BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ESTUDIOS

MORROS MESTRES, Bienvenido. *Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba.* — LONGHURST, Carlos Alex. *El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la novela española.*

ARTÍCULOS

CUESTA TORRE, María Luzdivina. *El* ensiemplo del león y del caballo *y la crítica a la caballería en el* Libro de Buen Amor. — BUENO SERRANO, Ana Carmen. *Las tres* fadas *de la Montaña Artifaria a la luz del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps. XV-XVIII).* — COLL-TELLECHEA, Reyes y Anthony ZAHAREAS. *Shakespeare, Calderón y la historia del falso adulterio.* — GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. *El prosaísmo del Conde de Rebolledo.* — SANTOS ZAS, Margarita. Lisi desdeñosa*, comedia inédita de García de la Huerta: datos para una hipótesis.* — AFINOGUÉNOVA, Eugenia. *El providencialismo histórico y la misión del arte en la obra de Pedro de Madrazo.* — PALENQUE, Marta. *El autógrafo de la carta de Gustavo Adolfo Bécquer a Juan José Bueno y otras epístolas relativas a su familia.* — CLARKE, Anthony H. *Reflexiones sobre* Peñas arriba *(a propósito de la edición crítica de Laureano Bonet).* — CAAMAÑO, Juan Manuel. Paz en la guerra. *El «Episodio Nacional» de Miguel de Unamuno.* — SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. *El proyecto editorial de Santiago Valentí Camp a través de su correspondencia con algunos escritores españoles.* — ALARCÓN SIERRA, Rafael. *Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos (Historia, descripción, localización, análisis y transcripciones).* — TRINIDAD, Francisco. *Para el epistolario de Concha Espina. Cartas a Miguel de Unamuno.* — PEREIRO OTERO, José Manuel. *El exorcismo de la memoria: fantasmagorías nominales y herencias patrimoniales en* Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester.* — LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Discurso político, tejido estético y autoficción fantástica en* Lumpérica, *de Diamela Eltit.* — FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, María Luisa. *La fotografía y la memoria en* El jinete polaco *de Antonio Muñoz Molina.*

BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. *El* Quijote *desde distintas perspectivas (de las reflexiones de Cervantes a las de la crítica actual)* — VEGA RODRÍGUEZ, Pilar. *La correspondencia privada del escritor célebre: D. Juan Valera en sus cartas.* — BONET, Laureano. *Clarín entre la tinta y la imprenta: una biografía.* — LIBROS RESEÑADOS.

Año LXXXIV Enero-Diciembre 2008

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

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

Director: José Manuel González Herrán.
Secretaria: Raquel Gutiérrez Sebastián.
Coordinador editorial: Borja Rodríguez Gutiérrez.

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

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

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

Consejo Editorial

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

ÍNDICE

AFINOGUÉNOVA, Eugenia. *El providencialismo histórico y la misión del arte en la obra de Pedro de Madrazo*. 209-240.
ALARCÓN SIERRA, Rafael. *Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos. (Historia, descripción, localización, análisis y transcripciones)*. 321-363.
BAQUERO ESCUDERO, Ana L. *El* Quijote *desde distintas perspectivas (de las reflexiones de Cervantes a las de la crítica actual)*. 457-469.
BONET, Laureano. *Clarín entre la tinta y la imprenta: una biografía*. 487-512.
BUENO SERRANO, Ana Carmen. *Las tres* fadas *de la Montaña Artifraria a la luz del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps. XV-XVIII)*. 135-157.
CAAMAÑO, Juan Manuel. Paz en la guerra. *El «Episodio Nacional» de Miguel de Unamuno*. 275-294.
CLARKE, Anthony H. *Reflexiones sobre* Peñas arriba *(a propósito de la edición crítica de Laureano Bonet)*. 263-273.
COLL-TELLECHEA, Reyes y ZAHAREAS, Anthony. *Shakespeare, Calderón y la historia del falso adulterio*. 159-168.
CUESTA TORRE, Mª Luzdivina. *El* ensiemplo del león y del caballo *y la crítica a la caballería en el* Libro de Buen Amor. 109-133.
FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, María Luisa. *La fotografía y la memoria en* El jinete polaco *de Antonio Muñoz Molina*. 433-454.
GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. *El prosaísmo del conde de Rebolledo*. 169-186.
LONGHURST, Carlos Alex. *El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española*. 59-106.
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Discurso político, tejido estético y autoficción fantástica en* Lumpérica*, de Diamela Eltit*. 417-431.
MORROS MESTRE, Bienvenido. *Vida y poesía de Boscán y Garcilaso a propósito del Gran Duque de Alba*. 13-58.
PALENQUE, Marta. *El autógrafo de la carta de Gustavo Adolfo Bécquer a Juan José Bueno y otras epístolas relativas a su familia*. 241-261.
PEREIRO OTERO, José Manuel. *El exorcismo de la memoria: fantasmagorías nominales y herencias patrimoniales en* Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester*. 387-415.
SANTOS ZAS, Margarita. Lisi desdeñosa*, comedia inédita de García de la Huerta. Datos para una hipótesis*. 187-208.
SOTELO VÁZQUEZ, María Luisa. *El proyecto editorial de Santiago Valentí Camp a través de su correspondencia con algunos escritores españoles*. 295-319.
TRINIDAD, Francisco. *Para el epistolario de Concha Espina. Cartas a Miguel de Unamuno*. 365-386.
VEGA RODRÍGUEZ, Pilar. *La correspondencia privada del escrito célebre: D. Juan Valera en sus cartas*. 471-486.

Libros reseñados: *Alle radici dell'europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Meditteraneo occidentale*, por Marco Amerighi (515-517) — Rafael Alarcón Sierra, *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, por Andrés Romarís Pais (518-521) — Emilio Alarcos Llorach, *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*, por Soledad Pérez-Abadín Barro (522-528) — Cecilio Alonso. *Índices de «Los Lunes de El Imparcial». (1874-1933)*, por Pablo Ramos González del Rivero (529-531) — María José Alonso Veloso, *Tradición e Ingenio en las Letrillas, las Jácaras y los Bayles de Quevedo*, por Marta González Miranda (532-535) — Franz Schneider, *Vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer* / Dionisio Gamallo Fierros, *Estudios sobre Bécquer* / Rubén Benítez, *Bécquer y la tradición de la lírica popular*, por José Ángel Sánchez Ibáñez (536-540) — Eusebio Blasco (Dir.), *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Edición de María Ángeles Ayala, por Raquel Gutiérrez Sebastián (541-542) — Vicente Blasco Ibáñez, *Las Cortes de Cádiz. Historia de la Revolución Española*, por Pablo Ramos González del Rivero (543-548) — Mario Crespo López, *La esfera de la dicha. Vida y obra poética de Leopoldo Rodríguez Alcalde (1920-2007)*, por Lucía Fernández Segura (549-550) — José Estrañi, *Autobiografía humorística*, por José Manuel Cabrales Arteaga (551-552)— Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, *La mujer de letras o laletraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, por Marina González Sanz (553-558) — Antonio A. Gómez Yebra (ed.), *Patrimonio literario andaluz (I) / Patrimonio literario andaluz (II)*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (559-564) — Carlos M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (565-567) — *El Simbolismo literario en España*. Edición de Miguel Ángel Lozano Marco, por Raquel Gutiérrez Sebastián (568-572) — Benito Madariaga de la Campa, Ciriaco Morón Arroyo, Adolfo Bonilla y San Martín, *Tres Estudios bio-bibliográficos sobre Marcelino Menéndez Pelayo*, por Francisco Pérez Gutiérrez (573-576) —José Marchena. *Fragmentum Petronii*. Edición de Joaquín Álvarez Barrientos, por Borja Rodríguez Gutiérrez (577-578) — *«Orígenes de la novela» Estudios*. Directores Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, por José Manuel Pedrosa (579-583) — Virginia Milner Garlitz, *El centro del círculo. «La lámpara maravillosa» de Valle-Inclán*, por Leda Schiavo (584) — Daniel Muñoz Sempere, *La Inquisición española como tema literario. Política, historia y ficción en la crisis del Antiguo Régimen*, por Salvador García Castañeda (585-586) — Yolanda Novo Villaverde y María do Cebreiro Rábade Villar, *«Te seguirá mi canción del alma…» El bolero cubano en la voz de las mujeres*, por Danilo Manera (587-590) — José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*, por Juan Antonio Ríos Carratalá (591-592) —

Soledad Pérez-Abadín Barro, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, por David González Couso (593-595) — Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*. Edición de Dolores Troncoso, por Borja Rodríguez Gutiérrez (596-598) — Jacinto Octavio Picón, *Cuentos completos*. Edición de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, por Enrique Miralles García (599-600) — Juan M. Ribera Llopis*, Projecció i recepció hispanes de Caterina Albert i Paradís, Víctor Català, i de la seva obra*, por María Jesús Piñeiro Domínguez (601-604) — Borja Rodríguez Gutiérrez, *Antología del cuento romántico. / El cuento romántico español: estudio y antología*, por Marta Palenque (605-607) — Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la Literatura fascista española*, por Benito Madariaga (608-610) — Isabel Román Gutiérrez y Marta Palenque, *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*, por Cristina Patiño Eirín (611-613) — Jesús Rubio Jiménez, *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, por Rubén Benítez (614-616) — Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Edición de David Roas, por Borja Rodríguez Gutiérrez (617-618) — Ramón del Valle-Inclán. *Mi bisabuelo*, por Jesús Rubio Jiménez (619-621) — Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15 – 17 de julio de 2005*, por Gema Cienfuegos Antelo (622-625) — Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, por Carmen Becerra (626-631)

NOTA DEL DIRECTOR

Fiel a su tradicional puntualidad, recuperada en estas últimas entregas, sale a la luz, cuando está a punto de concluir este año de 2008, el volumen LXXXIV del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Que, como el anterior y la mayor parte de los que sigan (salvo los monográficos), tiene un carácter misceláneo, con trabajos referidos a diferentes campos, épocas, autores, obras y temas de las letras españolas e hispanoamericanas.

Abre el volumen una sección de Estudios, en la que, de manera excepcional y según se advierte en las Normas de «Admisión y publicación de originales», acogemos dos colaboraciones que superan la extensión prevista para los artículos, pero cuya calidad e interés así lo justifican. El primero de esos estudios reivindica -como declara su dedicatoria- una vieja teoría de don Marcelino a propósito de Boscán, Garcilaso y el Gran Duque de Alba; el segundo propone una explicación para el giro que se produce en la novela española al iniciarse el siglo XX.

Los demás artículos, ordenados según la cronología de los autores, textos o asuntos estudiados, alcanzan desde la literatura medieval hasta la de los últimos años: un *ensiemplo* del *Libro de Buen Amor* interpretado como crítica a la caballería; los elementos folclóricos en un episodio del *Palmerín de Olivia*; el tema del falso adulterio en *Otello*, de Shakespeare y en *El médico de su honra*, de Calderón; la producción poética de Bernardino de Rebolledo, en las postrimerías del barroco; una hipótesis para fechar, antes de 1765, la redacción de la comedia inédita *Lisi desdeñosa*, de García de la Huerta; el pensamiento histórico y estético del escritor romántico Pedro de Madrazo; un episodio biográfico de Gustavo Adolfo Bécquer, a la luz de cartas del poeta, de su padre y de su hermano; unas reflexiones sobre el lugar de *Peñas arriba* en la obra de Pereda, sugeridas por su más reciente edición crítica; una propuesta de interpretación histórica de *Paz en la guerra*, de Unamuno; los proyectos del editor Valentí Camp, según las cartas que, en los primeros años del siglo XX, le enviaron diversos autores (Maragall, Baroja, Palacio Valdés, Azorín, Maeztu, entre otros); la minuciosa descripción y estudio de los manuscritos machadianos en las colecciones documentales de Sevilla y de Burgos; la edición y estudio de doce cartas de Concha Espina a Miguel de Unamuno; cierran esta sección de artículos los dedicados a estudiar tres novelas hispánicas del último tercio del siglo XX: *Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester; *Lumpérica*, de Diamela Eltit; *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina.

Además de abarcar tan amplio marco cronológico, los trabajos reunidos en este volumen tienen muy diversa procedencia, como muestra del hispanismo que hoy se practica en universidades y centros de investigación de España (Autónoma de Barcelona, León, Zaragoza, Castilla-La Mancha, Santiago de Compostela, Sevilla, Barcelona, Jaén, Murcia, Complutense, Centro de Interpretación «Armando Palacio Valdés»), de Inglaterra (King's College London), de Suiza (Univ. de Berna) y de Estados Unidos (Univ. de Massachussets-Boston, Minnesota, Marquette University, City University of New York, Texas at Austin, Rockhurst University).

Según prometíamos en el volumen anterior, la sección bibliográfica sigue creciendo en extensión y en el número de títulos reseñados. Se abre con tres artículos, dedicados, respectivamente, a dos volúmenes de asunto cervantino, a la edición de la correspondencia de Juan Valera, y a la más reciente biografía de Leopoldo Alas. Siguen las reseñas de unos treinta y cinco títulos, correspondientes a monografías, ediciones de textos, volúmenes colectivos, actas de congresos…

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

J. M. G. H.

ESTUDIOS

Bienvenido Morros Mestres
Vida y poesía de Boscán y Garcilaso.
A propósito del Gran Duque de Alba.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 13-58.

VIDA Y POESÍA DE BOSCÁN Y GARCILASO. A PROPÓSITO DEL GRAN DUQUE DE ALBA

Para don Marcelino Menéndez Pelayo, reivindicando una vieja teoría

El Gran Duque de Alba tuvo una larga y ajetreada vida (29 de octubre de 1507-11 de diciembre de 1582) en la que protagonizó episodios muy importantes, y duros, de la historia de nuestro país a lo largo del siglo XVI. De esa vida me voy a centrar mayormente en los años en que España estaba gobernada por el Emperador Carlos, la España de los primeros poetas petrarquistas, la España del Renacimiento y la reforma.

Don Fernando debió de convivir con la mayoría de esos poetas de nuestro Renacimiento, pero no llegó a ser personaje que despertara demasiado interés, al menos poético, como tema de sus obras, entre todos ellos. Hay sin embargo excepciones de la que hablaremos enseguida. De la larga lista de poetas que nacen entre la primera y segunda década del siglo, y que empuñaron la espada, muy pocos le dedicaron al Gran Duque alguna de sus obras. Nada hallamos en la producción de Hernando de Acuña (1518-1580?), tan inclinado al poema heroico, ni en la de Diego Hurtado de Mendoza (1503 o 1504-1575), y sólo Gutierre de Cetina (entre 1514 y 1517-antes de 1577) le escribe un soneto de alabanza aunque no sabemos en qué época, y si con motivo de alguna de las hazañas militares de don Fernando. Al subrayar no sólo el valor de don Fernando, sino también su saber, Cetina parece que para el elogio debió basarse en la égloga II de Garcilaso, en cuyos versos pudo informarse de esa segunda faceta, menos conocida, del duque. Por tanto el soneto debió escribirlo después de 1543 y antes de su primer viaje a Méjico, a principios de 1550.

Entregado: 20 de septiembre de 2007. Aceptado: 1 de febrero de 2008.

Boscán

Nuestro primer poeta del Renacimiento, el que publicó el primer cancionero petrarquista (el libro II de sus *Obras*), es decir Juan Boscán, asumió la tarea de educar al futuro duque, a quien, a pesar de tan estrecha relación, sólo menciona una vez en sus versos, y lo hace como posible autor de un villancico que decide editar entre sus coplas castellanas. No se refiere en ningún momento a esa labor educativa, ni tan siquiera en el prólogo a su traducción de *El cortesano*, y únicamente habla de ella su amigo Garcilaso en la égloga II a propósito de la formación intelectual y militar del duque. Vale la pena leer íntegro el pasaje en que el toledano describe a su amigo Boscán en semejante faceta:

Miraba otra figura d'un mancebo,
el cual venia con Febo mano a mano,
al modo cortesano; en su manera
juzgáralo cualquiera, viendo el gesto
lleno d'un sabio, honesto y dulce afeto,
por un hombre perfeto en l'alta parte
de la difícil arte cortesana,
maestra de la humana y dulce vida.
Luego fue conocida de Severo
la imagen por entero fácilmente
deste que allí presente era pintado:
vio qu'era el que habia dado a don Fernando
su ánimo formando en luenga usanza,
el trato, la crïanza y gentileza,
la dulzura y llaneza acomodada,
la virtud apartada y generosa,
y en fin cualquiera cosa que se vía
en la cortesanía de que lleno
Fernando tuvo el seno y bastecido.
Después de conocido, leyó el nombre
Severo de aqueste hombre, que se llama
Boscán, de cuya llama clara y pura
sale'l fuego que apura sus escritos,
que en siglos infinitos ternán vida.[1]

[1] Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, pp. 201-202 De aquí en adelante todas las citas del toledano se harán por esta edición.

Téngase en cuenta que Nemoroso narra lo que el río Tormes muestra en imágenes al fraile Severo Marini, y que por tanto el sujeto de «Miraba» es el propio fraile, que primero se ha reconocido a sí mismo en la urna del río y después a Boscán, de quien también lee el nombre. Si Garcilaso presenta a su amigo de Barcelona «mano a mano», en pie de igualdad, con Febo es porque sabe que ese dios lo es de las virtudes intelectuales, precisamente las que el educador se propone inculcar a su discípulo. Pero las virtudes intelectuales que Boscán intenta enseñar al futuro duque no son, para el toledano, las de un humanista sino las de un cortesano, y para ese efecto considera al tutor como máximo experto en esa materia (lo llama «hombre perfeto en la alta parte de la difícil arte cortesana»), pensando sin duda en su tarea como traductor del diálogo de Castiglione, que el barcelonés publicó en abril de 1534, es decir, mucho después de que se ocupara de la formación de don Fernando.

Si en el fondo está diciendo que por ser tan buen cortesano el gran duque sólo pudo educarlo quien en España era la primera autoridad en la materia, Garcilaso podría estar ofreciendo una simple conjetura, pero parece que no lo fue, porque conservamos dos documentos, sacados a relucir por Martín de Riquer, en que primero don Fadrique y después el propio don Fernando compensan al barcelonés por los servicios prestados, y aunque en ningún momento se detallan esos servicios cabe pensar que deben ser los relativos a la educación del nieto.[2] El primero de los dos documentos está fechado el 15 de diciembre de 1529 y en él se hace constar que el entonces duque (don Fadrique) dona a Boscán 600 ducados con motivo de su boda con doña Isabel Malla. El duque, sin embargo, no tuvo que desembolsar esa cantidad, sólo pagadera quince días después de celebrado el matrimonio, porque Boscán nunca llegó a casarse con esa dama, y desconocemos las razones de ese negativa, quizá, pero sólo quizá, achacable a sus veleidades amorosas. En el segundo documento, datado el 5 de julio de 1533, don Fernando da a sus tesoreros las siguientes instrucciones, también a propósito de las nupcias de su maestro:

> Que por los muchos servicios que Juan Boscán, vecino de Barcelona, le hizo y espera le hará, y porque las mercedes que el Duque, mi señor, difunto, y yo le hicimos no tuvieron efecto, ni otra merced que yo le hice estando en mi ciudad de Coria el año pasado de 1528 [sic], que fue antes que yo sucediera en mi estado… le hago merced de 2500 ducados para

[2] Stewart y Falcó, James, duque de Berwick y de Alba, *Contribución al estudio de la persona de don Fernando Álvarez de Toledo*, p. 23, afirma que Boscán llegó a Alba de Tormes en 1520 y que por sus servicios recibió un sueldo anual de 107 ducados.

> ayuda de su casamiento. El tesorero Francisco de Cárdenas le dé 1000 ducados en la feria de Medina.[3]

En este caso nuestro duque se refiere a servicios prestados por Boscán tanto en el pasado como en el futuro, pero nada dice de la naturaleza de esos servicios. Entre los del pasado, anteriores a 1533, cuando todavía no había cumplido los veintiocho años, habría podido pagar al barcelonés por su tarea como educador, para lo que ya lo debió contratar don Fadrique, quien también quiso compensarle cuando supo que el poeta catalán tenía la intención de contraer matrimonio en 1529. El gran duque en 1533 lo premia con idéntico motivo, pero parece poco probable que sea por la boda con la misma dama que entonces, doña Isabel Malla, sino con otra, doña Ana Girón de Rebolledo, con la que bastantes años después, en septiembre de 1539, acabó por fin casándose. No sabemos por qué a Boscán le costó tanto dar ese paso, pero la verdad es que frustró el primer matrimonio y retrasó seis años el segundo y ya definitivo.

