajes y a la concentración de espacios localizables e identificables, llevando así a cabo un producto complejo y coherente con el original, aunque más condensado, y en el que se introduce con gran acierto al personaje de Matías Martí, interpretado por Camilo José Cela, hecho que además dotó a la película de un merecido carácter autorizado. Lo que resulta curioso es que, a pesar de la mencionada fidelidad de la adaptación, mientras la novela fue acusada por ciertos críticos de centrarse en lo escabroso, la adaptación lo fue de plegarse a la nostalgia, como señaló Norberto Mínguez Arranz.

Ya el viernes 5 de agosto, la conferencia de clausura «Adaptar y respetar: *La casa de Bernarda Alba*» fue pronunciada por Juan Antonio Ríos Carratalá, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante, quien se centró en la combinación de adaptación y respeto a la

obra de Lorca en *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus (1987). Al repasar la filmografía del santanderino, este estudioso señaló el compromiso que supone contar una historia a través de imágenes, siendo coherente con lo que se produce y alejándose del mero «teatro filmado», respetando así la obra original pero teniendo en cuenta que una adaptación supone siempre cierto grado de infidelidad. Tras definir a Camus como el paradigma del adaptador al cine de obras literarias, destacó la importancia de la vocación por la literatura en todo adaptador. Gracias en parte a ello pudo el cineasta en que se centraba el seminario afrontar retos como el orden de las escenas, la unidad de lugar, la complejidad del autoritarismo de Bernarda Alba, la detallada caracterización de las mujeres, el fuerte simbolismo de la obra o la modernidad de Lorca para la época, evitando un excesivo carácter folclórico y el peligro del reduccionismo espacio-temporal. Todos estos desafíos –entre muchos otros– fueron, como señaló Ríos Carratalá, superados por Camus, quien a través de la redistribución de la acción y de un reparto (incluso de figurantes) magnífico, como demuestran sobre todo los primeros planos, consiguió unas escenas de gran naturalidad y autoritarismo, adaptando con absoluto respeto un texto tan complejo como el de *La casa de Bernarda Alba*.

Además de todo ello, los participantes en el seminario pudieron disfrutar de las diferentes proyecciones y mesas redondas que, en horario de tarde –de mañana, en el caso del viernes–, se desarrollaron tras el visionado. Todavía mayor privilegio fue contar en todos los debates con la figura del director homenajeado, que incluso presentó sus libros de relatos (*29 relatos*, que reúne los escritos de *Un fuego oculto* y *Apuntes del natural*, y *Quedaron estas cosas*) junto a su editor Jesús Herrán –hecho que no figuraba en el programa– tras el fin de las sesiones del martes 2 de agosto. Además, Camus realizó interesantes reflexiones no solo acerca del proceso de preparación y rodaje de las adaptaciones, sino también con relación a la estrecha vinculación de cine y literatura, dos artes que –en sus propias palabras– se basan en la vida de las personas.

En resumen: cinco jornadas dedicadas a Aldecoa, Pérez Galdós, Calderón, Cela y García Lorca, y a las respectivas adaptaciones del santanderino; cinco proyecciones y posteriores mesas redondas gracias a las cuales los asistentes pudieron escuchar al director y a los distintos especialistas reflexionar sobre todas ellas; nueve maravillosas conferencias

que les permitieron aproximarse a la literatura española –desde el siglo XVII hasta el XX– a través de la filmografía de Mario Camus, pasado y presente de nuestro cine.

IRIA PIN MOROS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Verónica Casais Vila
Las jornadas de Teatro Clásico de Olmedo 2017: «Un teatro clásico de cine» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, 2017-2018. 753-756

LAS JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE OLMEDO 2017: «UN TEATRO CLÁSICO DE CINE»

Las Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo, coordinadas por Germán Vega García-Luengos, y organizadas por la Universidad de Valladolid y el festival Olmedo Clásico, han celebrado en este 2017 su duodécima edición como un destino consolidado para filólogos, profesionales y aficionados al teatro. Durante tres días, los asistentes pueden disfrutar del género dramático en todo tipo de actividades: coloquios y debates, presentaciones de libros, recitales, y por supuesto, representaciones de obras clásicas. Desde la organización, se fomenta un ambiente distendido que permite que participantes y asistentes puedan dialogar de manera abierta y relajada.

En esta edición, las Jornadas, que llevaban por título «Un teatro clásico de cine», se dedicaron a explorar la fortuna que los dramaturgos áureos han tenido en el séptimo arte, con diálogos centrados alrededor de este tema, pero también con momentos dedicados a José Zorrilla o Agustín de Moreto.