Los primeros biógrafos del gran duque, a la hora de hablar de sus educadores, suelen silenciar el nombre de Boscán para aducir otros italianos, de los que hablaremos más adelante, y solo el poeta de la Ilustración Manuel José Quintana lo menciona explícitamente como ayo suyo:

> Su abuelo don Fadrique de Toledo diole por ayo al célebre Boscán, tan sonado en los fastos de nuestra poesía por la parte que tuvo en la introducción de los ritmos italianos, pero más señalado todavía entre sus contemporáneos como un dechado de virtud, igualmente que de cortesanía y discreción.[4]

Para ese dato da la impresión que Quintana maneja la misma fuente que nosotros, los versos que hemos leído de la égloga II de Garcilaso, con quien coincide al considerar al barcelonés «dechado… de cortesanía», después de recordar esa faceta de ayo o consejero. Sin embargo, un contemporáneo de Boscán, nacido como él a finales del siglo XV, el cronista y bufón don Francesilla de Zúñiga, en su *Epistolario*, refiere una anécdota que podría usarse como el mejor testimonio de la relación entre el barcelonés y los cortesanos del séquito imperial. En una carta a la reina de Francia doña Leonor, la hermana mayor de Carlos V, el cronista, entre otros hechos de escasa importancia, explica que don Fernando le había compuesto unos

---

[3] Los dos documentos están aducidos por Martín de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, p. 16.

[4] Véase Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, p. 38.

versos, y reproduce el comentario que don Pedro, futuro virrey de Nápoles, dedicó a Boscán al conocer esa faceta de su sobrino:

> Diréis al duque de Alba [don Fadrique] que su nieto me ha hecho media copla, y como el marqués de Villafranca lo oyó, dijo a grandes voces a Boscán: '¡Cuánto os debemos la casa de Alba, pues que a nuestro mayorazgo habéis hecho trovador!'.[5]

La anécdota no es demasiado difícil de fechar, porque sucede cuando doña Leonor de Austria ya es reina de Francia y todavía está vivo el abuelo de nuestro duque, don Fadrique. La hermana mayor del Emperador se casa primero por poderes en Toledo y después de presente en Illescas con el rey galo Francisco I los días 21 y 26 de febrero de 1526 respectivamente,[6] y el segundo duque de Alba muere en octubre de 1531. En la carta, don Francés introduce una precisión más al hablar de las «muchas fiestas» que don Luis de Rojas había hecho «a su majestad aquí en Lerma» (57 a), y el Emperador, entre esas dos fechas, pudo estar en esa localidad en los últimos meses de 1527 o los primeros de 1528, cuando había trasladado la corte a Burgos después de abandonar Valladolid por un brote de peste y antes de dirigirse a Madrid, adonde llegó el 7 de marzo.[7] Si en esos meses entre los años 1527 y 1528 el tío de nuestro personaje llegaba a bromear con Boscán por haber hecho de su sobrino todo un trovador, es porque realmente el poeta catalán ejerció algún tipo de influencia, aunque sólo fuera literaria, sobre el noble abulense. La anécdota tendría el mismo valor incluso si pensamos que se la pudo inventar don Francesillo, y no pierde credibilidad por hacerse eco de una actividad en la que nuestro personaje no se prodigó demasiado. Pero de eso hablaremos un poco más adelante.

Curiosamente Boscán prestó un último servicio al gran duque cuando ya había abandonado la corte imperial y se había instalado en Barcelona después de su boda, la de verdad, con doña Ana Girón de Rebolledo en septiembre de 1539. Don Fernando tenía la misión de defender la ciudad de Perpiñán que había sido sitiada por las tropas

---

[5] Francesilla de Zúñiga, *Epistolario*, en *Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, p. 57 a. El texto también está reproducido por Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología*, p. 42.

[6] Así lo narra Fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, XIV, 5, ed. Carlos Seco, p. 330.

[7] Precisamente el humanista Juan Maldonado sitúa la acción de su *Paraenesis ad politiores literas* (Burgos, 1529) en esos años en que el emperador se instaló en la ciudad castellana y el autor pudo conversar con Andrea Navagero sobre el sistema educativo español, muy deficiente para las necesidades y posibilidades del país. Véase Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, ed., *«Paraenesis ad literas», Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, pp. 124-125.

francesas en julio y agosto de 1542, y para dirigir todas las operaciones en la frontera catalana pidió la ayuda a su antiguo ayo, quien al parecer no dudó en acompañarlo, dejando muchas tareas interrumpidas, entre ellas la publicación de sus obras y las de Garcilaso prevista para ese año. El caso es que Boscán enfermó estando en Perpiñán y que, por esa razón, decidió regresar a Barcelona, pero murió en el recorrido de una ciudad a otra el 21 de septiembre. El Gran Duque había contratado al poeta barcelonés para «el oficio de conservador de las marcas de Cataluña», esto es, la defensa de la frontera catalana, y se había comprometido a pagarle un salario de 35 ducados después de hacerle la donación de 1000 maravedíes. Esas cantidades son las que reclama, en instancia dirigida al propio emperador, la viuda del poeta el 6 de octubre, sólo dieciséis días después del fallecimiento de su marido, quien debió dejar su ciudad natal no antes de julio, porque don Fernando aún se hallaba en Navarra el mes anterior.[8]

De todos estos datos se desprende que Boscán tuvo una estrecha relación con el gran duque, con quien coincidiría en la corte desde 1520 hasta principios de 1535. En la década de los años treinta pudo formar parte de los asistentes a la primera Academia que debió reunirse en torno a la figura don Fernando en su palacio de Sotomayor en la Abadía cacereña: en su obra *El peregrino curioso* (Madrid, 1577), Bartolomé de Villalva y Estaña describe en los jardines de ese palacio una fuente en que aparece una estatua de Boscán tomando unas uvas, y Lope de Vega, en un poema sobre ese lugar, alude a los poetas que crearon una especie de Parnaso en torno a la figura del gran duque, y entre ellos menciona el espíritu de Garcilaso[9]. Sin embargo, el barcelonés no le dedicó a su discípulo y señor ni un solo poema, y si no lo hizo seguramente es porque solo quiso ser un poeta lírico, nada épico y poco amigo de panegíricos. Como destinatarios de sus obras escogió a relevantes personalidades de la época, de la alta nobleza, pero siempre relacionados con la cultura o con los proyectos intelectuales que llevó a término. Por ejemplo, si consagra todo su volumen de poesía, en que reproduce sus obras y las de su amigo Garcilaso, a doña Beatriz Fernández de Córdoba, nieta del Gran Capitán y duquesa de Soma desde 1539, es porque la considera una persona adecuada para valorar las novedades que ofrecía en sus cuatro libros de versos. Doña Beatriz, al igual que su hermano don Gonzalo, se había formado en Italia, y es por eso que se convierte en la

[8] La instancia aparece reproducida por Martín de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, pp. 219-220.

[9] Véase al respecto Miguel Ángel Tejeiro Fuentes, «La Abadia cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de estudios extremeños*, pp. 569-587. El autor de tan espléndido trabajo cree que el villancico colectivo que analizaremos a continuación pudieron componerlo sus colaboradores durante alguna sesión de esa Academia.

interlocutora de la carta que el barcelonés escribe muy a última hora para presentar su libro II, el primer cancionero petrarquista impreso en lengua española. Debió pensar que nadie como la condesa para enjuiciar los nuevos rumbos que anuncia en la carta que le dirige. Si en ella decide mencionar al conde de Soma, al marido de doña Beatriz, don Fernando Folch de Cardona, es porque lo considera, y con mucha razón, el mejor promotor y divulgador de las obras de Ausiàs March, a quien parece descubrir, o al menos reivindicar, un tanto tardíamente, después de su boda con doña Ana, en septiembre de 1539. Y si, finalmente, cierra el libro I, libro más petrarquista de lo que parece, con un poema enderezado al Almirante de Castilla don Fadrique Enríquez, primo hermano de su tocayo el segundo duque de Alba, es porque el Almirante representa mejor que nadie la tradición que cultiva a lo largo de ese libro, que es la de la poesía en verso octosílabo.[10] Para esos proyectos, concentrados en una misma obra, parece que no tenía cabida la personalidad de nuestro Gran Duque. Sin embargo, es posible que no quisiera mencionarlo en ninguno de esos lugares tan destacados porque sabía que en el último libro del volumen se le rendía especialmente a él pero también a toda su familia el mejor homenaje a través de los versos de su amigo Garcilaso.

Boscán podía haberle dedicado otra de la que hemos hablado anteriormente, la traducción de *El cortesano* de Castiglione, publicada en abril de 1534, cuando empezaba a abrazar la idea de abandonar un mundo que había sido el suyo desde que era un adolescente. Si en fecha no muy posterior Garcilaso en la égloga II subraya la mejor cualidad de don Fernando, su ejercicio de la cortesanía, para ponerla en relación con el autor que más había hecho para definirla, el barcelonés podía haberle reservado un lugar entre los prólogos para brindarle ese reconocimiento que no sé si alguna vez esperó el duque.

Sin embargo, en el libro I, reproduce un villancico que pudo haber escrito don Fernando, porque aparece firmado por «el duque de Alba». El villancico se imprime junto al de otros autores, entre ellos el propio Boscán y Garcilaso, bajo un mismo epígrafe, y comenta, al igual que los otros, un acontecimiento que ocurrió en la corte, el baile de don Luis de la Cueva con una dama a quien se conocía con un apodo que no la beneficiaba en nada, el de «La Pájara». En principio podríamos decir que los versos en cuestión, si no son de Boscán y Garcilaso, son del abuelo, porque don Fadrique ya había compuesto algunos poemas bastantes años antes. En el *Cancionero General*, de 1511, Hernando del Castillo incluye una canción suya y reproduce otra

[10] Para todas estas cuestiones véase Bienvenido Morros, «Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las *Obras* de Boscán», *Revista de Filología Española*, LXXXVIII (2008), pp. 89-123.

glosada por el comendador Román. Para la autoría habrá que tener en cuenta otros criterios, especialmente de tipo cronológico. Todo dependerá de la fecha en que se celebró el famoso baile de don Luis.

Para el baile en palacio se han propuesto tres fechas diferentes.[11] Una primera podría abarcar los meses entre marzo y diciembre de 1526 en el marco o bien de las bodas reales en Sevilla o bien de la posterior luna de miel en Granada. La segunda podría corresponder a un período más corto de 1529, del 30 de abril al 27 de julio, durante la reunión de la corte imperial en Barcelona para preparar primero la coronación del Emperador en Bolonia y después el viaje al centro de Europa. La tercera y última podría ser la de los meses de marzo a julio de 1532 coincidiendo con la estancia del emperador en Ratisbona antes de la defensa de Viena asediada por los turcos de Solimán. Empecemos por analizar las fechas que plantean mayores problemas. Por lo que respecta a la última, tiene el doble inconveniente de que el autor de uno de los villancicos no puede ser el segundo duque de Alba sino el tercero, porque don Fadrique había muerto un año antes, y de que Luis de la Cueva no se hallaba en esos meses en Ratisbona porque fray Prudencio de Sandoval lo sitúa fuera de la ciudad al frente de una compañía de soldados españoles a quienes el Emperador había confiado la detención del avance turco a través de Hungría:

> Envió el Emperador desde Augusta por coronel de aquellos españoles de Hungría a don Luis de la Cueva…. En el cual cargo estuvo hasta que agora vino el Emperador contra el turco, y se resumieron estas compañías en las demás de su ejército, salvo la del comendador Cerdán y la suya, que quedaron. (444 b).

Según Sandoval, don Luis de la Cueva había recibido esa misión en Ausburgo, donde habría estado en el séquito imperial entre junio y diciembre de 1530, y desde la ciudad alemana habría partido hacia Hungría para reintegrarse al ejército de Carlos no antes de su entrada en Viena ocurrida el 23 de septiembre de 1532, cuando Garcilaso y el tío de nuestro duque habrían abandonado Alemania para dirigirse a Nápoles, de donde iba a ser virrey el marqués de Villafranca y a donde iba desterrado el toledano. Con todos esos datos hemos de descartar esa fecha por ausencia del protagonista del baile, don Luis de la Cueva, que se hallaba en lugar distinto a los autores de los villancicos.

La segunda de las fechas también plantea problemas. En ese caso el duque de Alba era don Fadrique, pero no es segura su presencia en

[11] Véase, para un estado de la cuestión, Carlos Clavería, ed., Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, pp. 98-99.

Barcelona durante esos meses de abril a julio de 1529, porque el 27 de abril estaba en Alba celebrando la boda de su nieto con María Enríquez, y porque en esa época había dejado de acompañar al Emperador por hallarse enfermo. Pedro Girón sólo se refiere a una visita fugaz del duque «para besarle las manos» a su señor, pero ya no lo menciona entre los nobles que embarcaron en la ciudad condal el dos de agosto rumbo a Génova, y en esa larga lista incluye a «don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, hijo segundo de don Fadrique de Toledo, duque de Alba»,[12] junto al protagonista del baile, don Luis de la Cueva, a quien cita antes que a su hermano don Bartolomé (p. 10). Tampoco aduce los nombres de los dos principales autores del villancico, Boscán y Garcilaso, pero el primero debía de estar en su ciudad natal, y el segundo había dictado testamento allí el 27 de julio, pensando en los peligros de la navegación. Si debemos descartar esta segunda fecha es por la ausencia del duque de Alba, a quien alguno de sus biógrafos imagina viajando a Barcelona para despedirse del Emperador, pero si eso fue así no parece que estuviera muchos días en la ciudad y tampoco, por su precaria salud, estaba para demasiadas fiestas.[13]

La tercera de las fechas es la que puede aceptarse con mayor facilidad, porque todos los nobles acompañaron al Emperador en su boda con doña Isabel, y porque Boscán, en la citada carta a la duquesa de Soma, se refiere a una entrevista con Andrea Navagero en Granada, por fuerza en los meses de la luna de miel de Carlos y la princesa portuguesa, habida cuenta de que el poeta catalán y el embajador veneciano sólo pudieron coincidir en esa ciudad con ese motivo. Menos clara es la presencia de Garcilaso en Sevilla y Granada por esas fechas, porque, al no estar documentada, se ha especulado con todo tipo de posibilidades. Unos determinados biógrafos del toledano han defendido que su poeta se enamoró o reencontró con doña Isabel Freyle, dama de la futura emperatriz, en Sevilla, y otros, nada partidarios de esos amores, negaron su participación en la bodas reales por estar ocupado en su cargo de regidor en su ciudad natal.[14] Si es verdad que está probada la estancia de Garcilaso en Toledo entre el 26 de junio y el 25 de agosto, en diferentes documentos expedidos en la ciudad del Tajo, todo ello es compatible con su presencia en Sevilla antes del 26 de julio (la boda se celebró el 10 de marzo) y en Granada después del 25 de agosto (la luna de miel se alargó hasta diciembre).

---

[12] *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. Juan Sánchez Montes, prólogo de Peter Rassow, p. 9.

[13] Henry Kramen, *El gran duque de Alba. Soldado de la España imperial*, p. 32.

[14] La gran mayoría de biógrafos del toledano lo sitúan en Sevilla o Granada, y, en cambio, sólo descartan su presencia en esas dos ciudades Hilda Frances Goodwyn, «The new Light in the Historical Setting of Garcilaso's Poetry», pp. 1-22, y Pamela Walley, «Garcilaso, Isabel and Elena: the growth of a legend», pp. 11-15.

Por lo que respecta a la paternidad de los villancicos, el epígrafe al frente de los cuales se publica sólo ofrece los nombres de Boscán y Garcilaso como autores materiales: «Villancico del mismo [Boscán] y Garcilaso de la Vega…»; sin embargo, encabezando cada uno de los villancicos y en mayúsculas, se reproduce el nombre del autor en cuya boca se pone. Se empieza por el duque de Alba, don Fadrique o su nieto don Fernando, y se termina con otro representante de la familia, el marqués de Villafranca, y entre los dos, y por ese orden, han ido apareciendo Garcilaso, el prior de San Juan, Boscán, Fernando Álvarez de Toledo, hermano de don Fadrique, el clavero de Alcántara, don Fernando, quinto hijo de don Fadrique, don Luis Osorio, don García de Toledo, otro hermano de don Fadrique, y Gutierre López de Padilla, hermano del famoso comunero.

De toda esa lista hemos dudado de si el duque de Alba era don Fadrique o don Fernando, y como los villancicos son de la primavera de 1526 la duda se ha resuelto a favor del primero. Sin embargo, las mismas dudas podríamos tener sobre el nombre de «Hernando Álvarez de Toledo», a quien los editores identifican con uno de los hermanos de don Fadrique, el que fue comendador mayor de la orden de Santiago hasta 1529.[15] Pero ¿por qué no puede ser el nieto del duque, sobre todo teniendo en cuenta que los cronistas de la época le atribuyen un papel destacado en las fiestas a que dieron lugar las bodas reales? En su reciente, y muy documentada, biografía de Garcilaso, María del Carmen Vaquero piensa, sin albergar ninguna duda al respecto, que ese Fernando es el futuro duque de Alba.[16] En esa época, el discípulo de Boscán tendría ya dieciocho años a punto de cumplir los diecinueve, y por tanto puede ser perfectamente el autor de los versos que aparecen bajo su nombre.

Pero, por otra parte, los nobles a quienes se atribuyen los villancicos podrían no ser sus autores materiales, y en lugar de ellos lo serían Boscán y Garcilaso, que los habrían usado como protagonistas directos del incidente. Un poeta de la corte de los Reyes Católicos, Tapia, había compuesto diez coplas reales (o quintillas dobles) para ponerlas en boca de los nobles más importantes de su época, entre ellos el duque de Alba, don Fadrique, el jovencísimo don Pedro de Toledo y el Almirante de Castilla don Fadrique Enríquez, quienes lamentaban la marcha de la corte de una dama con fama de licenciosa, doña Mencía de Sandoval, nieta del primer conde de Castrogeriz y casada en cuatro ocasiones. En este caso Tapia puso a esas coplas un epígrafe lo suficientemente explícito, para no dejar ninguna duda: «Otra suya a una partida que hizo de la corte doña Mencía de Sandoval; y él, viendo cuán tristes quedaban sus servidores, habló en persona de cada uno

[15] Véase Juan Clavería, ed. cit., p. 98.

[16] *Garcilaso, poeta del amor, caballero de la guerra*, 2002, p. 154.

de ellos y dice lo que ellos podrían decir».[17] Tapia reserva las últimas coplas para dejar oír su voz, pero las presenta no sólo con su nombre sino con una entradilla muy aclaratoria: «Dice Tapia por sí».

Boscán y Garcilaso habían leído muy atentamente el *Cancionero General*, entre cuyos folios CLXXVI vo y CLXXVII ro se publican las coplas de Tapia, y por fuerza habían de tenerlas presente, si el barcelonés para el libro I ya había utilizado otros poemas de la recopilación de Hernando del Castillo, como varias coplas y canciones de Manrique, repartidas en los diferentes apartados en que su compilador dividió el volumen. Boscán y Garcilaso, por tanto, habían podido asumir el mismo reto que Tapia, al poetizar una anécdota absolutamente trivial que había sucedido en la corte y reproducir los comentarios que los asistentes podían haber introducido sobre el incidente. Si en un caso la anécdota que merecía semejante atención era el abandono de la corte de una dama licenciosa, en el nuestro fue el baile de otra dama, con la misma fama que la anterior, con un destacado representante de la nobleza a quien seguramente habría hecho caer al intentar ejecutar un paso difícil. Si en un caso los personajes afectados por la marcha de doña Mencía eran, entre otros, el segundo duque de Alba y su hijo don Pedro, en el nuestro esos mismos personajes, ya más viejos, presenciaron el espectacular baile de «La Pájara», y de eso eran plenamente conscientes nuestros dos poetas al aprovecharse de ellos treinta y tantos años después para unos versos más maliciosos que los de su modelo. Pero especialmente maliciosos eran los versos que los dos poetas decidieron poner bajo sus nombres, quizá porque no quisieron comprometerse adjudicándoselos a alguno de los nobles que participaron en la fiesta.