Tras una breve inauguración, las Jornadas dieron comienzo con un diálogo en homenaje al vallisoletano José Zorrilla, moderado por Rosana Torres (*El País*), en el que el dramaturgo José Luis Alonso de Santos y los profesores Javier Huerta y César Oliva reflexionaron sobre el éxito del personaje de Don Juan, resaltando su permanencia en el imaginario popular a partir de la obra de Zorrilla, con un éxito notablemente mayor que *El burlador de Sevilla*. El diálogo estuvo salpicado por las bromas de Alonso de Santos, quien decía actuar como portavoz del propio Zorrilla, con quien siente una conexión sobrenatural.

A continuación, comenzaron los diálogos dedicados a las adaptaciones cinematográficas, con la sesión dedicada a *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus, en la que se adaptan las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca. La sesión presentó una magnífica ocasión para preguntar al director sobre la combinación de diálogos en

prosa y verso, así como sobre la decisión de enmarcar la película con el recurso narrativo del canto de un ciego. En un ambiente distendido, Mario Camus, y los profesores Javier Castán, José Manuel González Herrán y José Luis Sánchez Noriega conversaron sobre cómo la película nació a modo de coproducción entre las televisiones española e italiana; pero también sobre los entresijos del rodaje, como el intenso calor extremeño o el peinado de Paco Rabal.

La sesión del lunes concluyó con la representación de *Barataria*, montaje a cargo de los ya veteranos Teatro Corsario. A esta puesta en escena se dedicó la primera sesión del martes, centrada en «La teatralidad del *Quijote*». Las profesoras Mercedes de los Reyes y Claudia Demattè dialogaron con Luis Miguel García, Jesús Peña y Anahí van der Blick, miembros de la compañía. Se reflexionó sobre la teatralidad en la obra de Cervantes y los actores contestaron a las preguntas de un público entusiasmado con la obra. Luis Miguel García, encargado del texto, resaltó su voluntad de dar voz a personajes marginales como la prostituta Maritornes o el árabe Cide Hamete Benengeli. Como broche de oro, Anahí van der Blick retomó su personaje de Maritornes y deleitó a los presentes con la maravillosa interpretación de su monólogo.

En lo que es ya otro de los clásicos de las Jornadas, se dedicó un espacio a la presentación de novedades editoriales sobre teatro del Siglo de Oro, entre las que se contaban el último número de la colección de Cuadernos de Teatro Clásico CNTC, titulado *Historia y poesía*, a cargo de Mar Zubieta y Rafael González Cañal; el volumen más reciente de la colección Olmedo Clásico, dedicado a *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, bajo el cuidado de Juan Matas Caballero y Alfonso Martín Jiménez; y obras de Juan Pérez de Montalbán, presentadas por Claudia Demattè.

El primer diálogo de la tarde versó «Sobre *Cervantes contra Lope* de Manuel Huerga» y contó con la participación de uno de sus protagonistas, Emilio Gutiérrez Caba, así como de los profesores José Manuel Lucía Mejías y Abraham Madroñal, moderados por Susana Gil-Albarellos. Se habló de cómo se gestó la película, de la falta de apoyo institucional al proyecto y de las especulaciones sobre el autor de *Quijote* de Avellaneda, entre los que se mencionó a Jerónimo de Pasamonte. Durante una hora muy amena, Gutiérrez Caba se metió al público en el bolsillo con anécdotas sobre el rodaje.

La última sesión de la tarde se dedicó a un recital en homenaje a José Zorrilla. Emilio de Miguel y Javier San José fueron leyendo un guión en el que se enlazaban distintas versiones de la historia de *Don Juan* y se hacía un recorrido literario de tono artístico, pero también cómico. David Boceta, actor de la CNTC, fue el encargado de poner voz a Don Juan. El uso de las luces creó una atmósfera íntima y teatral, y el estructurado guion permitía seguir la historia con gran interés.

La jornada del martes concluyó con la representación de *Eco y Narciso*, a cargo de Miseria y Hambre Producciones, un espectáculo lleno de sutileza y elegancia, en el que la tecnología está al servicio de la comedia mitológica. En el primer diálogo del miércoles se reflexionó sobre esta puesta en escena y las bazas actuales de este tipo de teatro. Los profesores Francisco Domínguez Matito y Santiago Fernández Mosquera dialogaron con los miembros de la compañía David Martínez, Lara Grube e Irma Catalina Álvarez. Tras reflexionar sobre el teatro mitológico de Calderón, Fernández Mosquera comentó con la compañía aspectos como la transferencia de la comicidad del personaje del gracioso a uno de los pastores; o el papel de la música como elemento estructural. Se elogiaron especialmente el uso del espacio escénico y de la tecnología para crear la Arcadia.