También casi treinta años después, en torno a 1550 y 1551, Hernando de Acuña componía otros dos poemas colectivos en los que hace intervenir a unos cuantos caballeros de la corte del Emperador, y si en el primero de los dos los mantiene en el anonimato («Un caballero», «Otro caballero»[18], etc), en el segundo, en cambio, los llama por sus nombres o títulos, entre los cuales menciona el del duque de Alba, ahora el tercero, o el de don Pedro de Toledo, el virrey de Nápoles. Sin embargo, todos ellos no se dedican a comentar una anécdota protagonizada por una dama de mala reputación, sino la actuación de uno de los implicados, al parecer el propio don Pedro, quien, en un caso, en calidad de embajador, al emprender un largo viaje, decidió vestirse con una ropa un tanto llamativa («una chamalote verde aforrado en conejos de Inglaterra», 198) y, en el otro, al llegar a la corte, para visitar a doña María de Austria, sintió la necesidad de cantar,

[17] Véase la estupenda edición del texto a cargo de Vicenç Beltran, *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, pp. 684-688.
[18] Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, pp. 198-199.

llevado por no se sabe qué impulso. Al segundo de los poemas, que es el que más nos interesa, Acuña le puso un título bastante largo: «Al mesmo caballero hizo también la corte las [coplas] que siguen, porque, habiendo venido de Alemania a España a visitar a la reina de Bohemia, cantó una noche en el terrero, viniendo con un señor en un coche» (203). Los diez caballeros aportan su punto de vista del incidente y acaban disculpando al marqués por la hora y el lugar en que se produjo (era de noche y estaba en el interior de un carruaje). El autor también presta su voz al atribuirse la penúltima copla, y en conjunto ofrece una composición satírica no muy distinta a la de Tapia o a la de Garcilaso y Boscán, por quienes sin duda se dejó influir, seguramente más por los segundos que por el primero.

Tapia, por otro parte, quizá por su condición de don-nadie, se atrevió a dedicarle unas coplas a don Fadrique de Toledo, «porque su señoría estaba muy enamorado y muy triste», precisamente «el día de Navidad»;[19] Boscán, en cambio, no pensó en escribir ninguna copla, soneto o canción para el nieto, y sólo tuvo la osadía, si se puede calificar de tal, de utilizar el nombre del abuelo para unas coplas de claro contenido satírico. Y si el gran duque las escribió no se han conservado, y si no se han conservado es porque acabó descartándolas de su edición. Pero también pudo ocurrir que el barcelonés sintiera mucho respeto por quien había sido discípulo suyo, y el silencio en ese sentido podría delatarle en una faceta, la de educador, de la que tampoco se vanaglorió, porque no habla de ella en ninguna parte.

Garcilaso

Garcilaso no debió de ejercer una influencia intelectual en el Gran Duque, con quien, en cambio, contrajo deudas que nunca olvidó, porque le dedicó los mejores versos de nuestra literatura. Los dos se quedaron huérfanos de padre a una edad muy temprana, y no sé si por ese motivo pudieron coincidir en la corte del rey Fernando el Católico. Si no fue entonces, que es difícil de probar, sí participaron, siendo los dos bastante jóvenes, más el duque que el poeta, en 1524 en la defensa de Fuenterrabía invadida por los franceses. Pero es probable que ya se hubieran tratado en la corte del Emperador a la que el futuro duque acudiría siempre acompañado por su abuelo y Garcilaso por su hermano mayor. Especialmente en los años que don Fadrique había contratado los servicios del dominico fray Severo Marini, y también los de Boscán, para que se ocupara de la formación de sus nietos. El toledano parece conocer de primera mano esa época de don Fernando como lo prueba la descripción que hace del fraile dominico en la

[19] *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511) , ed. facsímil de Antonio Rodríguez Moñino, fol. clxxvii vo y clxxviii ro.

égloga II, una descripción en la que da datos del personaje que difícilmente podía haber obtenido si no era a través de una relación personal. Las referencias que pudieron llegarle del fraile por aquel entonces no podían ser demasiado buenas, al menos a juzgar por la opinión que sobre su persona había difundido Luis Vives en una carta dirigida a Erasmo, en que le habla de las maniobras tan poco nobles a las que recurrió el dominico para conseguir el cargo que don Fradrique le había ofrecido a él. Sin embargo, antes de la composición de la égloga, había podido leer en la *Paraenesis ad politiores literas* (Burgos, 1529) un elogio del fraile, a quien su autor, Juan Maldonado, cita junto a otros humanistas extranjeros (Lucio Flaminio Sículo, Andrea Navagero, Benedetto Tagliacarne y Christophe de Longueil) como detractores del método pedagógico dominante en España.[20] Otros autores italianos también se prodigaron en elogios del educador de nuestro duque, especialmente por su erudición y por su condición de gran poeta latino.[21]

Los dos jóvenes, poeta y señor, no siempre estuvieron en los mismos lugares. Si el niño Fernando, junto a su abuelo y prácticamente toda la corte, iba en la flota real que zarpaba del puerto de La Coruña el 20 de mayo de 1520 para asistir a la coronación del Emperador en Aquisgrán, Garcilaso prefirió quedarse en la península no sé hasta qué punto ajeno a los acontecimientos que sucedieron poco después en Castilla. Si el toledano decidió embarcar en la flota real que el 2 de agosto de 1529 salía de Barcelona para Génova para ser testigo de otra coronación del Emperador pero esta vez en Bolonia, el futuro duque se quedó en sus propiedades de Alba para casarse con su prima hermana María Enríquez. Sin embargo, los dos pronto volverían a compartir el mismo destino. Tras ocho meses en Italia y obtener por los servicios prestados en ese tiempo una renta vitalicia de 80.000 maravedíes anuales, decidió volver a España para renunciar a seguir al Emperador a Alemania. Una vez en la península aceptó la misión de viajar a Francia para espiar el movimiento de las tropas en la frontera, con el pretexto de saludar a la reina Leonor de Austria, quien, desde su boda con el rey, había retrasado más de tres años su incorporación al trono de su marido. Al volver de tan delicada misión, Garcilaso pasó unos meses en Toledo, pero al poco se dirigió a Ávila, situada a pocos kilómetros del señorío de duque de Alba, a quien con seguridad habría visitado para conocer su delicado estado de salud. En agosto de 1531 actúa en la catedral abulense como testigo en la boda clandestina entre su sobrino, llamado también Garcilaso de la Vega, e

[20] Véase Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, ed., *«Paraenesis ad literas»*, pp. 64 y 122-123.
[21] Véase Eugenio Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia», *Bulletin Hispanique*, 25 (1923), pp. 147-148.

Isabel de la Cueva, sobrina del duque de Alburquerque e hija de doña Mencía Bazán.

Los parientes paternos de la novia, al querer conservar el patrimonio dentro de la familia, habían propuesto casarla con un tío suyo, Alonso de la Cueva, mucho mayor; su madre y abuela, doña María, buscaron para su hija y nieta, de solo once años, un novio más acorde con su edad, como lo era para ellas el paje de la emperatriz, el ya mencionado Garcilaso, de catorce años. El duque, al corriente de las intenciones de su cuñada, pidió al emperador que prohibiera el enlace entre su sobrina y el hijo de Pedro Laso. Temiendo la intervención del propio Carlos V, doña Mencía y doña María aceleraron la boda, pero, cuando recibieron en septiembre la cédula de su majestad prohibiéndola, no dijeron que ya se había celebrado y sólo le pidieron que les diera licencia para poderla llevar a cabo. Meses después, entre finales de año y enero de 1532, los monarcas supieron lo que la madre y la abuela de la novia les ocultaron, y por eso decidieron abrir una investigación sobre los hechos. De esa investigación sólo nos interesa la parte correspondiente al poeta toledano, quien a principios de 1532 ya había salido acompañando a don Fernando a Alemania ante la llamada general que había hecho el Emperador para la defensa de Austria de la amenaza de Solimán.

En una carta del 19 de febrero de 1532 la Emperatriz explica al Emperador el desarrollo de los acontecimientos hasta esa fecha. Deja claro que estaba en Ávila cuando intentó ponerse en contacto con su marido a través de Francisco de los Cobos para informarle de que ella hasta saber la voluntad de su majestad en principio había dado permiso para la celebración del matrimonio, y de que, una vez la supo por medio de la cédula, lo prohibió. Le cuenta cómo la fue a ver el duque de Alburquerque para avisarle de que su sobrina ya estaba desposada, para pedirle, por tanto, o que se la entregara o que la pusiera en un lugar en que su reputación estuviera a salvo, y finalmente para manifestarle que se sentía agraviado por las visitas del novio y su padre al aposento de doña María Manuel. Le hace saber que, al tener noticia de esos últimos hechos, ordenó a don Pedro Laso y su hijo «que no entrasen en la corte con seis leguas alrededor sin mi licencia».[22] La Emperatriz en ningún momento saca a relucir fecha alguna, pero su narración debe abarcar un largo período de agosto de 1531 a enero de 1532. Especifica que de donde ella estaba los desterrados salieron acompañados por el duque de Alba («salieron de aquí con el duque de Alba»), y la carta la envía desde Medina del Campo.[23] En otro documento de la investigación,

[22] Todos los documentos y cartas relativos al destierro de nuestro poeta pueden leerse en Antonio Gallego Morell, *Garcilaso: documentos completos*, p. 130.
[23] Gallego Morell, *Garcilaso*, pp. 129-130.

también fechado en enero del mismo año, se recuerda que el día en que el duque besaba las manos de la Emperatriz en la misma ciudad por la noche vieron a Pedro Laso y su hermano Garcilaso entrar en casa de doña María Manuel.

En esos meses tras la boda clandestina muere el segundo duque de Alba (en octubre de 1531) y lo sucede en el puesto, como ya estaba previsto, don Fernando, quien en enero de 1532, según hemos visto, se halla en Medina del Campo para besar las manos de la emperatriz, de quien se estaría despidiendo antes de emprender ese viaje al centro de Europa o a quien se estaría presentando como el nuevo y tercer duque de Alba. Está claro, pues, que nuestro poeta y el duque pasarían en enero por Medina de donde saldrían para iniciar ese largo viaje a Alemania, y que Garcilaso no se despidió de la emperatriz por si lo retenía. Por esa carta de febrero sabemos que la reina en ese mes, tras haber tomado declaración al novio, a su padre y a la madre y abuela de la novia, ordenó que llevasen a la niña Isabel a casa de la marquesa de Lombray, y que envió un correo para que alcanzase a Garcilaso en Guipúzcoa, donde un juez también había de tomarle a él declaración. Vale la pena leer el pasaje de la carta para saber de primera mano cuál fue la actitud del duque con respecto a su amigo:

> Mandé ir un correo tras Garcilaso a Guipúzcoa, para que el corregidor de aquella provincia le tomase el dicho; el cual se lo tomó, y porque lo dijo muy confuso y no quiso declarar lo del desposorio fue detenido; y como va en compañía del duque de Alba, escribiome el duque que, porque no pasaría adelante sin Garcilaso, le mandase dar libertad. Y yo, visto esto, mandé despachar otro correo al corregidor que si Garcilaso declaraba su dicho y no se hubiese hallado presente al dicho desposorio, que le dejase ir libremente, pero que si se hubiese hallado en él, que lo desterrase del reino, conforme a la ley, y le mandase de mi parte que no entrase en la corte de V. M. sin su licencia, y que en caso que no quisiese declarar el dicho, que le enviase preso a la fortaleza de Salvatierra (130).

En su primera declaración, Garcilaso, en efecto, no fue claro, porque, a la pregunta de si se había hallado en el desposorio de Ävila, respondió que a qué propósito se habían de casar los novios si ellos no tenía aún la edad suficiente para poderlo hacer, y que después, al conocer la prohibición del emperador, ya no quiso saber nada más del asunto. Por esta declaración la reina se irritó tanto, que ordenó al juez que había hecho la diligencia, el licenciado Lugo, que hablara directamente con el duque de Alba para que en su presencia no consintiera una conducta como la de su amigo, y que después volviera a tomarle declaración, y que si el poeta seguía siendo

confuso en sus respuestas lo llevaran preso a la fortaleza de Salvatierra en Alba de Tormes:

> Vi vuestra letra e la deposición de Garcilaso que con ella me enviaste, y estoy maravillada, mandándole vos de mi parte que declarase abiertamente si se hallo presente al desposorio, no lo haber cumplido como era obligado; por ende, luego como este correo llegare dad las cartas que van con ésta al duque de Alba e decidle que no es razón que en su presencia Garcilaso tenga semejante manera, y tornaréis a mandarle de mi parte que sin embargo de sus excusas clara e abiertamente responda e declare si se halló presente al dicho desposorio… e en caso que fuese tanta su desobediencia, lo que no creemos, que todavía no quiera obedecer lo que de nuestra parte le mandaredes cerca de la dicha declaración que ha de tornar a hacer, prenderle eis el cuerpo, e a buen recabdo, sin ponerle prisiones, lo enviaredes a su costa a la fortaleza de Salvatierra de Alba (125-126).

Al final Garcilaso obedeció, no sabemos si aconsejado por el duque o por miedo a la prisión que le esperaba, y reconoció su participación en la famosa boda de Ávila, pero dijo que lo llamaron para ir a la catedral de la ciudad, sin saber a qué iba, y que una vez dentro vio que un clérigo casaba a Isabel con su sobrino. Para ese reconocimiento la Emperatriz, en aplicación de la ley, ordena al poeta que «no entre en la corte del Emperador y Rey, mi señor, sin su licencia o mandado», y el poeta, ya juzgado, resuelve seguir, acompañando al duque, su viaje a Alemania, precisamente hacia la corte imperial. Antes de llegar a ella él mismo o el duque deciden recurrir la sentencia, y para ese efecto utilizan al marqués de Villafranca, que debía hallarse entonces entre el séquito imperial. Sin embargo, no se acaba de entender demasiado bien el sentido del recurso, al menos tal como aparece formulado en el documento que recoge la consulta que el emperador tuvo en la ciudad alemana el 14 de marzo:

> Pero visto lo que la Emperatriz nuestra señora escribe en que después de sabido por el juez de Vizcaya lo que había depuesto tornó mandar al dicho juez que si confesase el desposorio lo desterrase de esos reinos de V. M. y que no entrase en su corte cinco leguas al derredor, y la petición que el marqués de Villafranca en nombre del dicho Garcilaso presentó, por la cual dice que se desterró de los reinos de V. M., se presume o puede creer que el dicho Garcilaso en la segunda dipusición que hizo confesó el desposorio porque el juez no le diera la dicha pena si no fuera en el caso que la Emperatriz nuestra señora mandó. Siendo así, si fue pena suficiente

> veniéndose él de Castilla la sobredicha que la Emperatriz, nuestra señora, la manda dar, V. N. lo podrá mandar ver (131).

En esa misma consulta se informa al rey que Garcilaso aún no ha llegado a Ratisbona, pero parece que ya se tiene decidido qué se hará con el poeta incluso antes de que entre en la corte:

> Cuanto a lo de Garcilaso, su tío, ya V. M. tiene relación de lo que parece que con él se debe hacer antes de su venida a esta corte (132).

Imagino que Garcilaso y su entorno quería saber si el destierro de los reinos de su majestad era suficiente castigo, porque si era suficiente, al estar lejos de Castilla, no había de tener ningún problema para entrar en la corte. El caso es que el toledano llegó a la ciudad alemana lógicamente después de esa fecha, pero no sabemos si lo dejaron entrar o aplicaron *ipso facto* el doble castigo, el destierro y la prohibición de la entrada en la corte al menos cinco leguas a la redonda, aproximadamente unos 28 kilómetros a la redonda fuera de Ratisbona, en una isla del río Danubio. En la égloga II el poeta narra el gran recibimiento de que fue objeto don Fernando por parte del Emperador (y era previsible ese recibimiento porque era la primera vez que lo saludaba ya como nuevo duque de Alba), pero eso no significa que fuera espectador privilegiado de la escena. A ese respecto todas las hipótesis son posibles, y no sabemos en ese punto cuál habría sido la actuación de su acompañante, si tan contundente como lo había sido en Guipúzcoa con la reina, o si ante el Emperador se impuso la prudencia. Sucediera lo que sucediera en esa llegada, a Garcilaso, más tarde o más temprano, le obligaron a permanecer esos 28 kilómetros a la redonda lejos de la corte.

Desde la isla el propio poeta insiste en su inocencia y pide que le permitan entrar en la corte para poder servir al Emperador en la campaña militar que ya en esos días se estaba preparando en la defensa de Viena. Así se hace constar en otra consulta del rey con sus consejeros, fechada el 25 de junio de 1532, en que otra vez vuelve a aparecer el duque de Alba apoyando en todo momento a su amigo:

> Por parte de Garcilaso se dice que se le hizo mucho agravio, así por haberse hallado al dicho desposorio acaso y no sobre pensado…, y suplica que, pues a él no se le notificó la cedula de V. M. para que no entendiere en esto y se hizo muchos días antes que aquella llegase y él viene a servir a V. M., le mande alzar el dicho destierro y darle licencia para que entre en la corte y mandare que no se proceda contra él en su ausencia. Suplícalo el duque de Alba con tanta insistencia cuanta V. M. sabe (146).

A orillas del Danubio el poeta sigue comportándose como en Tolosa, y seguramente aconsejado en ese sentido muy pronto varió de actitud para reconocer su culpa y solicitar el perdón a su Emperador. En la misma consulta que la anterior se hace constar ese cambio, que es lo que permite una reconsideración sobre su situación. Se barajan varios destinos para el desterrado. Incluso se contempla la posibilidad de dejarlo entrar en la corte para tenerlo preso antes que empiece la guerra contra los turcos:

> En lo de Garcilaso, parece que, pues confiesa la culpa que tovo y pide a V. M. perdón della, que V. M. le podrá mandar enviar por el tiempo que fuese servido a su convento o alguna de las fronteras de África en el armada que se hace, o a Nápoles para defensión del reino, o mandarle servir a V. M. en esta jornada, guardando la carcelería que tiene hasta que V. M. salga para ir al campo (146).

Al final ese mismo día se decide mandarlo a Nápoles «o al convento que más él quisiere» (147), y de esas dos opciones se opta por la primera. Cabe suponer, por tanto, que desde ese momento se le permite entrar y permanecer en la corte hasta que inicie el viaje a la ciudad italiana. Tampoco sabemos el tiempo que estuvo en Ratisbona y si luego participó en la defensa de Viena, de la que ofrece una relación muy detallada en la égloga II. También es posible que a principios de agosto de ese año de 1532 acompañara al marqués de Villafranca, nombrado por aquel entonces nuevo virrey de Nápoles, para incorporarse los dos a su nuevo destino. Lo que es seguro es que ya no volvió a España en el séquito imperial en el que iban el duque de Alba y Boscán, a pesar de que en la égloga II narre con bastante detalle el regreso de don Fernando al hogar conyugal.

En el resumen de las circunstancias que provocaron el destierro de nuestro poeta hemos visto que el tercer duque de Alba tuvo un protagonismo importante siempre apoyando a su amigo. De modo que incluso algún biógrafo de nuestro personaje llegó a sugerir su directa implicación en el acontecimiento que lo originó.[24] La verdad es que resulta difícil hallar una razón, que no sea personal, que justifique el apoyo de don Fernando al desposorio de Isabel de la Cueva con el sobrino del poeta. En esas fechas de primavera de 1532 el almirante de Castilla mantenía un pleito con el duque de Alburquerque, el tío de Isabel, sobre el desposorio de una hermana suya, doña María de la Cueva, con el conde de Ureña, quien al parecer antes se había comprometido con una sobrina del Almirante, doña

[24] Véase William S. Maltby, *El gran duque de Alba. Un siglo de España y de Europa, 1507-1582*, pp. 46-47.

María Enríquez. La Emperatriz actuó de mediadora en el conflicto, que un juez eclesiástico resolvió a favor del duque de Alburquerque.[25] El Almirante no quedó demasiado satisfecho con la sentencia, y no sabemos si el nuevo duque de Alba también lo estaría, por su relación, incluso familiar, con los nobles que habían pleiteado por esa cuestión.

Estuviera o no implicado el caso es que nuestro duque siempre estuvo al lado de Garcilaso, quien de alguna manera se lo compensó dedicándoles dos de sus obras más importantes. La primera de esas obras es la égloga II, que no deja de ser un homenaje a don Fernando pero también a toda su familia, de la que hace un encendido elogio remontándose al primer duque de Alba, don García Álvarez de Toledo. La segunda es la elegía I, una elegía fúnebre, una de las joyas de nuestra literatura, en que el poeta consuela al amigo con motivo de la muerte de su único hermano, don Bernardino Álvarez de Toledo, ocurrida en Trapani el 20 de agosto de 1535 como consecuencia de una enfermedad al parecer venérea.[26]

De esas dos obras quiero concentrar mi atención en la égloga II por ser un poema que plantea más interrogantes. El primero de ellos es el de su unidad, que se cuestionó ya en el siglo XVI por constar de dos partes tan distintas, una propiamente pastoril, otra resueltamente épica. En la primera parte el pastor y cazador Albanio protagoniza un episodio de carácter amoroso con una ninfa prima suya, llamada Camila, con quien comparte juegos infantiles pero de quien progresivamente se enamora al dejar los dos la niñez. En esa situación el pastor no sabe qué hacer pero decide callar para no poner en peligro una relación de tantos años. Sin embargo, en presencia de su compañera, a quien sigue acompañando en sus cacerías, no puede disimular el dolor que experimenta por ese amor que no ha podido confesar ni mucho menos satisfacer. Camila se da cuenta del sufrimiento que padece su primo y, si al principio se halla un tanto desconcertada al respecto, no tarda mucho en atribuirlo al amor por alguna ninfa o pastora, pero en ningún momento se le pasa por la cabeza que esa ninfa o pastora pueda ser ella. Por eso insiste en preguntar a su compañero por la identidad de la pastora amada, pero Albanio siempre decide dejar para otro momento esa confesión. Cuando ya no puede seguir callando, especialmente por la testarudez de Camila, opta por decir la verdad, pero lo hace de manera

[25] Para ese litigio véase Juan Bautista de Avalle-Arce, *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez*, pp. 159-165; y Bienvenido Morros, «Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las *Obras* de Boscán», pp 95-97.

[26] La muerte en Trápani de don Bernardino la hace constar Fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, XXII, 46: «Murió aquí, camino de Palermo, don Bernardino de Toledo, de enfermedad, habiendo servido bien en esta guerra; y al Emperador dolió la pérdida de este caballero, y mucho más a su hermano don Hernando de Toledo, duque de Alba».

diferente, en un gesto sobre todo de timidez más que de fino amante. Como no se atreve a pronunciar el nombre de Camila le dice a la interesada que si quiere conocer la identidad de la mujer a quien ama se dirija a la fuente en que los dos suelen descansar porque podrá ver en sus aguas la imagen de esa mujer. Camila, ansiosa de saber quién es, sin pensar demasiado en las palabras de su compañero, sale corriendo hacia la fuente para descubrir en sus aguas su propia imagen. Al darse cuenta de que es ella la ninfa de la que se ha enamorado Albanio decide poner tierra por medio quizá temiendo una acción violenta por parte de su compañero. Al comprobar la reacción de Camila, Albanio queda sumido en una gran tristeza y sufre un desvanecimiento, por lo que debe ser trasladado en brazos a su cabaña por otros pastores del lugar. Después de unos días que los ha pasado inconsciente vuelve a salir al campo, donde sorprende a Camila durmiendo. Se acerca a la ninfa muy sigilosamente para no despertarla y cuando se halla a su lado la coge con decisión por la mano. Camila se despierta aterrorizada al advertir que su primo la retiene por la fuerza, pero se las ingenia para librarse de él, pidiéndole ayuda para buscar una joya que finge habérsele caído un poco antes de dormirse. Al notar que Albanio le suelta la mano emprende la huida a toda velocidad dejando al que cree su agresor más triste y melancólico que antes. En ese estado el amante, muy decepcionado, sin ninguna esperanza de recuperar ni tan siquiera la amistad de su antigua compañera, decide poner fin a su vida, intentando arrojarse desde un acantilado del río Tormes. Cuando ya está saltando al vacío, nota cómo una ráfaga de viento lo lanza hacia atrás impidiéndole que pueda suicidarse. En ese punto, al interpretar la ráfaga de viento como voluntad divina que no podrá vencer, desiste de su propósito pero progresivamente va enloqueciendo hasta el punto de creer que la imagen que contempla en la fuente en que se ha declarado a Camila es la de su cuerpo, que se ha independizado de su alma.

Para esa primera parte Garcilaso se ha basado en un pasaje de la *Arcadia* de Sannazaro, en el que ha introducido algunos, pero pocos, cambios. Para empezar ha variado el nombre del protagonista, que en el relato italiano se llama Carino. Ha convertido a los amantes en primos hermanos, cuando en el modelo no son más que nacidos en los mismos bosques. Ha añadido la escena en que Albanio retiene a Camila por la fuerza tras sorprenderla durmiendo y ha cambiado la de las palomas, por cuya visión el pastor italiano resuelve no quitarse la vida, por la sin duda menos verosímil de la ráfaga de viento. Finalmente, Garcilaso prevé otro desenlace para la historia: Carino se reconcilia con su pastora para seguir como antes de la declaración; Albanio, en cambio, al no poder reconciliarse con Camila, acaba perdiendo el juicio y necesitando ayuda milagrosa para recuperarlo.

Dos amigos del pastor, Nemoroso y Salicio, que habían sido protagonistas de la primera égloga, deciden ocuparse del enfermo para llevarlo ante quien pueda devolverle la salud perdida. Nemoroso en seguida identifica a la persona que ha de obrar ese milagro, y la llama Severo, en clara alusión al monje a quien don Fadrique contrató como educador de don Fernando. El pastor introduce un breve elogio del dominico a quien presenta como un pacifista, porque lo describe huyendo de la guerra que teñía de sangre los campos de su Piacenza natal.

En ese punto de la historia, Nemoroso habla de su experiencia personal, sin demasiada relación con la égloga I, al confesar a Salicio que él por amor había llegado a una situación muy parecida a la de Albanio, y que visitó a fray Severo para poner fin a todos sus problemas. Al referir esa visita explica a Salicio los prodigios que obró el dominico, entre los que menciona los relativos al río Tormes, en cuya urna el sabio contempló las imágenes de las hazañas de todos los representantes de la familia Alba, pero especialmente las de don Fernando. Como fray Severo se las contó a Nemoroso, Nemoroso decide contárselas también a Salicio, dando paso a la segunda parte de la égloga, por supuesto de carácter épico. En la vida del gran duque el pastor llega hasta el pasaje en que regresa al hogar después de participar en la defensa de Viena en septiembre de 1532. Ese regreso al hogar ocurrió en realidad entre finales de abril y mayo de 1533, pero Nemoroso lo convierte en meteórico por las ansias del duque de volver a ver a su esposa. Como el pastor se refiere a Boscán como experto en el arte de la cortesanía, la égloga podría ser posterior a la publicación de *El cortesano* traducido por el barcelonés, es decir, a abril de 1534. En esa primavera nuestro poeta debió concluir la redacción definitiva de la obra, porque ya no se refiere a ningún otro episodio de la vida de su protector, pero también es verosímil que la acabara un año antes, porque el 26 de abril de 1533, un día después en que lo hizo la armada procedente de Austria, llegó a Barcelona desde Nápoles con unas cartas de su virrey para el emperador, y pudo aprovechar esa estancia en la ciudad condal para revisar la traducción de Boscán y en los días siguientes, en los que se trasladó a Toledo, quizá en compañía de don Fernando, terminar la última parte de su égloga.

Pero ¿qué pretendió al componer una obra tan heterogénea y dispar? Por supuesto, rendir homenaje a quien más le había ayudado en los momentos difíciles. Pero ¿qué tiene que ver la primera parte con ese homenaje a su persona? A esa pregunta intentaré responder en las próximas páginas. Para empezar, el nombre del protagonista de esa parte, el de Albanio, es bastante significativo. En la égloga I, dedicada a uno de los hijos del segundo duque de Alba, don Pedro Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles, Garcilaso llama «estado albano» (vv. 11-12) a la ciudad italiana en la

que gobierna el marqués en representación del Emperador. Si la denomina así es pensando en la ciudad, Alba de Tormes, en la que tenía uno de sus señoríos la familia del virrey, y no en la mítica ciudad romana, *Alba longa,* situada en los montes Albanos y fundada por Ascanio, el hijo de Eneas, y destruida por los romanos. En la *Arcadia*, Lope de Vega, en un soneto fúnebre precisamente consagrado al gran duque, lo llama «invicto Marte albano»,[27] y un amigo de Garcilaso, Luigi Tansillo, decide dar al primo, don García de Toledo, hijo del virrey de Nápoles, el nombre de Albano en tres églogas piscatorias para hacer oír sus quejas a la ninfa Galatea, en realidad doña Antonia de Cardona, por haberle traicionado al entregar su amor a otro pescador.[28] El soneto el dramaturgo madrileño debió de escribirlo poco después de la muerte del duque, a finales de 1582 o principios de 1583, para incluirlo en una obra que vería la luz en 1598; las églogas el poeta napolitano las debió de componer en 1540 cuando doña Antonia había contraído matrimonio con don Antonio, después de despreciar como consorte a don García de Toledo.

En una égloga en que se homenajea, al menos en la segunda parte, a la casa ducal de Alba, y en especial a don Fernando, su tercer duque, el nombre con que su autor bautiza al pastor protagonista de la primera parte debería tener algún tipo de relación con esa familia en su conjunto o con uno de sus miembros o representantes. Los comentaristas del toledano, siempre prestos a identificar a otros pastores de esa y otras églogas, no propusieron ninguna hipótesis, y el silencio de los cuatro resulta bastante significativo, porque de algún modo revela mucha prudencia y precaución por su parte a la hora de intentar ofrecer una pista sobre la identidad del pastor en cuestión. El Brocense y Herrera publicaron sus comentarios de Garcilaso en vida de nuestro duque, a quien tendrían mucho respeto cuando ninguno de los dos, empeñados en desmentirse mutuamente, se atrevió a sugerir la explicación que debió de parecerles más obvia. Sólo de sospechar que Albanio era alter ego de su propio creador no habrían dudado en hacerlo constar en el escolio de presentación a esa égloga, pero como no debían ser demasiado partidarios de semejante hipótesis se decidieron por no anotar nada al respecto. Los otros dos comentaristas, Tamayo y Azara, que ya no fueron contemporáneos de don Fernando, tampoco ofrecieron ninguna explicación sobre ese asunto, porque casi siempre se limitaban a

[27] *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, p. 184.

[28] Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, ed. Erasmo Percopo, vol. I, pp. 203-224; estas canciones piscatorias fueron traducidas al castellano por Jerónimo de Lomás Cantoral al principio de sus *Obras* (Madrid, 1578): véase la edición de Lorenzo Rubio González, pp. 69-82.

ratificar o refutar a uno de sus predecesores, y en ese caso no podían hacer ni una ni otra cosa.

En el volumen dedicado a Boscán, escrito a principios del siglo pasado, alrededor de 1910, don Marcelino Menéndez Pelayo, siguiendo las especulaciones que ya había hecho Manuel de Faria y Sousa en los comentarios a las églogas de Camoens[29], fue de los primeros en arriesgar una posible identidad para el pastor Albanio, en quien creyó y propuso descubrir al personaje histórico del gran duque de Alba, después de reconocer en el mago Severo al fraile dominico que se encargó en principio de su educación:

> El Albanio enfermo de mal de amores por la hermosa Camila debe de ser el duque de Alba, a quien su amigo Salicio (Garcilaso) pretende curar valiéndose, entre otros recursos, de la ciencia de Severo, que bajo el velo de encantamientos y alegorías, no puede significar otra cosa que la disciplina moral ejercida por el maestro sobre el discípulo.[30]

Si hay un personaje de la égloga II de Garcilaso que da cohesión a todo el poema ése es sin duda el del sabio Severo, que no puede ser otro que el fraile italiano a quien don Fadrique, el segundo duque de Alba, contrató para que se ocupara al menos de la formación de uno de sus nietos, el huérfano don Fernando. Si ese personaje revela a Nemoroso las grandes hazañas de los diferentes duques de Alba, y especialmente las del tercero, es también el elegido por el propio pastor para ocuparse de la salud mental de su amigo Albanio, el protagonista de una primera parte muy distinta a la segunda que propicia el mago Severo. Pero si el mago acaba asumiendo ese papel de médico curandero es porque seguramente ha tenido algún tipo de relación con el personaje de ficción ante quien pretende ejercer su ciencia o magia, y es de ese modo que el pastor literario, al que se ha bautizado con el nombre de Albanio, puede recobrar un sentido histórico. ¡Qué mejor persona para curar la enfermedad moral de un discípulo que la del que había sido su maestro! En ese sentido el razonamiento de don Marcelino es impecable, y por eso lo ampliaremos más adelante, porque en él puede hallarse una de las claves para entender la égloga en su conjunto.

Después de don Marcelino fue Hayward Keniston quien en una monografía sobre el toledano, publicada en 1922, también identificó a Albanio con el tercer duque de Alba, pero para semejante hipótesis no adujo

---

[29] «Así en la égloga de Garcilaso lo mismo es Salicio que Nemoroso. Algunas veces se introduce otro, como en la égloga 2, en que Albano es el duque de Alba» (*Rimas varias* de Luis de Camoens, Lisboa, 1689, vol. III, fol. 211 b.

[30] Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, p. 49.

más argumento de que toda la égloga era un tributo al joven Fernando.[31] Sólo dos años más tarde Tomás Navarro Tomás, en su segunda edición de la poesía de Garcilaso, reprodujo esa opinión, citando a los dos estudiosos, de la que sin embargo no parecía estar demasiado convencido, cuando con cierta incredulidad recordaba que mientras el pastor Nemoroso elogiaba, por boca ajena, al gran duque lo tenía a sus pies dormido y maniatado después de haberlo reducido a través de la violencia.[32] Otros críticos llamaron la atención sobre las escenas en que Albanio tenía un comportamiento ridículo y llegaron a la conclusión de que el gran duque, de reconocerse en ellas, no habría permitido que lo trataran de ese modo.[33] En su obra maestra, Rafael Lapesa compartió esa idea, pero, como estaba convencido de que el pastor en cuestión debía de encarnar a algún miembro de la familia Alba, sugirió que debía de ser no don Fernando sino su único hermano don Bernaldino de Toledo, cuya muerte, ocurrida en septiembre de 1535, había inspirado a Garcilaso la elegía I.[34] Desde entonces los investigadores sobre el toledano han tendido a aceptar esa identificación, pero nadie ha podido desmentirla o ratificarla, a falta de los datos precisos para poder hacer una u otra cosa, porque del hermano menor del duque se han conservado muy pocas noticias.

En una égloga de la segunda mitad del siglo XVI, compuesta antes de 1571 por un autor completamente desconocido, Juan Tovar, podremos hallar seguramente la clave para resolver el enigma de Albanio. La égloga en cuestión imita la segunda de Garcilaso y saca a escena a tres pastores, Pirenio, Tormesio y Zeranio, nombres no demasiado habituales en la tradición pastoril, pero los dos primeros relacionados con los topónimos Pirineo y Tormes. El protagonista, Tormesio, ha de ser algún miembro de la casa de Alba de Tormes, y en ese sentido Tovar ofrece unas cuantas pistas. En tres de las octavas cantadas por el pastor, entre los versos 444-467, se puede leer el siguiente acróstico: «Soy de los altos duques nieto»; y, más adelante, Pirenio, al ver morir a su amigo, no puede menos que recordar, también en clave pastoril, a los familiares del difunto, embargados por el gran dolor, entre ellos el pastor Albanio, a quien presenta como su tío:

> Y a ti pastor Albanio, que famoso
> El sacro Tormes te hace por el mundo,
> Cantemos con acento doloroso.

---

31 *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of his Life and Works*, pp. 246-247.
32 Garcilaso, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 113, n. al v. 1719.
33 Véase Audrey Lumsden, «Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega», pp. 251-271.
34 *Garcilaso: estudios completos*, pp. 101-104.

Y tú, diva Thitis, quel profundo
Del agua en señorío has escogido
Y el cristalino asiento te es jocundo,
Consuela al gran pastor, pues le ha dolido
La muerte arrebatada de su sobrino,
A quien su ninfa en Tormes ha parido…
La sangre clara y choza generosa
Del gran pastor Albanio valeroso
Del hado quedará siempre quejosa (vv. 647-655 y 662-664).[35]

El pastor Albanio sólo puede ser el pastor que protagoniza la primera parte de la égloga II de Garcilaso, y Tovar, antes de 1571, tiene bastante claro a quién representa, al gran duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo, al que por eso mismo llama «gran pastor» en dos ocasiones. Si nuestro duque es el tío de Tormesio, Tormesio por fuerza deberá ser hijo de una de las dos hermanas de don Fernando, de doña Catalina o de doña María, porque el hermano pequeño, don Bernaldino, al morir joven, no llegó a casarse, y por tanto no tuvo descendencia. Doña Catalina, la mayor, contrajo matrimonio con Diego Enríquez de Guzmán, tercer conde de Alba de Liste, mientras que doña María, con su hijo, don Enrique Enríquez de Toledo, fruto del primer matrimonio del conde con doña Leonor Aldonza de Toledo, hija de don Fadrique, el segundo duque de Alba, y tía de nuestro Fernando.[36] Al decir en el acróstico que Tormesio es «nieto de los altos duques», se refiere a que lo es tanto del duque de Alba, don Fadrique, por vía materna, y del duque de Alba de Liste, don Diego, por vía paterna, y en ese caso no puede ser más que hijo de doña María de Toledo y de don Enrique Enríquez, que heredó el condado después de la muerte de su padre en 1550. Si eso es así, la égloga debió de componerse antes de esa fecha, antes de que Tormesio pasara de nieto del antiguo duque de Alba de Liste a hijo del nuevo, don Enrique Enríquez. La égloga se cierra con un soneto seguramente dirigido al propio Tormesio, porque lo llama

[35] La égloga fue publicada por José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, «La égloga de Juan Tovar, extenso poema del siglo de oro sobre el amor «que no quiere decir su nombre», p. 383 (siempre citamos por esta edición). Los tres editores publicaron un estudio muy completo del texto, «*Soy de los altos duques nieto*. Algo más sobre un clásico realmente olvidado: la égloga de Juan Tovar», pp. 105-123; y más recientemente ha vuelto sobre el tema Juan Montero, «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», en *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro: la égloga*, ed. Begoña López Bueno, pp. 196-199.

[36] A esas dos bodas se refieren, por ejemplo, don Alonso Enríquez de Guzmán en su *Libro de la vida y costumbres* (ed. Hayward Keniston, pp. 71-72, 76 y 284-285) y Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Batallas y Quincuagenas* (ed. Juan Bautista de Avalle-Arce, p. 91).

«sobrino/ de aquel de cuyos hijos sois hermano» (vv. 1368-1369), en alusión a los hijos del gran duque, primos hermanos suyos, que ya hubieran nacido en esas fechas. Es difícil, aunque no imposible, determinar la identidad exacta de Tormesio (alguno de los hijos de doña María y don Enrique), pero, en cambio, sí se ha determinado la de la pastora por la que muere, pues su nombre parece adivinarse, a modo de criptograma, en varios versos de la égloga, «0h *Blanco monte, sa*cro y *de*dicado a Apollo» (492-493), en los que, ordenando adecuadamente las palabras, podremos leer *Blanca de Montesa*, de quien, en cualquier caso, tampoco sabemos nada.

Para nuestro propósito la égloga tiene interés porque su autor, seguramente antes de 1550, identifica al pastor Albanio de la segunda égloga de Garcilaso con don Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba, como ya a principios del siglo XX había sugerido don Marcelino Menéndez Pelayo. Juan Tovar dedica la suya a otro miembro de la familia, un sobrino de nuestro personaje, que ya en esa fecha podría tener más de veinte años, si sus padres se casaron, como don Fernando con doña María Enriquez, tía de Tormesio por partida doble, el 27 de abril de 1529. No es que Tovar tuviera que saberlo todo sobre la égloga garcilasiana, pero sí disponía de más información, siendo como era contemporáneo del gran duque, para ofrecer una interpretación con más garantías de acierto que la de cualquier investigador que trabaja desde la distancia y a veces un tanto a ciegas. Sea como sea, lo que parece claro es que un poeta, desconocido ahora pero quizá también entonces, escribió una égloga, poco menos de veinte años después que la de su modelo, imitando la segunda de Garcilaso para introducir referencias muy precisas sobre el pastor Albanio.

La égloga de Juan Tovar se puede usar como prueba inmejorable para ratificar la vieja hipótesis de don Marcelino, de la que también rescataremos su mejor argumento. Si Severo es un personaje histórico, de quien ni tan siquiera se ha cambiado el nombre, el pastor a quien debe aplicar su terapia milagrosa también podría corresponder a una persona real, en especial si admitimos que entre los dos debió de haber algún tipo de relación que garantice no sólo la unidad de la égloga segunda de Garcilaso, sino también la curación del enfermo de amor. El sabio Severo no puede ser otro que el fraile dominico fray Severo Marini o Varini, quien abandonó su Piacenza natal en 1515 para instalarse pronto en la corte del Emperador donde gozó de mucha autoridad, especialmente por su dominio del latín y composición de poemas en esa lengua. El segundo duque de Alba lo contrató hacia 1521 para que se ocupara de la educación de los dos hijos de su primogénito, muerto en la isla de los Gelves en 1510. Para semejante labor don Fadrique había pensado en Luis Vives, a quien hizo llegar una oferta de doscientos ducados de oro al año precisamente a través del fraile

dominico, pero al no recibir ninguna respuesta del humanista valenciano optó por hacerse con los servicios del mediador.[37] Está claro que el fraile asumió la educación no sólo de Fernando sino también de don Bernaldino, y que por tanto los dos hermanos son los máximos candidatos para representar la figura de Albanio en la égloga de Garcilaso.