A continuación, se dedicó un diálogo a la representación que se vería la noche del miércoles, *El lindo don Diego*, de Agustín de Moreto, a cargo de la compañía Morboria. Eva del Palacio y Fernando Aguado, miembros de la compañía, charlaron con las profesoras María Luisa Lobato y Noelia Iglesias, moderadora del debate, sobre las posibilidades de representación de esta comedia, con la que los actores de Morboria ya son veteranos. Se discutió sobre el éxito de público del teatro clásico, que a juicio de Eva del Palacio tiene mucho que ver con el tipo de obra, y que la ha llevado a preferir la puesta en escena de obras de mayor comicidad, como esta de Moreto. Fernando Aguado reflexionó, además, sobre la dificultad de interpretar el personaje del «lindo» sin caer en el exceso.

La tarde del martes comenzó con lo que ya es otro clásico de las Jornadas, la Muestra de los alumnos del Curso de Análisis e Interpretación para Actores «Fernando Urdiales». En su duodécima edición, giró en torno a obras adaptadas por Pilar Miró, por lo que interpretaron textos de *La verdad sospechosa* y *El perro del hortelano*. En esta clase abierta, pudo observarse el progreso de los alumnos del curso y vivir con ellos la ilusión y empeño que ponen a la interpretación.

El último de los diálogos giró en torno a *El perro del hortelano* de Pilar Miró. Estuvieron presentes uno de sus protagonistas, Carmelo Gómez, y el responsable de la adaptación, Rafael Pérez Sierra, así como Eduardo Vasco, director de Noviembre Teatro, que ha llevado la obra a la escena. Se debatió sobre la decisión de escenificar y adaptar una obra en la que la acción es predominantemente psicológica. Carmelo Gómez y Rafael Pérez Sierra animaron el diálogo con anécdotas sobre el rodaje y la promoción de la película.

El día concluyó con la representación de *El lindo don Diego*, de Morboria Teatro, ambientada en los años veinte y rodeada de un halo de música de cabaret, lo que mostró otra manera de interpretar el teatro clásico.

En conclusión, las Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo han servido en este 2017 como punto de encuentro de teatro y cine. Y como ya es tradición desde que se organizan, siguen proporcionando un espacio para reflexionar y debatir sobre el pasado y la historia de nuestro teatro, pero también un trampolín para mirar hacia su futuro. Su coordinador, Germán Vega García-Luengos, ha conseguido consolidar un magnífico espacio de trabajo, donde estudiosos, profesionales y aficionados al teatro pueden encontrarse y dialogar abiertamente. Tras doce años de experiencia, las Jornadas funcionan ya como un engranaje bien engrasado; pues se desarrollan de manera fluida y con gran atención al detalle, como la preocupación por la puntualidad de las sesiones. En 2017, puede decirse que se han convertido ya en un destino de referencia, como sus predecesoras en el Festival de Almagro.

Por último, es necesario mencionar, como prueba de la generosidad de la organización y de su gran voluntad divulgativa, que cada una de las sesiones se filma y se comparte en la página web de las Jornadas, en el apartado «Programa», http://www.olmedo.es/olmedoclasico/jornadas/xii-jornadas-teatro-clasico. De este modo, los diálogos están accesibles para aquellos que no hayan podido asistir y para aquellos que queramos recordarlos. Así, podemos disfrutar de las Jornadas en la red hasta que tengamos la oportunidad de vivir su XIII edición en 2018.

VERÓNICA CASAIS VILA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Alejandro Fernández González
Crónica de un seminario:
«Del escenario a la pantalla: teatro y cine en España, 1990-2016»
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCIII-XCIV, 2017-2018, 757-785

CRÓNICA DE UN SEMINARIO: «DEL ESCENARIO A LA PANTALLA: TEATRO Y CINE EN ESPAÑA, 1990-2016»

Bajo el patrocinio de la Sociedad Menéndez Pelayo, entre el 7 y el 11 de agosto de 2017 se celebró en el Paraninfo de la Magdalena el seminario titulado *Del escenario a la pantalla: teatro y cine en España, 1990-2016*, organizado por la Cátedra Menéndez Pelayo de la UIMP dentro de su programación de Cursos de Verano, fue dirigido por el Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Santiago de Compostela y director de la Cátedra Menéndez Pelayo, José Manuel González Herrán, y contó, como secretario, con el profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la misma universidad, Anxo Abuín González.

El propósito de este curso consistía en analizar la relación intermedial que mantiene el texto dramático con el medio cinematográfico, para lo que las conferencias sobre las obras dramáticas y sus versiones cinematográficas se acompañaron con el visionado de estas y con una mesa redonda en la que podía participar todo el público asistente. El seminario se organizó en torno a tres dramas: *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra y la película dirigida por Carlos Saura en 1990, *El chico de la última fila* de Mayorga y la particular visión que en 2012 llevó al cine François Ozon y el filme *Las Furias*, dirigido en 2016 por Miguel del Arco; la comedia *El perro del hortelano* de Lope de Vega y la versión cinematográfica que dirigió Pilar Miró en 1996; y la tragedia *Bodas de sangre* de Lorca y su última adaptación para el cine, dirigida por Paula Ortiz en 2015.

El primer día del seminario se dedica a *¡Ay, Carmela!* y sobre la metateatralidad de la obra y la relación de este aspecto con la película versó la conferencia del director del curso. Tras aclarar el concepto en

general y en esta obra, su juego con respecto del espectador en ella y las implicaciones morales del público cuando se utiliza esta técnica, se realiza el visionado de dos escenas del espectáculo dirigido por Miguel Narros, con Verónica Forqué y Santiago Ramos como Carmela y Paulino. El análisis de estas dos escenas —la de humor elemental al utilizar Paulino el italiano macarrónico delante del teniente incluyendo a Mussolini como artista y la del doctor Toquemetoda, la parodia del falso médico homosexual— y cómo se establece en ellas la técnica de la metateatralidad, tanto en la obra como en el espectáculo de Narros, establecen la base de esta primera intervención. A continuación, el profesor Manuel Larraz, de la Universidad de Borgoña, trata sobre el personaje del «prestigioso» teniente Ripamonte, esencia del fascismo, como encarnación de la perversión del arte teatral en la versión cinematográfica de Carlos Saura, que se refiere a si un soldado puede ser un artista en la vida civil. Su intervención se centra en la relación de Saura con el teatro, por el que siente verdadera fascinación, y con los actores con los que trabaja, por los que siente un respeto absoluto, a los que apenas da directrices para su actuación, tema que aparece tratado en sus películas *Los ojos vendados* y *Elisa, vida mía*, película que los aspirantes a profesores de español en Francia deben comentar por sus citas sobre la literatura del Siglo de Oro. Analiza algunas de las características del cine de Saura, sobre todo la forma en que juega con el tiempo, los sueños y la realidad, lo que hace que se mezclen planos y visiones de los personajes, pero también alude a los temas recurrentes y a las preocupaciones primordiales de su cine: la guerra y la memoria colectiva, si bien cree que en esta obra la temática más patente es la fragilidad de los propios artistas, de última categoría, que sufren unas circunstancias de violencia brutal a pesar de la comicidad que rodea a la película. Abunda en el tema del trabajo de los actores, tan importante en el cine de Saura: la dignidad de la profesión, que tan poco se ha valorado en España, según Larraz por el poder de la Iglesia en nuestro país; recuerda las películas que se han dedicado a este oficio (*Cómicos*, de Juan Antonio Bardem; *Los farsantes*, de Mario Camus y *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez), sobre las que comenta los aspectos más importantes y sobre las que afirma que por muy humilde que sea la categoría del artista, lo importante es la dignidad del trabajo y el respeto. Cierra su conferencia afirmando que Saura es el director de cine que más representa al teatro

en este y que le preocupa el abuso de poder del director de actores sobre estos. En la mesa redonda posterior al visionado de la película deja claro que la perversión de la que hablaba en el título de su conferencia no es posible, de ahí toda la argumentación sobre el trabajo del artista y su dignidad, para lo que recuerda las palabras de Javier Bardem cuando salió a recoger el Oscar y recordó a su madre y a toda su familia de cómicos, dedicados a esta profesión durante generaciones, que ellos habían sido los que habían traído «la dignidad a nuestra profesión». El público quiere ahondar en si la adaptación de la obra de teatro al cine ha sido un buen trabajo; a pesar de los distintos argumentos, la afirmación más interesante estuvo en las palabras del profesor Larraz, que recordó lo que había dicho Sanchis, al que no le gustó mucho la película de Saura, lo que se debió a que en el drama todo es mucho más onírico, casi todo aparece en la cabeza de Paulino mientras en la película hay muchas risas que no aparecen en la obra, y que en la obra hay un epílogo, encuentro entre Paulino y el cadáver de Carmela, que en la película no aparece y cerró su intervención aludiendo al excesivo humor de la película frente al tono elegíaco de la obra de Sanchis.