La posibilidad de que sea uno de los dos dependerá, por ejemplo, de su vínculo con otros pastores de la obra, también, por supuesto, personajes de carne y hueso. El pastor que desde un principio se interesa por Albanio es Salicio, anagrama de *cilasio*, que es el nombre incompleto de su creador. Si, como todo parece indicar, *Salicio* es el propio Garcilaso, su papel como confidente y amigo de Albanio encaja perfectamente con el tipo de relación que hubo entre don Fernando y el poeta toledano. Otro de los pastores que también se preocupa por la suerte del protagonista es Nemoroso, quien sin embargo no se ha dejado identificar con tanta facilidad. Su nombre se ha querido derivar de *Nemus*, 'bosque', y el adjetivo *nemorosus*, 'boscoso', y se ha asociado por tanto con el primer apellido del poeta barcelonés Juan Boscán, pero también se ha creído ver en ese personaje un trasunto del propio Garcilaso, sobre todo por el papel que desempeña en las églogas I y III como amante que llora la muerte de su amada. Si Nemoroso es uno u otro poeta es una cuestión que no ha quedado lo suficientemente clara, porque hay argumentos a favor de las dos candidaturas, pero ninguno es determinante para confirmar la una y descartar la otra, o viceversa.[38]

Si en la égloga II Nemoroso es Garcilaso parece extraño que el toledano haya elegido a dos pastores diferentes para darles el mismo papel, y si, en cambio, lo es Boscán tendría su lógica, dada la influencia que el barcelonés ejerció sobre el duque, y quizá, por qué no, sobre su hermano menor don Bernaldino. Para devolver la salud al enfermo son decisivas las intervenciones de Nemoroso y Severo, y aún lo pueden ser más si identificamos a esos dos personajes como ayo y educador del pastor que necesita ayuda para volver a ser el de antes.

---

[37] La carta en castellano puede leerse en José Jiménez Delgado, *Epistolario*, pp. 239-240; y el original en latín lo reproduce don Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, p. 45, n. 1. Para la figura de Severo puede leerse toda la información que allí aporta don Marcelino, pp. 43-49, Antonio Salcedo Ruiz, «El ayo y el preceptor del gran duque de Alba», pp. 370-378, y Eugenio Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia», pp. 144—148.

[38] Resume la cuestión, ofreciendo todas las posibilidades, Adrien Roig, «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», pp. 1-36. El primero en sugerir la candidatura de Boscán fue el Brocense en sus *Anotaciones* (1574), quien, al dedicarlas a Diego de Zúñiga, pariente de Elena de Zúñiga, pudo tener la intención de no ofender a la familia (véase Enrique Martínez López, «El rival de Garcilaso: "esse que de mí se está reyendo"», p. 192, n. 3).

La medicina antigua había hallado una solución, si no infalible, al menos bastante eficaz, para combatir la enfermedad de amor. Proponía buscar la persona que tuviera cierta autoridad moral sobre el paciente para avergonzarlo por una conducta que podría condenarlo al infierno. Eso mismo aconsejaba uno de los médicos más famosos de la Edad Media, Bernardo Gordonio, cuya obra, el *Lilum medicinae*, se había traducido al castellano y editado en su lengua original a finales del siglo XV y a lo largo del XVI:

> O este enfermo está obediente a la razón o no; e si es obediente, quítenlo de aquella falsa opinión o imaginación algún varón sabio de quien tema o de quien haya vergüenza con palabras o amonestaciones, mostrándole los peligros del mundo e del día del Juicio e los gozos del Paraíso.[39]

En otra obra quizá menos conocida pero también importante, la *Practica medicinae que alias Philonium dicitur*, el médico portugués Valesco de Taranta incluía en su decálogo el mismo consejo:

> Sexto iuvat ad distractionem immaginationis ammonitio parentum er sapientum virorum, qui sibi doceant huius seculi et ventura seculi effectus et pericula ac scandala que inde possunt sequi[40]

Tomando como punto de partida la obra de Taranta, Francisco López de Villalobos, médico de la corte de Carlos V, en el *Sumario de la medicina* (Salamanca, 1498), repetía la fórmula:

> Y sesto: que amigos y nobles parientes,
> y hombres prudentes y de autoridad,
> con sus ortaciones, le hagan presentes
> los muchos peligros, los inconvenientes;
> y azoten y aflijan su carnalidad.[41]

En época más tardía, Daniel Sennert, en su *Practicae Medicinae Liber Primus* (1629), seguía apostando por la intervención de varones serios «...virorum gravium admonitionibus ager ad mentem meliorem adducendus,

---

[39] *Lilio de la medicina* (Sevilla, 1495), edd. John Cull y Brian Dutton, p. 108 b. El texto original dice así: «Patiens iste aut est obediens rationo, ait non. Si est obediens, removeatur ad illa falsa imaginatione ab aliquo viro quem timeat, de quo verecundetur cum verbis et admonitionibus istendendo pericula seculi, diem iudicii et gaudia paradisi» (en Massimo Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, p. 122).

[40] Cito por la edición de Lyon, 1535, fol. xxiv ro.

[41] *El Sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, ed. María Teresa Herrera, p. 41.

monstrandumque quam absurda, inepta et genere ac conditione indigna agat».[42]

Antes que Garcilaso la terapia en cuestión ya se había utilizado en literatura, en una obra muy próxima a la égloga II del toledano, el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, publicado en 1516. En ese poema su autor pretendió homenajear a sus protectores, especialmente el cardenal Hipólito de Este, a quien se lo acabó dedicando. Para ese propósito sacó a escena a un personaje ficticio, Ruggiero de Risa, el caballero sarraceno descendiente de Héctor de Troya, quien, tras convertirse al cristianismo y casarse con Bradamante, hermana de Reinaldo, dio origen a la familia estense, de cuyos miembros introduce un extenso elogio el poeta italiano al principio de la obra a través de la maga Melisa en la cueva de Merlín. La maga muestra a Bradamante los que serán sus descendientes, los de la dinastía que fundará, y pasa revista a todos ellos, desde la época de la acción, que es la del reinado de Carlomagno, hasta el siglo XVI: traza una genealogía de los señores de Este entre imaginaria e inexacta, al menos hasta llegar a Azzo V, que concluye con la aparición de los hermanos Alfonso e Hipólito, y de algunos de los hijos del primero. Al final de la obra, ya en el canto XLVI, antes de la boda entre los dos protagonistas, Melisa traslada desde Constantinopla a París un pabellón, destinado a engalanar la cámara nupcial, en que la adivina Casandra había bordado, para Héctor, la imagen del caballero más ilustre que había de salir del tronco de su hermano, el cardenal Hipólito, del que reproduce sus acciones más importantes desde su nacimiento y educación por Tommaso Fusco. Entre uno y otro elogio, uno a la familia y el otro a su señor, Ariosto narra las hazañas de Ruggiero y Bradamante, que disemina junto a las de otros personajes de la obra, construyendo una trama demasiado compleja como para poder seguirla con cierta facilidad. Sin embargo, no convierte a Ruggiero en protagonista de episodios exclusivamente bélicos, sino que le atribuye otros de un carácter marcadamente amoroso.

Ruggiero se enamora de Bradamante nada más ver su cara, que la joven guerrera descubre después de narrar su genealogía en el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo (III, v, 42), el poema que Ariosto se propone continuar. Se separa de su amada al ser víctima de una emboscada, y mientras ella le es siempre fiel, él, en cambio, comete diversas infidelidades, de la que la más importante o llamativa, al menos para nuestro propósito, es la consumada con la maga Alcina. En ese episodio Ruggiero se deja engañar por los hechizos de la maga, ante quien sucumbe olvidándose de sus proezas militares. Para desenamorarlo, otra maga, Melisa, decide adoptar la forma de Atlante, un nigromante que había criado y educado al joven caballero, como

[42] Véase Massimo Peri, *Malato d'amore*, p. 124.

explica con todo detalle Boiardo en el *Orlando innamorato* (II, i, 74-75), y presentarse ante su antiguo discípulo para afearle una entrega tan poco adecuada a los placeres del amor. Melisa primero se transforma en el tutor, de quien adquiere su estatura y su cara arrugada con una poblada barba, y después aleja de Ruggiero a la enamorada Alcina para poder hablar a solas con él:

Quivi mirabilmente transmutosse:
S'accrebbe piú d'un palmo di statura,
E fe' le membra a proporzión piú grosse;
E restò a punto di quella misura
Che si pensò che'l nigromante fosse,
Quel che nutrí Ruggier con sí gran cura.
Vestí di lunga barba le mascelle,
E fe' crespa la fronte e l'altra pelle....
Ne la forma d'Atlante se gli affaccia
colei, che la sembianza ne tenea,
con quella grave e venerabil faccia
che Ruggier sempre riverir solea,
con quello occhio pien d'ira e di minaccia,
che sì temuto già fanciullo avea;
dicendo: -È questo dunque il frutto ch'io
longamente atteso ho del sudor mio? (VII, li y lvi).[43]

El maestro (en realidad Melisa) recuerda al que había sido su alumno no sólo los saberes que le había enseñado en el pasado, para que ahora los echase a perder de ese modo, sino los acontecimientos brillantes que le ha de deparar el futuro al inaugurar un nuevo linaje que iba a devolver a Italia su antiguo esplendor y a dar personajes tan ilustres como Hipólito y su hermano Alfonso:

Se non ti muovon le tue proprie laudi,
e l'opre e scelse a chi t'ha il cielo eletto,
la tua succession perché defraudi
del ben che mille volte io t'ho predetto?
deh, perché il ventre eternamente claudi,
dove il ciel vuol che sia per te concetto
la gloriosa e soprumana prole
ch'esser de' al mondo più chiara che 'l sole?

[43] Uso la edición de Lanfranco Caretti, vol. I, pp. 160-161. A partir de ahora todas las citas del texto corresponden a esta edición.

Deh non vietar che le più nobil alme,
che sian formate ne l'eterne idee,
di tempo in tempo abbian corporee salme
dal ceppo che radice in te aver dee!
Deh non vietar mille trionfi e palme,
con che, dopo aspri danni e piaghe ree,
tuoi figli, tuoi nipoti e successori
Italia torneran nei primi onori!
Non ch'a piegarti a questo tante e tante
anime belle aver dovesson pondo,
che chiare, illustri, inclite, invitte e sante
son per fiorir da l'arbor tuo fecondo;
ma ti dovria un coppia esser bastante:
Ippolito e il fratel; che pochi il mondo
ha tali avuti ancor fin al dì d'oggi,
per tutti i gradi onde a virtù si poggi (VII, lx-lxii).

Al oír semejante reprimenda, Ruggiero no puede menos que avergonzarse y, arrepentido, dirigir su mirada al suelo, alejándola de la que creía que era la de su maestro, para evitar así un encuentro con la suya. Melisa aprovecha el momento de desconcierto del joven para colocarle el anillo que había de deshechizarlo, y al sentir el contacto de las manos de quien imaginaba aún que era su educador, el caballero parece volver en sí:

Ruggier si stava vergognoso e muto
mirando in terra, e mal sapea che dire;
a cui la maga nel dito minuto
pose l'annello, e lo fe' risentire.
Come Ruggiero in sé fu rivenuto,
di tanto scorno si vide assalire,
ch'esser vorria sotterra mille braccia,
ch'alcun veder non lo potesse in faccia (VII, lxv).

La sabia Melisa recobra su forma original, al ver a su paciente curado («Ma poi ch'a sanità l'ha omai ridutto»), a quien explica que había decidido presentarse bajo la apariencia de «Atlante di Carena» para infundir mayor credibilidad a sus palabras («per trovar meglio credenza»); y, antes de que el anillo produjera el efecto esperado, recurriendo sólo al poder de la palabra, logra inspirar en su paciente la mayor repugnancia hacia la maga Alcina:

ed usò modo e termine migliore
che si convenga a messagera accorta:
ed in quel odio Alcina a Ruggier pose,
in che soglionsi aver l'orribil cose.
In odio gli pose, ancor che tanto
l'amasse dianzi... (VII, lxix, 5-8, y lxx, 1-2).

Por ese procedimiento, Ruggiero se desenamora de la maga que lo había tenido hechizado y sale huyendo del palacio en el que la había amado. Para ese efecto busca refugio en el castillo de Logistila, en el que aprende el manejo del caballo alado para poder recorrer, montado en él, medio mundo, antes incluso de reunirse con su amada Bradamante. Al pasar por la Bretaña menor libera a Angélica de la orca y, al verla desnuda, pues en ese estado la habían ofrecido los corsarios como sacrificio al monstruo marino, y tenerla en su poder en un bosque solitario, se propone violarla, pero cuando se dispone a hacerlo la princesa india, al meterse en la boca su anillo mágico, desaparece de su vista al hacerse invisible. Hacia el final del libro Ruggiero recibe el bautismo y se compromete a casarse con Bradamante, pero para poder hacerlo debe hacer frente a importantes obstáculos. Para esa boda no cuenta con el apoyo de los padres de su futura mujer, quienes la han ofrecido a Leone, el hijo del Emperador de Constantinopla. Entonces Ruggiero marcha a Grecia para matar a su rival, y al llegar a Belgrado, cercado por los griegos, ayuda a los búlgaros a defender la ciudad, causando grandes estragos entre sus enemigos. Después de la batalla, aprovechando que el ejército griego se retiraba, sale en persecución de Leone, y, al no encontrarlo, decide descansar en una posada, en la que, al ser reconocido por uno de sus huéspedes, resulta encadenado y preso. De la cárcel precisamente lo libera Leone, admirado por el valor de Ruggiero, cuya identidad sin embargo desconoce. Por esa acción el discípulo de Atlante experimenta una inmensa gratitud hacia su rival, a quien ya no desea matar y a quien ayuda en su empeño de casarse con Bradimante. En esa situación, cuando parece ya inevitable la boda entre su amada y el príncipe griego, decide huir de la corte francesa, buscando la muerte en algún paraje solitario. Informado por Melisa de toda la situación, Leone renuncia a la hija de Amón y se la entrega a Ruggiero, quien en ese momento acepta convertirse en rey de los búlgaros, tras recibir el ofrecimiento de una pequeña delegación de sus representantes trasladados a París para ese propósito. De esa forma se cierra el ciclo del caballero, absolutamente mítico, al que cabe remontar una familia tan poderosa y eminente como la de Este.

Si del *Orlando furioso* extrajéramos la trama de Ruggiero y Bradamante con los elogios a los grandes señores de Este obtendríamos una obra bastante parecida a la égloga II de Garcilaso. Para la parte encomiástica dedicada a la

familia de Alba el toledano se basó precisamente en esos elogios que Ariosto consagró a sus protectores: el de don Fernando, por ejemplo, recuerda muy a la letra el del cardenal Hipólito, como ya habían advertido el Brocense y Fernando de Herrera. Para la parte propiamente pastoril, la del cazador Albanio, Garcilaso se había aprovechado de una de las prosas, concretamente la VIII, y algo también de la VII, de la *Arcadia* de Sannazaro, y la había completado con el personaje de Orlando del poema de Ariosto. Pero para la égloga en su conjunto habría pensado no en la trama del paladín francés sino en la de Ruggiero como personaje, inventado con ese fin, que daba pie al elogio de toda una dinastía italiana: habría creado, pues, la figura de Albanio para propiciar la alabanza de buena parte de una familia castellana. Si Ariosto había concedido a la maga Melisa el doble papel de sanadora de Ruggiero y transmisora de las profecías sobre sus descendientes, Garcilaso también habría otorgado esa doble función a Severo, la de terapeuta de Albanio y revelador de otras profecías sobre posibles familiares suyos. Si admitimos esas equivalencias, creo que bastante incuestionables, el pastor del Tormes en realidad no representaría a nadie en concreto, ni a don Fernando ni a don Bernaldino, sino a un personaje tan irreal y mítico como Ruggiero y que, como su modelo, podría ser el fundador de la estirpe de los Alba (de ahí su nombre). Pero esa interpretación tiene un inconveniente, que es el mismo que se había aducido para descartar la opción de Albanio como don Fernando: el pastor en cuestión encarna más vicios que virtudes, y por su actuación no puede erigirse en el creador de una familia, porque en ningún momento emprende grandes hazañas que le hagan acreedor del origen de una familia entera. Sin embargo, como le ocurre a Ruggiero, la salud (o, si se prefiere, el abandono del vicio), se la procura un sabio varón de quien había sido discípulo, y en ese caso volvemos a recuperar a don Fernando y a don Bernaldino, porque los dos fueron educados por fray Severo, al igual que Ruggiero por Atlante.

Si Ruggiero encarnase a don Hipólito o a su hermano don Alfonso, sería más fácil establecer mayores afinidades entre las dos obras, pero como no es el caso deberemos buscar otros argumentos para nuestra hipótesis. La maga Melisa, como hemos visto arriba, adopta el aspecto del viejo Atlante, revistiéndose de una autoridad que de otro modo no tendría, para devolver la razón al que había sido su discípulo, y lo consigue fundamentalmente a través de la palabra, descubriéndole al amante que personajes tan ilustres como el cardenal Hipólito o su hermano Alfonso iban a ser descendientes suyos, y que, por tanto, pensando en ellos, debía de estar a la altura de las circunstancias cambiando de actitud. En una segunda fase, en la que contribuye decisivamente el anillo mágico que le pone al enfermo, también por medio de la palabra, logra despertar en él un odio terrible por la mujer a la que hacía un

momento amaba más que a nadie en el mundo. Severo, a quien Garcilaso llama «sabio viejo» pero a quien describe también como mago, aparece como experto en la enfermedad de amor, y de esa habilidad ofrece un testimonio precioso Nemoroso, porque confiesa que a él le ha devuelto la salud que había perdido por culpa de amor. El pastor explica con bastante detalle en qué ha consistido la terapia que le ha aplicado el anciano, una terapia también basada en la palabra, no tanto admonitoria como encomiástica, porque más que amonestarle por su nueva vida le ha alabado la que ha dejado atrás al convertirse en un esclavo de amor:

> Acuérdaseme bien que en la ribera
> de Tormes le hallé solo, cantando
> tan dulce que una piedra enterneciera.
> Como cerca me vido, adevinando
> la causa y la razón de mi venida,
> suspenso un rato 'stuvo así callando,
> y luego con voz clara y espedida
> soltó la rienda al verso numeroso
> en alabanzas de la libre vida.
> Yo estaba embebecido y vergonzoso,
> atento al son y viéndome del todo
> fuera de libertad y de reposo.
> No sé decir sino que'n fin de modo
> aplicó a mi dolor la medicina
> qu'el mal desarraigó de todo en todo.
> Quedé yo entonces como quien camina
> de noche por caminos enriscados,
> sin ver dónde la senda o paso inclina;
> mas, venida la luz y contemplados,
> del peligro pasado nace un miedo
> que deja los cabellos erizados:
> así estaba mirando, atento y quedo,
> aquel peligro yo que atrás dejaba,
> que nunca sin temor pensallo puedo.
> Tras esto luego se me presentaba,
> sin antojos delante, la vileza
> de lo que antes ardiendo deseaba.
> Así curó mi mal, con tal destreza,
> el sabio viejo, como t'he contado,
> que volvió el alma a su naturaleza
> y soltó el corazón aherrojado (1099-1128).

Severo no parece haber regañado a Nemoroso porque como varón sabio se dirigía a un pastor de quien no se sentía responsable por no haberlo educado. Asimismo tiene la capacidad de infundir cierta aversión, repugnancia u odio en los amantes por la persona a quien ellos aman de manera desmesurada. Así lo hace constar el propio Nemoroso cuando empieza a hablar del educador de los nietos de don Fadrique:

Mas no te callaré que los amores
con un tan eficaz remedio cura
cual se conviene a tristes amadores;
en un punto remueve la tristura,
convierte'n odio aquel amor insano,
y restituye'l alma a su natura (1089-1094).