El segundo día del seminario se dedica a *El perro del hortelano*. La primera de las conferencias corre a cargo del catedrático Germán Vega García-Luengos, de la Universidad de Valladolid. Su participación se desarrolló en torno a dos núcleos. El primero se refirió a los beneficios del cine cuando toma los argumentos del teatro áureo y al hecho de que hoy sea un buen momento para nuestro teatro nacional gracias a festivales como los de Almagro, Olmedo, Olite, Alcalá, Almería…, al apoyo de tantos autores actuales que valoran el teatro clásico y su actualidad, y a la aparición de nuevas compañías como RAKATá-Fundación Siglo de Oro o Nao D'Amores, cuyo repertorio se llena con este teatro. El segundo se centra en la figura de Lope de Vega como autor y en la obra elegida –fue la versión de Pilar Miró la que situó a la obra en el lugar de importancia que hoy en día ocupa–, sobre la que realiza un breve recorrido por todos sus puntos importantes: sobre el tema afirma que concilia lo piramidal de la sociedad barroca y lo rupturista que es en la época; que el año de su composición debe ser posterior a 1613, el año de la revolución gongorina con el *Polifemo* y las *Soledades*, pues el personaje del conde Ricardo habla influenciado por la poesía del cordobés; en cuanto a los gustos del público, reconoce que hoy queremos reencontrarnos con los grandes títulos, muy al contrario de lo que ocurría en el Siglo de Oro, cuando el público quería comedias

nuevas continuamente. Su análisis continúa refiriéndose al género de la obra y al hecho de que no tiene el mismo efecto un elemento concreto si aparece en una obra seria o en una cómica y se cierra con la alusión a las llamadas comedias «de secretario», en las que una dama está enamorada de este y la comedia, a pesar de las diferencias sociales, acaba bien al reconocerse en una anagnórisis el origen noble del joven, es decir, es importante el papel de la mujer en la obra y se diluyen las barreras sociales aunque solo sea en el arte, ya lo afirma el propio Tristán de la comedia en el Acto I: «con arte se vence todo». En la segunda conferencia de la mañana, Rafael Pérez Sierra, coguionista de la película de Pilar Miró y Catedrático de Escena Lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid, explicó de forma clara todo el proceso desde los inicios del proyecto hasta el final, cuando los nuevos productores, que no tenían ningún interés en la película acabaron por ofrecerle a Pilar Miró que dirigiera otra comedia si bien ella prefería *El castigo sin venganza* y su relación con la directora, los actores y la asesora de verso, la actriz Alicia Hermida. El proyecto comenzó con la llamada de Pilar Miró preguntándole si había alguna obra de teatro en España que fuera del estilo de *Mucho ruido y pocas nueces* y si él se atrevía a trabajar en el proyecto con ella. A pesar de que la obra en principio iba a ser otra, se decidieron por esta, que Pérez Sierra califica de comedia psicológica ya que presenta un conflicto interior y una psicología del amor –la propia condesa dice que lo importante no es la grandeza sino lo que el alma quiere– que no son fáciles de llevar a la acción, además de los muchos sonetos y soliloquios que presenta, que ralentizan el devenir de la obra. Una vez elegida la obra, se decidieron por el título original de la comedia, y la versión la realizó el conferenciante, quien recortó unos trescientos versos de cada jornada y algunos elementos más. Recuerda los problemas de producción y la dificultad para hacer el guion de la película porque en el texto clásico el espectador pone su imaginación para dar vida a todo –abstracción máxima–, y de ahí hay que pasar al cine –concreción absoluta–, donde cada detalle es importante. Sus reflexiones sobre el sentido en que Diana entiende el amor y cómo pasa de no enterarse de nada a interesarse por ese tema tras hablar con Marcela en el Acto I cierran su intervención para continuar en la mesa redonda posterior. En ella recuerda los detalles que fueron idea de Pilar –como el paseo en góndola de Diana y Teodoro en el que ella continúa con su

aprendizaje del lenguaje amoroso y el baile final y la danza con las máscaras, que tuvieron que rodarse apresuradamente porque ya no tenían más días de rodaje– y los que él sugirió referidos al vestuario y a los apartes. El profesor Vega aclara los códigos de las acotaciones de la época, aunque son pocas, están muy claras al conocer los códigos, lo que deja libertad a los actores, al director, al empresario… y la tarde se cierra con las aclaraciones sobre la adaptación hechas por Pérez Sierra a petición del público.