Sin embargo, no da ninguna pista sobre el método que suele seguir el anciano para lograr en el paciente ese tipo de sentimiento. También él parece haber llegado a experimentar la misma repulsión por lo que antes había deseado con tanto ardor (véase vv. 1122-1124), y en ese aspecto no sólo coincide con Ruggiero, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, sino, además, con Orlando, quien, después de serle restituido el juicio, ve con ojos muy distintos a Angélica:

Come chi da noioso e grave sonno,
ove o vedere abominevol forme
di mostri che non son, né ch'esser ponno,
o gli par cosa far strana ed enorme,
ancor si maraviglia, poi che donno
è fatto de' suoi sensi, e che non dorme;
così, poi che fu Orlando d'error tratto,
restò maraviglioso e stupefatto…

Poi che fu all'esser primo ritornato
Orlando più che mai saggio e virile,
d'amor si trovò insieme liberato;
sì che colei, che sì bella e gentile
gli parve dianzi, e ch'avea tanto amato,
non stima più se non per cosa vile.
Ogni suo studio, ogni disio rivolse
a racquistar quanto già amor gli tolse (XX,

Pero ¿qué ha previsto Severo para Albanio? ¿También pretende inspirarle el odio por Camila? Es difícil poder contestar esas preguntas, porque la égloga termina precisamente cuando Salicio y Nemoroso deciden llevar a su amigo, enfermo y furioso, ante el anciano para poder curarlo esa misma noche. Si Garcilaso deja el final inconcluso es porque entendía que ya había dado elementos suficientes para que el lector pudiera imaginarlo. Garantiza la salud de su pastor al ponerlo en manos de quien no cabe duda de que se la va a restituir, y si incluye esa parte épica, de alabanza de una dinastía, es porque debe atribuirle algún papel en el proceso de curación del protagonista de la parte más dramática. Si, por ejemplo, usa a Severo como trasmisor de unas profecías que al anciano le revela el río Tormes es porque esas profecías podrán servirle en su terapia para con Albanio. Al reproducirlas tan por extenso es porque querrá que de manera implícita su pastor se reconozca como personaje histórico que aparece en ellas, del mismo modo que ha hecho que el sabio italiano se vea a sí mismo, convirtiéndolo en protagonista de las dos partes, del presente y del futuro, como educador del noble a quien deberá curar. Esa es la gran diferencia que nuestro poeta introduce con respecto a Ariosto, en cuyo poema, en la trama de Ruggiero, Melisa no se reconoce a sí misma, ni tan siquiera como Arlante, en ese futuro que se le ha confiado para darlo a conocer a quienes con sus acciones lo van a propiciar. En un caso Melisa, con el aspecto de Atlante, descubre a Ruggiero, para curarlo, quiénes serán sus descendientes, entre ellos el cardenal Hipólito, y en el otro Severo recuerda a Albanio, también con idéntico propósito, que pertenece a una familia en la que nacerán personajes tan ilustres como él mismo.

De ese modo es cómo Severo logrará la curación de nuestro pastor, pero casi es imposible saber si para completarla necesitará inducirle el sentimiento de aversión hacia Camila, y todo dependerá del papel que creamos que Garcilaso atribuye a esta ninfa de Diana. La crítica fácilmente la ha identificado con doña María Enríquez, con quien don Fernando se casó el 27 de abril de 1529, porque los novios eran primos hermanos, nietos del segundo duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo, ella por parte de madre, él a través del padre, y en la égloga Albanio presenta a su compañera «de mi sangre y agüelos decendida» (v. 171). Poco sabemos de la duquesa, y de la relación con su esposo, para poder sacar conclusiones definitivas.[44] Por ignorar ignoramos si don Fernando se casó por amor o simplemente acatando las decisiones de su abuelo para reforzar el poderío de la familia. El futuro duque, que sepamos, no se prodigó demasiado en aventuras de carácter amoroso,

[44] Para la duquesa pueden consultarse los trabajos de Fitz James Stewart y Falcó, duque de Berwick y Alba, «Biografía de doña María Enríquez, mujer del Gran Duque de Alba», pp. 1-14, y Alfred Morel-Fatio, «La duchesse d'Alba D. María Enríquez et Catherine des Medicis», pp. 360-386.

aunque debió coquetear con todas las damas de la corte, a juzgar por su papel de animador de las fiestas más importantes en las que, siempre dentro de ese marco, llegó a participar. Garcilaso, en cambio, insiste en mostrarlo enamorado de doña María, pero entre el episodio del enamoramiento y el de la boda intercala otro que en principio no guarda ninguna relación con esos dos. Después de referirse a su formación militar, lo presenta visitado por la diosa Venus, en quien delega la difícil misión de vencer su resistencia al amor, al introducirlo en un jardín para ponerlo delante de una ninfa que en ese momento está durmiendo y de la que el duque se enamora al instante:

Allí con rostro blando y amoroso
Venus aquel hermoso mozo mira,
y luego le retira por un rato
d'aquel áspero trato y son de hierro;
mostrábale ser yerro y ser mal hecho
armar contino el pecho de dureza,
no dando a la terneza alguna puerta.
Con él en una huerta entrada siendo,
una ninfa dormiendo le mostraba;
el mozo la miraba y juntamente,
de súpito acidente acometido,
estaba embebecido, y a la diosa
que a la ninfa hermosa s'allegase
mostraba que rogase, y parecía
que la diosa temía de llegarse.
Él no podía hartarse de miralla,
de eternamente amalla proponiendo (1362-1378).

Más adelante el poeta deja claro que esa ninfa es la misma dama con quien don Fernando decide contraer matrimonio, la dama a la que se está preparando en el lecho nupcial para recibir al que ya es su esposo:

Estaba el Himeneo allí pintado,
el diestro pie calzado en lazos d'oro;
de vírgines un coro está cantando,
partidas altercando y respondiendo,
y en un lecho poniendo una doncella
que, quien atento aquélla bien mirase
y bien la cotejase en su sentido
con la qu'el mozo vido allá en la huerta,
verá que la despierta y la dormida

por una es conocida de presente.
Mostraba juntamente ser señora
digna y merecedora de tal hombre;
el almohada el nombre contenía,
el cual doña María Enríquez era (1401-1414).

Entre esos dos episodios Garcilaso inserta otro de carácter bélico que el Brocense interpreta como un duelo del duque con un caballero de la orden de Santiago suscitado por una burla del primero a su rival ante la dama a quien los dos servían. Leamos, antes de nada, el pasaje en cuestión para relacionarlo con el episodio que el catedrático de Salamanca recuerda con toda clase de detalles:

Luego venia corriendo Marte airado,
mostrándose alterado en la persona,
y daba una corona a don Fernando.
Y estábale mostrando un caballero
que con semblante fiero amenazaba
al mozo que quitaba el nombre a todos.
Con atentados modos se movía
contra el que l'atendía en una puente;
mostraba claramente la pintura
que acaso noche 'scura entonces era.
De la batalla fiera era testigo
Marte, que al enemigo condenaba
y al mozo coronaba en el fin d'ella;
el cual, como la estrella relumbrante
que'l sol envia delante, resplandece (1379-1393).

En estos versos no se dice en ningún momento que los dos caballeros se enfrentasen por culpa de una dama, pero su autor los introduce después del enamoramiento del duque de la dama que acaba convirtiéndose en su esposa. No sé si por el lugar que ocupan los versos el toledano quiso dar a entender que en ese amor por doña María tuvo un rival, con quien hubo de batirse para allanar su camino hacia el matrimonio. En el episodio que saca a relucir el Brocense ninguno de los dos caballeros consigue la victoria sobre el otro, porque parecen interrumpir su enfrentamiento al hacerse amigos, mientras que en el lance que narra nuestro poeta el duque derrota a su contrincante, por lo que empieza a ganarse un nombre que engrandece con otro tipo de acciones, también de carácter militar, antes de llegar al día de su boda, un 27 de abril de 1529:

D'allí su nombre crece, y se derrama
su valerosa fama a todas partes.
Luego con nuevas artes se convierte
a hurtar a la muerte y a su abismo
gran parte de sí mismo y quedar vivo
cuando el vulgo cativo le llorare
y, muerto, le llamare con deseo (1394-1400).

Sánchez de las Brozas sitúa el episodio en Burgos, en el puente de san Pablo, en el año 1524, cuando su protagonista tendría diecisiete años, pero lo que narra el autor de la *Minerva* no guarda mucha relación con los versos que comenta. Si el episodio en sí debe entenderse como una reyerta callejera, desvinculado del amor por cualquier dama, quizá pueda hacer referencia a otro protagonizado con el poeta e historiador granadino don Diego Hurtado de Mendoza del que el gran duque se gloriaba en una carta dirigida precisamente al que había sido su contrincante por sentirse objeto de sus burlas, o las de su secretario:

> Procura que tu historia sea enmendada por este perverso secretario si no quieres que publique lo mal que te portaste en el callejón de Toledo, donde tengo un ejemplo de mi hombría que brilla hoy espléndidamente en estas repúblicas.[45]

Esta pelea el protagonista la ambienta en las calles de Toledo y sus biógrafos la ubican en el año 1525, quizá con motivo de las cortes que el Emperador convocó allí ese año y a las que asistieron los dos personajes en cuestión. En ese caso no se sabe el motivo de la disputa, si se originó por una mujer o por cualquier otra circunstancia, pero nos consta, por las palabras del propio duque, que él logró vencer a su oponente. Es difícil precisar a cuál de esos dos episodios alude Garcilaso en sus versos, si es que alude a alguno de los dos, y por qué decide intercalarlos entre otros dos en los que relata el enamoramiento y la boda de su señor con doña María. Quizá lo haya hecho para subrayar el amor que el novio sintió por su futura mujer, un amor que podía llevarlo a batirse en duelo con un caballero, fuera el que fuera, dispuesto a arrebatárselo. Cualquier episodio de ese estilo le habría servido para ese fin, y pudo tener noticia de muchos otros de los que no ha quedado ninguna constancia. Con ese mismo propósito Garcilaso convirtió el último tramo del regreso al hogar de su patrón, después de la campaña vienesa, en un viaje sin

[45] El texto de la carta está reproducido por Erika Spivakovsky, *Son of Alambra: Don Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*, p. 35; y William S. Maltby, *El Gran Duque de Alba*, p. 31.

interrupción a caballo iniciado en Barcelona, adonde las tropas imperiales habían llegado el 25 de abril de 1533 tras desembarcar en el puerto de Rosas cuatro días antes. Una vez que estuvo en tierra firme el Emperador, acompañado sólo por el marqués del Gasto, se dirigió a caballo a la ciudad condal donde le esperaba la Emperatriz. Su marido, ansioso por reencontrarse con su esposa, recorrió de una tirada catorce leguas (unos ochenta kilómetros), los que separan Rosas de Barcelona, parando para el relevo del caballo en la posta correspondiente, o sea, cada dos o tres leguas, y, al sorprender a la Emperatriz durmiendo, porque había llegado a las nueve de la mañana, se metió en la cama con ella hasta las dos del mediodía. El duque, en cambio, entró en la ciudad condal tres días después junto a toda la armada imperial capitaneada por Andrea Doria: Así lo cuenta Pedro Girón en su *Crónica del Emperador Carlos V*:

> Luego que el tiempo abonó algo, S. M. partió de allí [de Marsella] la vía de Barcelona y siempre hacía el tiempo algo contrario, y traía S. M. tanto deseo de verse en estos reinos que llegando a un puerto que se llama Rosas, que es antes de Barcelona catorce leguas, desembarcó allí lunes a veinte y uno del mes de abril deste año, y de allí vino por la posta a Barcelona, donde llegó otro día martes a las nueve o a las diez de la mañana. Vino con S. M. el marqués del Gasto. Halló a la emperatriz en la cama, que aún no era levantada, domde el emperador también se echó, y estuvo hasta las dos, que se levantaron y comieron… El viernes siguiente, que fueron veinte y cinco de abril, llegó toda la armada de S. M…. en que venía Andrea de Oria por capitán general… y el duque de Alba y todos los otros señores y caballeros que venían con S. M. (30-31).

Fray Prudencio Sandoval es en ese punto muy parco, al estar más interesado por las cuestiones políticas, en su *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*:

> Por abril llegó a Barcelona, donde le esperaba la serenísima Emperatriz, su mujer (que así se lo había escrito desde Génova, y que la acompañase el cardenal Tavera), y mucha nobleza de España, con grandísimo deseo de ver su príncipe, por tantas vitorias glorioso (XX, 19).

Los cronistas nada dicen de lo que hizo don Fernando a su llegada a Barcelona, pero Garcilaso, quien, como hemos visto, entró en la ciudad condal sólo un día después procedente de Nápoles, pudo acompañarlo en el viaje de regreso a Castilla, porque de la capital catalana debió marchar a Toledo, al conocer la muerte de su hermano menor don Francisco de la

Vega.[46] También se lo pudo imaginar con una actitud semejante a la que tuvo el emperador con su mujer, o sea, saliendo de Barcelona a lomos de su caballo y a toda velocidad para poder abrazar lo antes posible en Alba de Tormes a su esposa, deteniéndose en el camino sólo para el cambio del animal:

Con la prora espumosa las galeras,
como nadantes fieras, el mar cortan
hasta que en fin aportan con corona
de lauro a Barcelona; do cumplidos
los votos ofrecidos y deseos,
y los grandes trofeos ya repuestos,
con movimientos prestos d'allí luego,
en amoroso fuego todo ardiendo,
el duque iba corriendo y no paraba.
Cataluña pasaba, atrás la deja;
ya d'Aragón s'aleja, y en Castilla
sin bajar de la silla los pies pone.
El corazón dispone al alegría
que vecina tenía, y reserena
su rostro y enajena de sus ojos
muerte, daños, enojos, sangre y guerra;
con solo amor s'encierra sin respeto,
y el amoroso afeto y celo ardiente
figurado y presente está en la cara.
Y la consorte cara, presurosa,
de un tal placer dudosa, aunque lo vía,
el cuello le ceñía en nudo estrecho
de aquellos brazos hecho delicados;
de lágrimas preñados, relumbraban
los ojos que sobraban al sol claro (1695-1719).

Las cabalgadas entre el emperador y el duque se diferencian en una sola cosa, y es en la distancia recorrida, porque mientras el primero recorre alrededor de ochenta kilómetros, el segundo, casi mil doscientos. Es más que probable que Garcilaso exagerara ese viaje de regreso de su señor a Castilla, y que en realidad el duque se lo tomara con mayor tranquilidad que la relatada por su amigo. Nuestro poeta quería dejar claro que don Fernando, después de cuatro años de matrimonio, seguía sintiendo el mismo amor por doña María, y, si ahora, en el elogio, lo muestra tan ansioso por reunirse con su esposa,

[46] Véase María Carmen Vaquero, *Garcilaso, poeta del amor, caballero de la guerra*, pp. 258-259.

capaz por ello de la mayor hazaña y locura, como cabalgar noche y día sin apenas interrupción, ¿por qué no podía presentarlo, en una primera parte, loco y furioso al enamorarse de la mujer que, a pesar de sus resistencias, iba a ser su esposa? Si en la segunda parte el duque se enamora al ver a doña María en un jardín, ¿por qué no puede ser ella misma la ninfa de la que se acaba enamorando Albanio, también en un paisaje idílico y pastoril? Si en esa segunda parte el duque, cuando descubre a su futura mujer, la descubre durmiendo, y en ese estado la contempla para determinar amarla para siempre, ¿por qué no puede ser la misma ninfa a la que Albanio también sorprende durmiendo para admirar una belleza que antes, estando despierta, no había podido admirar?

Garcilaso busca para doña María Enríquez un nombre pastoril que la represente como una dama reacia al amor y a sus placeres, y por eso piensa que el nombre que mejor le cuadra es el de Camila, porque quiere dotar al personaje literario de una característica que también poseía la amada de Ruggiero, la guerrera Bradamante, fiel hasta la muerte al que había de ser su marido. Doña María fue un personaje muy religioso, como lo prueba su relación con santa Teresa,[47] y quizá de joven había dado muestras de una vocación en semejante sentido, vocación a la que habría renunciado por ser la primogénita del tercer duque de Alba de Liste y ser instrumento de una serie de pactos matrimoniales entre familias de gran poder en la España de la época. Si doña María se había resistido a la boda con su primo, Garcilaso lo habría reflejado estupendamente en esa primera parte de su égloga adaptando la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro, y si en realidad la futura duquesa no opuso ningún tipo de reparo para la celebración de la boda, el toledano no tendría mejor manera de homenajearla que presentándola desdeñosa y desenamorada, porque sabía que ésa era la actitud que más convenía a una dama de la alta nobleza.

Garcilaso pudo ofrecer dos imágenes diferentes del gran duque con la intención de poner de manifiesto el cambio que se había operado en su patrón por la influencia de su esposa. Semejante propósito tendría mucho más sentido si pensamos que Nemoroso es Boscán, porque el poeta catalán experimentó una metamorfosis similar después de comenzada su relación con Ana Girón de Rebolledo. Es verdad que Garcilaso nunca vio casado a su amigo barcelonés, porque murió tres años antes de la boda, pero no es menos cierto que fue testigo de ese cambio del que dejó constancia en la elegía que le

[47] Con ella llegó a tener una fluida relación epistolar, como se desprende de las cartas conservadas de la abulense (Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, edd. Effren de la Madre de Dios y Otger Steggink, pp. 748, 944, 991, 1008, 1080, 1082 y 1095). Véase sobre el asunto M. de Aguillera y de Liques, marqués de Cerralba, «Los duques de Alba y santa Teresa», pp. 1-16.

escribe desde Trápani en agosto de 1535 al imaginarlo, e envidiarlo por ello, frente al mar acompañado por la que había de ser su esposa. Si Nemoroso, como Boscán, cree en la posibilidad de devolverle el juicio a Albanio es porque antes él lo ha recuperado gracias al personaje que habrá de ocuparse del compañero de Camila.

Un poco más arriba sólo contemplábamos dos posibilidades para la identificación de Albanio, uno de los dos hijos de don García de Toledo, don Fernando o don Bernaldino, los dos educados por Boscán y Severo, y por tanto únicos candidatos a ser el protagonista de la primera parte de la égloga II de Garcilaso. A lo largo de las últimas páginas he ido descartando la hipótesis de que fuera don Bernaldino, porque el elogio escrito por Severo y puesto en boca de Nemoroso forma parte del discurso que debe disuadir a Albanio de perseverar en la actitud de loco enamorado, y esa función del elogio perdería efectividad si tuviera que aplicarse a un personaje de segunda fila en la estirpe a la que se invoca con semejante propósito terapéutico. Garcilaso compone la primera parte como pretexto para introducir la segunda, o dicho de otra manera, presenta a don Fernando bajo el signo de Venus para después poder recordarle hazañas propias y ajenas, del mismo modo que Ariosto, para elogiar a su patrón, el cardenal Hipólito, debe inventarse (aunque en realidad eso ya lo había hecho Boiardo) al personaje de Ruggiero. Si Albanio no fuera don Fernando Álvarez de Toledo, la profecía del río Tormes, reproduciendo sus propias gestas, carecería de toda oportunidad y sentido. De hecho, la égloga II es un homenaje toda ella al gran duque de Alba, y si no se la dedica de manera explícita o es porque no lo creía necesario o porque se perdió el epígrafe en que podía hacerlo.

BIENVENIDO MORROS MESTRES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Hernando, (1982). *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra.

Aguillera, M. de, y de Liques, marqués de Cerralba, (1955). «Los duques de Alba y santa Teresa», *Hidalguía*, 8, pp. 1-16.

Ariosto, Ludovico, (1992). *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti, Turín, Einaudi.

Asensio, Eugenio, y Juan Alcina Rovira, ed., (1980). *«Paraenesis ad literas», Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980

Avalle-Arce, Juan Bautista de, (1994). *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.

Boscán, Juan, (1999). *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.

Camoens, Luis, (1972). *Rimas varias comentadas por Manuel Faria e Sousa*, ed. facsímil de la primera edición (Lisboa, 1689), Lisboa, Imprensa Macional-Casa da moeda.

Cantoral, Lomas, (1980). *Obras*, ed. Lorenzo Rubio González, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid.

Castillo, Gernando, (1958). *Cancionero general recopilado...* (Valencia, 1511), ed. facsímil de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia.

Enríquez de Guzmán, Alonso, (1960). *Libro de la vida y costumbres,* ed. Hayward Keniston, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas.

Fernández Álvarez, Manuel, (2007). *El duque de hierro. Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, Madrid, Espasa Calpe.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, (1989). *Batallas y Quincuagenas*, ed. Juan Bautista de Avalle-Arce, Salamanca, Diputación de Salamanca.

Frances Goodwyn, Hilda, (1978). «The new Light in the Historical Setting of Garcilaso's Poetry», *Hispanic Review*, XLVI, pp. 1-22.

Gallego Morell, Antonio, (1976). *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona, Planeta.

Girón, Pedro, (1964). *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. Juan Sánchez Montes, con prólogo de Peter Rassow, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gordonio, Bernardo, (1991). *Lilio de la medicina* (Sevilla, 1495), edd. John Cull y Brian Dutton, Madison, Seminary of Medieval Studies.

Keniston, Hayward, (1911). *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of his Life and Works*, New York, Hispanic Society of America.

Kamen, Henry, (2005). *El gran duque de Alba. Soldado de la España imperial*, trad. Castellana por Amado Diéguez, Madrid, La esfera de los libros.

Labrador, José J., C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, (1985). «La égloga de Juan Tovar, extenso poema del siglo de oro sobre el amor "que no quiere decir su nombre"», *El Crotalón. Anuario de Filología Española,* 2 , pp. 365-399.

———(1987). «*Soy de los altos duques nieto*. Algo más sobre un clásico realmente olvidado: la égloga de Juan Tovar», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIII, pp. 105-123.

Lapesa, Rafael, (1985). *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo.

López Villalobos, Francisco, (1973). *El Sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, ed. María Teresa Herrera, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Lumsden, Audrey, (1947). «Problems Connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega», *Hispanic Review*, 15, pp. 251-271.

Martínez López, Enrique, (1981). «El rival de Garcilaso: 'esse que de mí s'está reyendo'», *Boletín de la Real Academia*, 61 pp. 192-281.

Maltby, William S, (1983) [y 2007]. *El gran duque de Alba. Un siglo de España y de Europa, 1507-1582*, trad. al castellano por Eva Rodríguez Halffter, Madrid, Turner, y Girona, Atalanta.

Mele, Eugenio, (1923 y 1924). «Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia», *Bulletin Hispanique*, 25 y 26, pp. 108-148, 361-370 y 35-51.

Menéndez Pelayo, Marcelino, (1945). *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

Montero, Juan, (2002). «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», en *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro: la égloga*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo PASO, pp. 196-199.

Morel-Fatio, Alfred, (1905). «La duchesse d'Alba D. María Enríquez et Catherine des Medicis», *Bulletin Hispanique*, VII, pp. 360-386

Morros, Bienvenido, (2008). «Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las *Obras* de Boscán», *Revista de Filología Española,* pp. 89-123.

Peri, Massimo, (1996). *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Messina, Rubbettino.

Sandoval Fray Prudencio de, (1955-1956). *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, XIV, 5, ed. Carlos Seco Serrano, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 3 vols.

Riquer, Martín de, (1945). *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico-Casa del Arcediano.

Roig, Adrien, (1978). «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», *Criticón*, 4, p. 1-36.

Salcedo Ruiz, Antonio, (1907). «El ayo y el preceptor del gran duque de Alba», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVI, pp. 370-378

Spivakovsky, Erika, (1970). *Son of Alambra: Don Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*, Texas, Austin.

Stewart y Falcó, Fitz James, duque de Berwick y Alba, (1947). «Biografía de doña María Enríquez, mujer del Gran Duque de Alba», *Boletín de de la Real Academia de la Historia*, CXXI , pp. 1-14.

——(1918). *Contribución al estudio de la persona de don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública, Madrid.

Tansillo, Luigi, (1996). *Il Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, ed. Erasmo Percopo, Nápoles, Liguori.

Taranta, Valesco de, (1535). *Practica medicinae que alias Philonium dicitur*, Lyon.

Tapia, (2002). *Obra suya a una partida*, en *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicenç Beltran, Barcelona, Crítica, pp. 684-68

Tejeiro Fuentes, Miguel Ángel, (2003), «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de estudios extremeños*, 59, pp. 569-587.

Teresa de Jesús, Santa, (1982). *Obras completas*, edd. Effren de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Vaquero Serrano, Mª. Carmen, (2002). *Garcilaso, poeta del amor, caballero de la guerra*, Madrid, Espasa-Calpe.

Vega, Garcilaso de la, (1995). *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Moros, Barcelona, Crítica.

——(1973). *Obras*, ed. Tomás Navarro Tomás, Madrid, Espasa-Calpe.

Vega, Lope de, (1975). *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.

Vives, Juan Luis, (1978). *Epistolario*, ed. José Jiménez Delgado, Madrid, Editora Nacional pp. 239-240.

Walley, Pamela, (1979). «Garcilaso, Isabel and Elena: the growth of a legend», *Bulletin of Spanish Studies*, LVI, pp. 11-15.

Zúñiga, Francesillo de, (1950). *Epistolario*, en *Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas.

Carlos Alex Longhurst
El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008. 59-106

EL GIRO DE LA NOVELA EN ESPAÑA: DEL REALISMO AL MODERNISMO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA

En la historia de la novela española, el año 1902 ha adquirido carácter emblemático. Se ha repetido hasta la saciedad que la aparición simultánea de novelas de Unamuno, Baroja, Valle y Azorín en ese *annus mirabilis* inaugura una era nueva para la novela española.[1] En cierto sentido esto es una simplificación que corre el riesgo de desfigurar la historia literaria: en primer lugar porque, aparte de ofrecer un *terminus a quo*, esa fecha de por sí nada nos dice de la naturaleza o causas del fenómeno, y en segundo lugar porque hace caso omiso del más amplio contexto en que se desenvolvía un género mudable y dinámico, con su comunidad de escritores, editores y lectores. Retrospectivamente, podemos considerar 1902 como un año algo especial en cuanto a publicaciones. Pero verlo como un momento dramático en que el arte narrativo cambia de rumbo bruscamente parece tener algo de apocalíptico. Que el viento soplaba de otra dirección y la nave cambiaba de rumbo pocos querrán poner en duda; pero quién hizo girar la rueda del timón no es cosa fácil de establecer. En lo que sigue quisiera exponer algunos argumentos que parecen indicar que el cambio de rumbo ya

[1] No quiero excluirme de lo que ahora critico. En una obra juvenil dije que «1902 is a year of special significance in the history of the Spanish novel» (Longhurst, 1977, p. 9). Lo mismo han dicho muchos otros críticos.

Entregado: 29 de febrero de 2008. Aceptado 17 de marzo de 2008.

se había trazado para cuando las novelas de 1902 hacen su casi simultánea y notoria aparición.[2]

La novela española moderna, es decir la realista o post-romántica, presenta un caso especialmente interesante, ya que se desarrolla tarde y en la casi ausencia de una tradición autóctona, lo cual no es aplicable a la novela inglesa o a la francesa, que disfrutaron de una tradición ininterrumpida a lo largo del siglo XIX. Dentro de la literatura española —dejando a un lado las influyentes traducciones al español de Scott, Dickens, Balzac y otros— los costumbristas son los únicos precursores afines de los escritores realistas de la segunda mitad del siglo XIX, y un novelista como Galdós da la impresión de crear el género casi en un vacío, con sólo el lejano Cervantes, dentro de su propia lengua y cultura, como inspiración o modelo. E incluso Baroja, que comienza su carrera novelesca treinta años después, parece encajar mejor en la tradición de la narrativa inglesa que en la española.[3] Con lo que quiero decir que el proceso histórico que llevó a la novela del realismo al modernismo fue mucho más corto o condensado en España que en Inglaterra o Francia. Cuando la novela moderna da el giro modernista en estos países lo hace tras un siglo de tradición novelística desde sus comienzos con Stendhal, Balzac, Austen y Thackeray, por no hablar de precursores tan sólidos como Diderot, Defoe o Fielding en el siglo XVIII. En España tenemos sólo tres décadas de continua producción de novela realista cuando llega la nueva ola, pero que ésta llega no cabe duda, y lo hace además al mismo tiempo que en otros países europeos. La década crítica, como voy a argumentar, es la de los años noventa del siglo XIX, lo cual significa que, al menos en España, las primeras manifestaciones de una

[2] Una anterior versión de este artículo vio la luz en 1999 y en lengua inglesa en un homenaje póstumo al hispanista británico Maurice Hemingway (1945-1994): «The Turn of the Novel in Spain. From Realism to Modernism in Spanish Fiction», en Clarke (1999), pp. 1-43. La nueva versión en castellano, aunque sustancialmente la misma, ha sufrido alteraciones, más por razones de claridad que por modificación del planteamiento. Entre otras cosas he añadido un párrafo sobre Galdós, para resaltar mejor el parecido de sus ideas con las de escritores de la generación posterior, y en cambio he eliminado algunos párrafos sobre el primer Baroja por considerar que no añadían nada esencial a su posición. El título de la versión anterior, «The Turn of the Novel in Spain», que contiene las ideas de turno y de rotación además de giro, no es traducible al español en todas sus connotaciones.

[3] Esto, que ya exploró José Alberich en estudios pioneros (Alberich, 1966), ha sido ampliamente confirmado en un reciente y fascinante estudio de literatura comparada (Murphy, 2004).

narrativa modernista se dejan sentir a renglón seguido de las grandes novelas realistas de los años ochenta.[4]

El modernismo europeo se ha relacionado más que nada con la producción literaria que se extiende desde la primera guerra mundial hasta la gran crisis económica de los años treinta, y es cierto que en lo que a la novela se refiere muchas de las grandes obras innovadoras que llegarían a conformar el canon modernista se publicaron en aquel período: *Las cuevas del Vaticano* (1914), *Retrato del artista adolescente* (1916), *Demian* (1919), *Ulises* (1922), *La conciencia de Zeno* (1923), *La montaña mágica* (1924), *El proceso* (1925), *Los falsificadores de moneda* (1925), *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), *Al faro* (1927), *Punto, contrapunto* (1928), *El hombre sin atributos* (1930), por nombrar algunas. Lo que se puede decir de estas obras (podríamos añadir *Niebla* [1914] o las novelas de Pérez de Ayala a partir de *Belarmino y Apolonio* [1921]) es que son manifiestamente distintas, exploraciones más que reacciones. Por esa razón no son confundibles con obras de tradición realista. Pero también hay muchas novelas escritas antes de la primera guerra mundial que pueden haber asumido los mismos supuestos en torno al arte sin manifestar necesariamente esos rasgos diferenciadores tan inconfundibles que ofrecen las obras que acabo de nombrar. El riesgo de incomprensión en el caso de Kafka, Proust o Joyce es mucho menor que en el caso de novelistas anteriores que tal vez compartan las mismas ideas estéticas pero cuya obra parece, superficialmente, adscribirse a fórmulas establecidas porque no hay señales manifiestas de rebeldía contra esas fórmulas.

Hace más de treinta años el distinguido crítico inglés Frank Kermode dividió el modernismo en dos fases, paleomodernismo y neomodernismo, quedando asociada la primera con la producción literaria que va de 1907 a 1925 y la segunda con un fenómeno muy posterior que ha llegado a llamarse posmodernismo. Para Kermode, pues, lo que aquí estoy

[4] Tal vez deba aclarar que cuando hablo de novela modernista no estoy utilizando el epíteto en el sentido en que lo utilizaron Guillermo de Torre, Guillermo Díaz-Plaja, Pedro Salinas y muchos otros más, sino en el sentido en que lo utilizó Juan Ramón Jiménez en España y que es normativo en la historiografía literaria anglosajona. Por supuesto el término, aunque carece de exactitud, se refiere a algo muchísimo más amplio que el estilo de Rubén Darío y otros poetas hispánicos de la época; más que una escuela o un estilo, este modernismo fue una reconsideración radical de lo que era la literatura y de su relación con el mundo. Últimamente el término (a veces confusamente equiparado con el de *modernidad*) ha ido ganando aceptación entre la crítica hispana, como observamos por ejemplo en títulos como *Ángel Ganivet, escritor modernista* de Nil Santiáñez-Tió (1994), *La novela modernista de Ángel Ganivet* de Raul Fernández Sánchez-Alarcos (1995), y *Valle-Inclán, novelista del modernismo* de Darío Villanueva (2005). Para una colección ecléctica de ensayos sobre el modernismo hispánico, *vid.* Orringer, 2002, especialmente la introducción del editor.

llamando modernismo fue un fenómeno literario que se extendió a ambos lados de la primera guerra mundial. Para este crítico la última década del XIX era sólo precursora del modernismo, pero otro conocido crítico británico, Malcolm Bradbury, no halló la menor dificultad en hacer retroceder los comienzos del modernismo a esos años finiseculares, si juzgamos según ciertos rasgos esenciales que resaltan «los recursos perceptuales del artista como conciencia subjetiva; [...] la resonancia realzada atribuible a ciertos objetos observados; [...] la presentación hecha a través de la conciencia de los personajes más que mediante la descripción objetiva del material; [...] la dirección del arte como tema esencial del escritor».[5] Desde luego si buscamos este tipo de supuestos subyacentes como indicadores de un cambio fundamental de orientación en la producción literaria, no es en absoluto difícil el identificar obras que marcan un giro estético mucho antes de la primera guerra mundial. El crítico David Daiches, por ejemplo, colocó a Joseph Conrad, cuyas más significativas obras se publicaron entre 1900 y 1911, junto a Joyce, Lawrence y Virginia Woolf para así formar el moderno cuarteto que transformó a la novela en lengua inglesa, y posteriormente otro crítico ha podido argumentar que muchos de los rasgos modernistas de las novelas de Conrad se dan antes en las de Robert Louis Stevenson.[6]

Más allá de la literatura de creación, se observan indicios incontestables de un cambio de signo que en literatura se llamará luego modernismo. Nietzsche, figura clave, publicó sus obras más influyentes en los años ochenta y noventa del siglo XIX. Bergson comenzó su campaña contra el determinismo en 1889 con su obra *Essai sur les données immédiates de la conscience* que culminaría en su más famosa obra de 1907 *L'Évolution créatrice*, obra en que el determinismo mecanicista imperante en la cultura europea desde Isaac Newton es sustituido por el famoso vitalismo creador. Dilthey, tras su *Introducción a las ciencias humanas* de 1883, publicó *El origen de la hermenéutica* en 1900, con lo que la metodología positivista preconizada por Hippolyte Taine para el análisis cultural quedaba totalmente desbancada. También en 1900 publicaba Freud su *Die Traumdeutung* o *Interpretación de los sueños*; y en 1902 el brillante matemático francés Henri Poincaré publicaba *La Science et l'hypothèse*, libro que disfrutó de gran divulgación y en el que defendía el papel de la intuición y la imaginación en el pensamiento científico y argumentaba que las explicaciones que la ciencia ofrecía de los fenómenos

[5] Bradbury, 1973, p. 85. En su conocidísima antología crítica *Modernism, 1890-1930*, Bradbury y Macfarlane, 1976, también retrotraen los comienzos del modernismo a los años noventa del siglo XIX.

[6] Daiches, 1960; Sandison, 1996.

no eran verdades sino convenciones, metáforas hipotéticas. Todo esto evidentemente marca la quiebra de modos típicamente decimonónicos de pensamiento a lo largo y lo ancho de diversas disciplinas. Nada tiene de sorprendente que la literatura participase de estas nuevas corrientes al filo del novecientos, aunque la de corte tradicional siguiese siendo cuantitativamente más importante al menos hasta la primera guerra mundial.

Si aceptamos la idea de Paul Valéry de que una moda o época literaria es ante todo una reacción, hemos de inferir que el modernismo en la novela fue una reacción contra el realismo y el naturalismo y sus compañeros filosóficos de viaje el positivismo y el determinismo. De todas formas no escasean los testimonios de que así es como lo vieron los primeros escritores modernistas. Muchos fueron los que criticaron tales dóctrinas y prácticas decimonónicas. Poco antes de su muerte en 1880, Flaubert —no por supuesto un modernista pero a veces citado hoy día como precursor— denunció el naturalismo de Zola porque hacía caso omiso de la poesía y del estilo novelescos por favorecer el materialismo. Más o menos lo mismo vino a decir Thomas Hardy en su ensayo intencionadamente titulado «La ciencia de la ficción» (1891):

> Al parecer, la falacia [del realismo científico] debe sus orígenes a la justa percepción de que con unos conocimientos muy acrecentados del universo y de las fuerzas que en él operan, y de la posición que ocupa el hombre, la narrativa, para ser artísticamente convincente, tiene que ajustarse a esta nueva alineación, como también tendrían que hacer obras artísticas en color y forma si se pudiesen presentar nuevos espectáculos en su propia esfera. Solamente la vieja ilusión de verdad puede satisfacer de forma permanente, y cuando las viejas ilusiones de antaño comienzan a ser desmontadas, hay que suministrar una magia más natural.[7]

Lo que está diciendo Hardy es que la vieja ilusión realista de historicidad se está derrumbando, y que el naturalismo, esa «magia más natural», no es otra cosa que un intento de recuperarla mediante una nueva fórmula ilusionista. También Joseph Conrad, un novelista de primer rango cogido entre dos estilos, y a quien le costó trabajo desasirse de la *historisimilitud* de la novela, idea que defendió repetidamente, insistió paradójicamente en que la novela «pone en evidencia al orgullo de la historia documental», porque como «forma de vida imaginada» trascendía lo aleatorio y restrictivo de la reconstrucción de hechos y documentos. Aunque decía aceptar la opinión de Henry James de que el buen novelista funcionaba

[7] Hardy, 1891, citado en Allot, 1965, p. 74. La traducción es mía.

como historiador, Conrad añadía que la ficción, al ir más allá de la lectura de documentos, se acercaba más a la verdad:

> Henry James reivindica para el novelista el estatus del historiador como el único que le hace justicia, tanto para sí como para su audiencia. Me parece que la reivindicación es incontestable y que su posición es irrebatible. La ficción o es historia, historia humana, o no es nada. Pero también es más que eso: se alza en terreno más firme, ya que tiene sus cimientos en la realidad de las formas.[8]

Lo que vemos aquí es, en resumidas cuentas, un clarísimo indicio de bifurcación; a un lado queda el arte que aspira a codearse con la realidad, a medirse según criterios de historicidad (el realismo); y al otro, un arte que está reivindicando sus propias formas, es decir, su autonomía. Que las dos tendencias se den en un mismo escritor es indicación de la situación contradictoria de la narrativa en el cambio de siglo. La narrativa, que había emulado a la historiografía y las ciencias humanas en general, parece resistirse a abandonar esa prestigiosa, o cuando menos cómoda, posición; y sin embargo hay un reconocimiento de que sus procedimientos, o sus formas, no van destinadas a establecer una verdad preexistente. Por eso, el narrador de Conrad, Marlow, es tanto testigo como creador, interpretando, manipulando, distorsionando la narración de los acontecimientos de que supuestamente fue testigo. Aunque los acontecimientos en sí sigan siendo historia, su forma de presentación desautoriza toda certidumbre y objetividad. La verdad novelesca, por analogía con la verdad histórica, está en trance de desaparición.

André Gide ofrece otro caso de novelista de transición que terminará por ser, en su novela tardía *Los falsificadores de moneda* (1925), una figura casi paradigmática del modernismo en la novela. En 1891 Gide ya se estaba apartando del realismo, y defendió el simbolismo por parecerle éste más cercano a la realidad que el realismo. Para Gide, el símbolo, al no estar constreñido por el tiempo histórico, se acercaba más a las verdades que subyacen el mundo fenoménico. Pero cuatro años más tarde, en su obra *Paludes*, Gide había cambiado de parecer y ya no defendía el simbolismo literario como más fiel a la realidad, y esto por la sencilla razón de que un texto literario no puede transmitir una verdad única, sino que es semánticamente indefinido, sujeto siempre a las particularidades del lector. Este relativismo será una de las características fundamentales del modernismo literario que comienza a perfilarse, como lo había sido ya

[8] Conrad, 1905, citado en Wright, 1964, pp. 86-87. La traducción es mía.

durante muchas décadas en el modernismo religioso de la tradición protestante-liberal que tan profundamente influyó en Unamuno. Unos años después, Gide fija su atención en el naturalismo y rechaza el arte novelesco de los hermanos Goncourt como «une diminution de vie», o sea que reducir la vida a una fórmula de composición es rebajarla. Gide, pues, rechaza el realismo, el simbolismo y el naturalismo, es decir todas las principales doctrinas literarias de la segunda mitad del siglo XIX, algo que volverá a debatirse en *Los falsificadores de moneda*, pero parece claro que ya para 1900 Gide se estaba forjando una estética bien distinta a las prevalecientes. Varios escritores posteriores insistirían en que la realidad —fuese ésta lo que fuese— es algo que se vive pero no que se describe, y que pedir que una novela nos la describa es hacer un juicio erróneo de sus posibilidades como género.[9]

Virginia Woolf se refirió pormenorizadamente al concepto que se tenía de la novela, lamentando el desperdicio de talento de aquellos novelistas, como Wells, Bennett o Galsworthy, que se empeñaban en describir «la realidad».