El tercer día del seminario tiene como protagonistas a *El chico de la última fila* de Juan Mayorga y a la versión que el cineasta francés François Ozon dirigió bajo el título *Dans la maison*. La primera conferencia del día, a cargo del catedrático de Literatura Española de la Universidad de Pisa Enrico Di Pastena, establece dos partes claramente diferenciadas: la primera consiste en un acercamiento a la figura y a la obra de Mayorga y en la segunda analiza los puntos más importantes de la obra de teatro. El conferenciante reconoce la voz profunda y original del dramaturgo, matemático y filósofo que debe gran parte de los motivos, estrategias y fines de su trabajo a la influencia de Walter Benjamin, el filósofo del que recoge su dialéctica entre historia y política, la función del diálogo como desvelamiento de la verdad y el uso de la perversión del lenguaje. En cuanto al análisis de lo más importante de la obra, Di Pastena afirma que en ella el dúo formación-aprendizaje y el vínculo entre los adultos y los jóvenes son fundamentales ya que lo importante es el poder de la creación literaria; que aparecen como temas la búsqueda de la voz propia, la crítica a las grietas de la vida burguesa y a la sociedad de consumo, con la aparición de elementos satíricos y grotescos sobre todo en el tema del arte contemporáneo e incluso la reflexión sobre la (propia) creación teatral, tan relacionada con la filosofía. En esta obra lo más importante es el concepto de metalepsis, el cambio de planos continuamente en una ficción ya que toda obra incluye una reflexión sobre el propio teatro. Aporta interpretaciones sobre un hecho clave en la obra: qué seduce a Germán de la escritura de Claudio, y es que el profesor reconoce algo de sí mismo en él –al presentarlo como narratario de la obra también lo hace como un personaje solitario y un fracasado como escritor y como profesor– e incluso se pregunta si Claudio y Germán no serán un mismo personaje en dos momentos distintos de su vida. Afirma que la manipulación (perversión) es el aspecto central de la obra y que esta llega hasta el público, tema que ya aparece en su obra *Himmelweg*, y explica otro de los temas clave de la

obra, el *voyeurismo*, pues Claudio, un excluido, vigila a otros y eso es lo que lo lleva a escribir, así la educación pública es la única que consigue unir-integrar a Claudio en otros ambientes. El análisis de la conciencia ética de los personajes, de la influencia de los clásicos y del arte de Klimt, de la relación entre las distintas parejas de la obra y la que se establece entre alumno y profesor y cómo este es derrotado en su función pedagógica, además del interés de algunos personajes por los libros o el arte antes que por las personas, que cierran su intervención nos empujan a un final que es típico y obsesivo en la obra del dramaturgo madrileño: el poder que ejerce la palabra se impone al poder que se quiere ejercer con la palabra. La mañana se cierra con la conferencia del secretario del seminario, cuyo interés se centra en los efectos metalépticos entre la obra de teatro y la película francesa. Tras la introducción a la tradición retórica que lleva hasta este concepto y el comentario de la bibliografía más importante, el profesor Abuín recuerda películas en las que la metalepsis es un elemento clave: *Sustainance*, *Las joyas de la familia*, *Annie Hall* o *Reservoir dogs*, se pregunta si Germán no será una metalepsis de autor y explica el concepto en esta obra dramática, que aparece de forma continua en el cambio de escenas, por ejemplo cuando el matrimonio lee el escrito de Claudio y es él quien se lo cuenta al público. El profesor Abuín afirma que Ozon ha convertido la película en algo lineal si bien hay cinco escenas en que el cineasta ha introducido la metalepsis, como la de la seducción de Esther por parte de Claudio mientras el profesor está mirando, escena que a la vez está viendo Rafa hijo. En la mesa redonda se comentan, como en las anteriores, los cambios que se han producido entre la obra dramática y la versión cinematográfica como las referencias a Cervantes, más numerosas en Mayorga, frente a Passolini y Flaubert en la película, cómo terminan ambas obras, la relación metaficcional del filme con *La ventana indiscreta* de Hitchcock y de la casa típica de Rafa padre y Esther con la de las comedias americanas de situación y el propósito final de la película por parte del director: la colonización cultural de Estados Unidos.

El penúltimo día del seminario se dedica a la tragedia de Lorca *Bodas de sangre* y a la última adaptación que se ha llevado al cine, *La novia*, dirigida por Paula Ortiz. La profesora María M. Delgado, de la Royal Central School of Speech and Drama de la Universidad de Londres, comienza su conferencia sobre el paso de la tragedia griega de Lorca al

cine señalando que el arte de la tragedia es el que necesitamos hoy para mover y conmover al público a nivel personal. Tras la explicación del género tragedia y sus convenciones, se insiste en que esta es una tragedia muy cercana a los códigos del arte cinematográfico y que tiene su origen en un hecho real, en varias partes bastante distinto al de la obra lorquiana, acaecido en 1928 en Almería. A continuación, hace un análisis pormenorizado de algunos componentes de la obra: el contexto para entender las costumbres, características de los personajes y su modo de entender la vida; los lugares en que se desarrolla; los nombres de la flora y la vegetación con todo su valor simbólico; los temas más importantes y cómo se relacionan entre sí; la estructura; los personajes, haciendo hincapié en La Novia y en la Madre del Novio, y se fija en los personajes corales que aparecen: los Leñadores del bosque hacen un canto de súplica para que la huida de la pareja tenga éxito en contra del papel de la Luna, cuya luz facilitará el encuentro de los amantes para que sean castigados, igual que la Mendiga, que tiene el papel de mensajera de la tragedia que, inevitablemente, va a ocurrir; al igual que los poemas cantados por las Muchachas son de acompañamiento, advertencia o constatación de todo lo que va pasando; los papeles de estos personajes son semejantes al del Coro de la tragedia griega. Cierra su intervención recordando la vocación de Lorca de dar al teatro una función didáctica para educar y formar divirtiendo que hoy se está recuperando en el circuito teatral. La segunda intervención de la mañana corrió a cargo de la propia directora de la película *La novia*, Paula Ortiz Álvarez, profesora de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona. Su conferencia sobre la propuesta de adaptación de la poética de Lorca al cine sirvió para contarnos el proceso que siguió el equipo de rodaje desde el texto lorquiano hasta el final del proyecto a partir de tres niveles de trabajo: el código trágico, el universo simbólico al no tener el autor una dramaturgia realista y el peso de la palabra poética. Por lo que se refiere a la concepción trágica del destino, apunta que es difícil pasar al cine la voluntad ética, estética, moral y política de la tragedia con los códigos comerciales que maneja, por eso este arte necesita perder el miedo al concepto «tragedia», género de la crisis, de los momentos de derrumbe y reconstrucción. Afirma que al ser los guiones unos textos muy rígidos que deben adaptarse a un modelo exacto se añadía la dificultad de traducir ese espíritu lorquiano manteniendo conceptos como «fatum»; la cuestión catártica –que intensifica todos los códigos del cine: sonido, música, luces, texto poético…–; cómo introducir el acto

cuarto de la obra de Lorca y dónde hacerlo para que la tragedia trascienda el dolor. En cuanto al mundo lorquiano, la directora habla de los personajes y las pruebas de casting que se hicieron a los actores a lo largo de la primera fase y hace un análisis del mundo simbólico del granadino y cómo tradujeron estos elementos clave como la luna, la sangre, el caballo o el vidrio al lenguaje cinematográfico. La conferencia se cerró con la alusión de la directora al uso de la palabra poética a su propuesta, sobre todo en lo referente al uso de las canciones. La mesa redonda posterior al visionado de la película se centró al principio en la discusión acerca de si el cine debe ser realista para la reivindicación social, tema sobre el que la conferenciante no está de acuerdo ya que eso se consigue mejor al oponer la lucha entre lo simbólico y el mundo lorquiano con un código realista y se cerró con una nueva explicación pedida por el público sobre la adaptación de la obra de Lorca al cine por parte de la directora, que habló de las escenas suprimidas –como la de amor escenificada entre los amantes porque no añadía nada nuevo y así se aligeraba el texto final– y de la revisión permanente del texto con los actores.

En la última mañana del curso se realiza el visionado de *Las furias*, se presenta la película por parte de su director, Miguel del Arco, y hay un coloquio con el público. El propio director explica los pilares sobre los que se sostiene su tragedia: la mitología griega en el caso de las furias, protagonistas de la película, sobre las que advierte el patriarca a su nieta siendo niña porque se introducen en la mente de las personas que hacen daño a sus familiares y no la abandonan hasta que expíen sus culpas o se vuelvan locas; la tragedia clásica traída al público actual, algo absolutamente necesario en estos tiempos y todo el trabajo que implica el paso del lenguaje teatral al cinematográfico –las palabras son las armas de esta película–. Explica que la base de su película son las relaciones familiares, pues es en ese núcleo donde se da cabida a todas ellas, sean del tipo que sean, y que para que estalle el conflicto entre los personajes, estos han de encontrarse en un espacio más o menos cerrado –en este caso una casona en la provincia de Cantabria que hace las veces de casa de verano de la familia Ponte Alegre– y puntualiza el tema más importante sobre el que se asienta su ópera prima: la incomunicación entre los miembros de la familia –que representa cualquier sociedad– debida al egoísmo, al poco respeto y al miedo a la soledad de sus

componentes, al que añade la nula elección de pertenencia a un clan tan cerrado como este, como afirma uno de los hijos. En la mesa redonda posterior a la presentación se comentan muchos aspectos de la obra, desde la interpretación de los personajes a la fuerza dramática que aparece en la película, pero los dos temas más importantes sobre los que se trata son: la locura del personaje del patriarca, sobre la que se recuerdan hitos fundamentales de la literatura universal y que tan importante ha sido desde *Rey Lear* de Shakespeare, uno de cuyos monólogos es recitado por Sacristán, y cómo los personajes son incapaces de mostrar sus verdaderos sentimientos, cómo eluden sus verdaderos deseos y no consiguen decir la verdad; ambos temas se presentan de forma poética en la película pero también de forma cercana, logrando que el espectador se vea reflejado en alguno de los personajes.

En resumen: cinco jornadas dedicadas a las relaciones entre el teatro y el cine que se cerraron con la idea de que entre ambos existe una relación tan estrecha que no pueden desligarse si bien los códigos de ambos son distintos ya en su esencia.

ALEJANDRO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Instrucciones generales para la redacción y envío de artículos

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP)* publica *Artículos* (hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres [con espacios]), *Notas* (4000 palabras /25.000 caracteres [con espacios]) y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, *Estudios* (hasta 20.000 palabras / 124.000 caracteres [con espacios]), preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del *BBMP*, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones. Los autores que deseen someter artículos a consideración del *Boletín* dirigirán sus textos a la siguiente dirección de correo electrónico. administracion@rsmp.es

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes al Consejo Editorial del *BBMP*, designados por su Consejo de Redacción. Cuando este lo considere conveniente, en función de lo específico del tema objeto de estudio, podrá solicitar asesoramiento o el preceptivo informe a investigadores ajenos al Consejo Editorial, que sean reconocidos especialistas en aquella materia. Los revisores podrán recomendar la publicación, rechazarla o indicar los cambios necesarios para que la colaboración pueda ser publicada. En ese último caso se remitirán al autor los cambios indicados, para que éste los realice y entregue un nuevo texto.

El Consejo de Redacción propondrá igualmente los libros que serán reseñados en cada volumen y propondrá un reseñador. También se podrán enviar reseñas para su publicación, que serán evaluadas por el mismo procedimiento que los artículos. Los autores o editores que deseen solicitar una reseña de sus libros deberán enviar un ejemplar de los mismos al *BBMP*.

Estudios, artículos y notas deberán ser enviados al *BBMP* por correo electrónico, en formato Word (97-2003) o Word Perfect. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado a espacio y medio. Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del *BBMP*. Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más tres líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por dos puntos. Por ejemplo: (García Castañeda: 1978: 13) (Aymes: 2008: 191). Si hubiera mas de una referencia con el mismo autor y año se indicará añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar: 2006a: 32) (Romero Tobar: 2006b: 473).

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en versalita. Cada entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Se seguirán los ejemplos siguientes:

Libros:

MORÓN ARROYO, Ciriaco. (2003) *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria.* Palencia. Cálamo.

Artículos:

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007). «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura.* 69.
137. 13-34.

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902 : Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad.* Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

Ediciones:

PEREDA, José María de. (1998). *Pedro Sánchez.* Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe (Colección Austral).

Dos o más autores (en libros y artículos)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula.* 751-752. 20-25

Obras Colectivas:

GONZÁLEZ Herrán, José Manuel (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memorian Maurice Hemingway.* Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

Artículos o libros en edición electrónica:

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios.* Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260418987 818487458813/029934.pdf?incr=1

Los artículos, los Estudios y las Notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas. Las reseñas no superarán las 4000 palabras (25.000 caracteres [con espacios]), y no llevarán notas a pie de página. Se compondrán en Garamond 11 e interlineado sencillo. Excepcionalmente, cuando el interés del libro reseñado lo justifique, y por encargo del Consejo de Redacción, se publicarán artículos-reseñas, que podrán superar la extensión indicada

Información sobre suscripciones

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

Sociedad Menéndez Pelayo Casa Museo de Menéndez Pelayo C/ Gravina, 4 39007. Santander. Cantabria. España. Suscripciones por correo electrónico: administracion@rsmp.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por: -Cheque nominativo a favor de "Sociedad Menéndez Pelayo" -Transferencia con identificación (sólo en España) a la cuenta 2066 0111 72 0200012733. -Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad) -Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)