> Si aplicásemos una etiqueta con una sola palabra a todos estos libros, esa palabra sería «materialista»; con lo que queremos decir que escriben de cosas sin importancia, que malgastan su enorme talento e industria haciendo que lo trivial y transitorio parezca verdadero y duradero.[10]

Muchos novelistas, argumentaba Woolf, atrapados por lo convencional, piensan que los argumentos de sus novelas tienen un «parecido con la vida». Pero cuanto más se esfuerzan en hacer que sus novelas se parezcan a la vida, menos se parecen, porque la vida no es «así». Lo que los seres humanos tenemos son realidades y no «la realidad», mundos refractados por nuestra conciencia sobre la base de impresiones sensoriales infinitas e incoordinadas. El realismo, decía Woolf, no representaba la vida sino que la falsificaba, porque

[9] Aquí la novela modernista refleja el largo debate en torno a la lengua entre los que veían en ella un instrumento de comunicación y representación del mundo fenoménico (hipótesis referencial) y los que pensaban que la lengua era una fuerza creativa que expresaba una visión, como podía serlo la música o la pintura (hipótesis expresiva). En la hipótesis referencial la lengua proviene del mundo que nos rodea; en la hipótesis expresiva el mundo que nos rodea proviene de nuestra lengua. Los modernistas se decantaron por la tesis expresiva. En España, Unamuno, seguidor de Wilhelm von Humboldt, fue un claro adherente de esta posición.

[10] Woolf, 1919, citado en Ellman y Feidelson, 1965, p. 123. La traducción es mía.

> la vida no es una serie de lámparas simétricamente ordenadas; la vida es una aureola luminosa, una membrana semitransparente que nos envuelve desde el principio hasta el final de nuestra vida consciente. ¿No ha de ser la tarea del novelista el comunicar este hálito, variable, desconocido, ilimitado, por muy aberrante o complejo que se presente, y comunicarlo con el mínimo de contenido ajeno y externo que sea posible? No es sólo valentía y sinceridad lo que pedimos; proponemos que la verdadera materia de la ficción es otra que la que el hábito nos ha hecho creer.[11]

Este argumento algo escurridizo de Woolf viene a ser prácticamente el mismo que utilizó Unamuno en sus reiteradas denuncias de la estética realista: que al fijar la atención en las realidades externas que parece ser lo que tenemos en común estamos eludiendo la verdadera realidad de nuestra existencia. Debemos ir del mundo interior al mundo exterior, y no al contrario, porque el mundo lo vemos «desde dentro». La formulación unamuniana más conocida de esta idea es la que encontramos en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), donde Unamuno habla del «hombre numénico» forzado a vivir en un «mundo fenoménico». Lo que el escritor con verdadera vocación de novelista debería aspirar a hacer es crear mundos internos y no ir a buscar inspiración en la calle, la plaza o el café.

Unamuno sabía perfectamente que *realismo* era un término englobante en el que cabían muy diversos estilos de escribir;[12] pero ello no le impidió contraponer una y otra vez la «cosa puramente externa, aparencial, cortical, y anecdótica» del «llamado realismo» a su propia versión de «la realidad real» que él identificaba con el impulso creador que proviene no de la observación sino de la imaginación del artista que transforma sus sueños en arte a despecho de la realidad: «¿o es que la *Odisea*, esa epopeya que es una novela, y una novela real, muy real, es menos real cuando nos cuenta prodigios de ensueño que un realista excluiría de su arte?» (*OC*, II, p. 974). Unamuno juzga la autencidad del arte con un criterio de «internalismo», y como explicación de su propia obra tal criterio es comprensible. Pero lo malo de este tipo de criterio es que lo podemos aplicar indiscriminadamente a casi cualquier escritor que queramos rescatar de una moda literaria aparentemente desvalorizada, que es justo lo que hace Unamuno con Balzac:

---

[11] Woolf, 1919, citado en Ellman y Feidelson, 1965, p. 123. La traducción es mía.

[12] «Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo?» (Unamuno, *Obras completas*, 1966-71, II, p. 972). Cf. lo que escribió Baroja: «No sé si puedo llamarme realista o no. En un sentido filosófico, no, porque no sé lo que es la realidad» (Baroja, *Obras completas*, 1946-51, V, p. 414). De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Unamuno y Baroja en el texto del artículo.

«Balzac no era un hombre que hacía vida de mundo ni se pasaba el tiempo tomando notas de lo que veía en los demás o de lo que les oía. Llevaba el mundo dentro de sí»(*OC*, II, p. 976). Ese mundo de dentro, en perpetuo choque con el de fuera, es lo que para Unamuno creaba la gran literatura. El quijotismo no puede ser más evidente.

Claro que para 1920, año de publicación de las *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, el cauce de la narrativa modernista corría con abundancia; estamos ya entrando en la década de los movimientos vanguardistas, fase terminal del modernismo cuyas formas experimentales y a veces estrambóticas provocaron la vuelta al realismo documental y sobrio que hallamos en los años treinta. Las ideas de Unamuno en 1920 pueden ser idiosincráticas por su forma de expresión, pero no tienen nada de excepcionales. No hay que esperar hasta 1920, ni siquiera hasta 1910 (la fecha en la que según Virginia Woolf cambió la naturaleza humana), para observar la praxis de la nueva estética de la novela. El cambio ocurrió sin grandes discontinuidades, el realismo evolucionó hacia distintos *realismos* con profusión de adjetivos para indicar cierto distanciamiento de lo más tradicional, y cado uno reivindicaba una mayor dosis de *realidad* o una mayor fidelidad a la situación humana, o una mayor conciencia de lo que les correspondía al arte y al artista. A pesar de que definir el modernismo con precisión es tarea imposible, es necesario aclarar no obstante que de ninguna forma debe confundirse con la anterior doctrina del arte por el arte que se puso de moda en algunos circulos literarios europeos (Oscar Wilde, Joris Karl Huysmans). Ha habido cierta tendencia en el hispanismo a equipararlos debido a las connotaciones de esteticismo adquiridas por el término *modernismo* en su acepción estrechamente hispana (difundida sobre todo por Guillermo Díaz-Plaja). Es necesario insistir en que el modernismo *sensu lato* incluye a los llamados *noventayochistas*, y que la persistente defensa que hicieron los modernistas de la primacía de la conciencia individual del artista no es ni mucho menos lo mismo que el arte por el arte, y sobre todo que ese arte preconizado por los estetas más extremistas de los últimos años del siglo XIX. El modernismo no fue tan introvertido como han pretendido los críticos marxistas y socio-realistas. Verdad es que el modernismo tenía la preocupación del arte, pero siempre en términos de su relación con otra cosa, ya fuese el autor, el lector, la lengua, el género, o incluso la historia y la circunstancia social.

En España, como en Inglaterra, el giro modernista de la novela quizá sea menos perceptible o menos pronunciado que en Francia, donde pasar de Zola a Gide es emigrar a otro universo. Distraída por el idealismo alemán, España no produjo ni un fornido defensor del positivismo filosófico ni un practicante de primer rango del naturalismo científico zolesco. A pesar de la

reacción escandalizada del conservadurismo católico, *La cuestión palpitante* de Doña Emilia fue tanto una desfiguración de Zola como una defensa del realismo visto desde una perspectiva católico-liberal. Como ya demostró Jean-François Botrel, el determinismo materialista de Zola, en su sentido más científico, no echó raíces en España, e incluso las representaciones novelescas del hampa, la pobreza, la vida sexual —que por lo demás abundan en la literatura española— se ofrecían sin ninguna clase de soporte teórico.[13] En su frustrada tesis doctoral de 1889, Ángel Ganivet ofrece un análisis prácticamente contemporáneo del impacto del naturalismo en España, análisis que no deja de tener interés:

> Después de algunas escasas muestras de la novela histórica, de la sentimental y de la de costumbres, se ha impuesto la psicológica o analítica tan defendida por Zola. En este punto, como en tantos otros, vivimos bajo influencias extrañas a nuestra historia y a nuestro carácter; pero la influencia hasta la hora presente no ha sido tan decisiva que se extienda en toda su amplitud. La doctrina del fundador de la novísima escuela literaria se condensa en tres afirmaciones: el organismo humano, como todos los demás, se rige por leyes fatales, siendo una especie de máquina cuyo motor es el temperamento, el cual explica la gran variedad de las funciones individuales; para estudiar la vida del hombre, hemos de valernos del método mismo de la ciencia positiva, de la observación y del análisis, ya que el experimento no sea posible; para exponer el resultado de nuestro estudio, nos serviremos del lenguaje más acomodado a la realidad y más apto para expresarla fielmente, desechando el auxilio de la imaginación, que es un colaborador pernicioso. Fácilmente se nota que la novela española contemporánea coincide en sus tendencias con estas dos últimas conclusiones, aunque moderándolas prudentemente, pero difiere de la primera por completo. El fondo filosófico de la novela naturalista es un positivismo radical que no acepta ningún novelista español digno de esta consideración. Alarcón, Pereda, Trueba, Pardo Bazán y la mayor parte de ellos son espiritualistas. Valera, Galdós y otros lo son también, aunque también propenden al escepticismo.[14]

La sinopsis que hace Ganivet del naturalismo español es altamente reveladora, y en líneas generales bastante exacta. No sólo nos ofrece una definición muy perspicaz del naturalismo, sino que nos dice que en su forma

[13] Botrel, 1988, pp. 183-197.

[14] Ángel Ganivet, *España filosófica contemporánea*, en *Obras completas*, 1951, II, pp. 625-626. De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Ganivet en el texto del artículo.

más pura el naturalismo no existe en España. Tal vez la versión española más próxima al naturalismo zolesco sean las novelas valencianas de Vicente Blasco Ibáñez y las novelas de Eduardo Zamacois, pero en el caso de Blasco, a pesar de una cierta dosis de determinismo, sus mejores obras se acomodan perfectamente al robusto género español de novela regionalista, y en el caso de Zamacois, cuya filiación naturalista sea tal vez más fuerte, su naturalismo está demasiado cercano al erotismo para merecer el apelativo de científico.[15]

Debemos recordar que incluso después de 1900 y la aparición de los posteriormente llamados noventayochistas, la novela española siguió estando dominada por escritores a quienes podemos llamar, *grosso modo*, realistas, o sea Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez y muchas otras figuras menores que hoy casi han caído en el olvido. Lo que habría que ver, naturalmente, es si estos realistas siguen escribiendo novelas cortadas por el mismo patrón que las escritas durante el apogeo del realismo en la década de los ochenta. Como vamos a ver enseguida, algunos comentaristas creyeron observar cambios en la producción literaria de algunos escritores establecidos. Aunque el modernismo indudablemente produjo obras experimentales, no debemos dejarnos seducir por estos relucientes rótulos hasta el punto de pasar por alto otras indicaciones de cambio menos vistosas. Si en vez de centrarnos exclusivamente en las obras más revolucionarias de la narrativa modernista —*Niebla*, o *Ulises*, o *En busca del tiempo perdido*— buscamos indicaciones más sutiles de un cambio en el arte de novelar, y quizá también en los comentarios, no siempre coherentes pero siempre reveladores, de los novelistas, comienza a perfilarse un cuadro algo distinto, un cuadro en el que el modernismo sigue siendo una reacción, cierto, pero más mediante un proceso de incubación que de revolución. Podría decirse que es el vástago que se rebela contra sus progenitores no a despecho de su educación sino precisamente por ella. El modernismo, al

[15] Lo que digo del naturalismo desde luego habría que matizarlo, pues aunque tuvieran poco de «científicas», novelas naturalistas se publicaron muchísimas en España. Hubo un naturalismo, llamado radical, que se interesó preferentemente, por no decir exclusivamente, en las diversas manifestaciones de la vida sexual y que tuvo su importancia. En todo lo referente a este naturalismo es obligado consultar las publicaciones de la máxima autoridad del género, Pura Fernández, investigadora del CSIC. Entre sus muchas publicaciones podemos citar *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado en el siglo XIX* , 1995. También habría que considerar a Felipe Trigo, en quien, según José Carlos Mainer, «confluyen el cientifismo implacable de la novela positivista-naturalista con un modernismo, por el que entiendo una preceptiva moral basada en la exaltación del instinto y la redención literaria de lo extrasocial» (Mainer,1972, p. 64). En cuanto al determinismo más bien tímido y simplista de Blasco Ibáñez, hago una comparación entre él, Galdós y Baroja en Longhurst, 2003.

menos en lo que a la narrativa se refiere (y fue en la narrativa donde el modernismo europeo tuvo sus más claras y extensas manifestaciones), sería por tanto no una especie de reminiscencia del romanticismo o una secuela del simbolismo, sino más bien descendiente del realismo, díscolo y rebelde, pero descendiente al fin.

En un imprescindible estudio, Manuel Fernández Cifuentes demostró cómo el concepto «novela» experimentó tales cambios en reseñas críticas y escritos teorizantes durante el período 1900-1914 que parece justificado hablar de un colapso del concepto.[16] Con frecuencia se recurría al «realismo» para justificar nuevas prácticas novelísticas, y había que echar mano de los más variados epítetos para calificar al sustantivo, por lo que aparecieron diversas variantes tales como realismo nuevo, realismo viril, realismo español, realismo lírico, y también frases muy imprecisas del tipo «todo vida» (de una novela de Baroja) o «sin un átomo de vida verdadera» (de una novela del más tradicional Ricardo León). Ortega reconoció que la palabra «realismo» había perdido cualquier precisión que hubiera podido tener, que se había convertido en «una de tantas vagas palabras con que hemos ido tapando en nuestras cabezas los huecos de ideas exactas».[17] En 1909, Ramón Gómez de la Serna (por increíble que parezca, dada su posterior producción) argumentaba que la literatura burguesa se había vuelto demasiado literaria y que estaba surgiendo una nueva literatura menos literaria para sustituirla: «la nueva literatura tiende a ser lo menos literaria posible.»[18] Habida cuenta que la literatura de la burguesía había sido la novela realista por antonomasia, podemos deducir que la correspondencia tradicional entre realismo y realidad, según la cual la novela, aunque no copia de una realidad externa estaría de alguna forma informada por ella, ya no tenía validez. Casi todos estos comentarios son del período 1909-1912, y nos indican, por una parte, que había ocurrido un cambio de orientación, y por otra, que no existía ningún consenso sobre lo que había sustituido, o debía sustituir, a las viejas prácticas. Para estas fechas Valle-Inclán, Azorín, Baroja y Pérez de Ayala, ya habían publicado novelas que se apartaban del paradigma realista decimonónico, por lo que podemos inferir que sus obras, aunque de un éxito comercial muy inferior al de los realistas y naturalistas, no habían pasado desapercibidas (algo que de todas formas sabemos por las reseñas de la prensa) y habían promovido un debate, más que debate,

[16] Fernández Cifuentes, 1982. *Vid.* especialmente pp. 38-74.
[17] Citado por Fernández Cifuentes, 1982, p. 41.
[18] Citado por Fernández Cifuentes, 1982, p. 43.

polémica, en torno a la estética del género novela que se desencadenó años antes de la primera guerra mundial.

Esto, que parece indudable, no es todo, pues el hecho es que si buscamos comentarios en torno a lo que se percibía como la insuficiencia del realismo tradicional y la necesidad de superar ese realismo mediante nuevas estéticas, esos comentarios y esas actitudes de superación ya se encuentran antes de finalizar el siglo XIX, con lo que no podemos atribuir a las novelas emblemáticas de 1902 responsabilidad única de provocar la percepción crítica del cambio de estética que se estaba operando. Recordemos no sólo que ya en 1889 Ganivet había escrito que el naturalismo en España no había atraído a los mejores escritores, sino también que en 1894 Emilia Pardo Bazán se refería al naturalismo como un movimiento que, «pertenece a la historia literaria», y que había sido sustituido por nuevas tendencias.[19] Para Doña Emilia la literatura «científica» ya no tenía sentido, justo lo que estaban diciendo otros escritores europeos como Hardy o Gide. Por razones cuasi-religiosas, el naturalismo científico de Zola o de los hermanos Goncourt fue cuestión polémica en España, pero nadie puede poner en duda el impacto de la doctrina naturalista, no tanto como doctrina sino como forma de composición novelesca. Como dice Jean-François Botrel tras examinar 13.000 títulos de la década 1880-1890, «de lo observado a través de la producción bibliográfica sacamos [...] la impresión que existió en España un movimiento isócrono con la fase del "naturalismo triunfante" señalada para Europa [...], pero de forma dispersa, sin verdadera coherencia doctrinal ni fuerzas, no tanto para defenderlo como para realizarlo».[20] Dado, pues que la *doctrina* naturalista tuvo pocos adeptos en España, y que es en la *praxis* donde debemos buscar el impacto del movimiento, resulta interesante observar cómo Unamuno, en 1898, se acerca a la cuestión desde el extremo opuesto, es decir, con una explicación de por qué el naturalismo ha fracasado y no por qué ha producido tantísimas imitaciones.

En un artículo titulado «Notas sobre el determinismo en la novela» (1898) Unamuno construye una crítica de la novelística de Zola que no deja de ser interesante, pues ofrece una posible explicación de por qué los mejores escritores no se sintieron atraídos por la doctrina literaria del francés. Aunque no es difícil detectar la falta de simpatía de Unamuno hacia el determinismo, uno de los pilares científicos del naturalismo zolesco, no rechaza a Zola por ser determinista, sino al contrario, se muestra dispuesto a

[19] *Vid.* Pattison, 1965, p. 159.
[20] Botrel, 1988, p. 193.

aceptar el determinismo como hipótesis de trabajo: «Admitamos provisoriamente lo que se llama solución determinista y veamos si cabe encarnarla en el arte» (*OC*, IX, p. 770). El determinismo, según Unamuno, no es más que una ciencia estadística que se interesa por las medias aritméticas (por ejemplo, la ocurrencia de cierto tipo de crimen en un entorno social dado) pero que no nos dice nada acerca del individuo. Aplicar los conceptos del determinismo a la novela es un desacierto porque «el arte es un saber intuitivo» (*OC*, IX, p. 771). Los personajes de Zola están construidos según unas normas preestablecidas, y aunque pudiera parecer a primera vista que ofrecen una mayor garantía de realidad,«nuncan tendrán la vida que el artista presta a lo intuido en la realidad» (*OC*, IX, p. 771). Aunque Unamuno concluye que «el naturalismo novelesco [...] ha fracasado» (*OC*, IX, p. 773), cree no obstante que ha prestado un importante servicio, ya que el público lector, educado en la lectura de una novela construida sobre la base de una documentación sacada de la realidad, ya no se mostrará dispuesto a aceptar una «ficción desenfrenada» (*OC*, IX, p. 772). Es más, Unamuno considera que la documentación cuidadosa de la novela naturalista ha supuesto «un gran progreso», y la compara con su propio intento de «anovelar la historia» en su novela *Paz en la guerra*. Queda claro por lo tanto que Unamuno no condena el naturalismo por ser una falsificación de la realidad; lo critica porque no comunicaba «sensación de vida» (*OC*, IX, p. 770), más o menos lo que habían dicho realistas como Flaubert y Hardy. Lo que el naturalismo falsificaba era el *arte*, al tratar de convertirse en algo que no podía ser, es decir, en una ciencia basada en la abstracción lógica. El arte no puede desentenderse del individuo porque la vida no es una abstracción científica sino que se cristaliza en nuestra experiencia y se refleja a través de la conciencia individual: «El arte debe proceder como la naturaleza, en el orden del ser intuitivamente reflejado en nosotros, no en el orden del conocer discursivamente expuesto» (*OC*, IX, pp.771-772). Aquí está perfilado, sucinta pero nítidamente, lo que prontó sería uno de los principios fundamentales del modernismo: la primacía de la conciencia individual como fuente de toda interpretación del mundo, principio que había trascendido mucho antes de que James Joyce lo enunciase cómicamente en las líneas con que se abre su novela *Retrato del artista adolescente* (1916). Y lo que resulta interesante es que en 1898 Unamuno formuló tal principio sin ninguna necesidad de desechar la estética realista, como sí haría veintidós años después.

También por este tiempo (últimos años del siglo XIX), Pío Baroja escribía sobre la importancia del inconsciente en el arte moderno. Su idea era que entre el arte y la ciencia se apreciaba ya una divergencia, y cada uno

escogía un camino distinto, lo cual es una manifiesta indicación de la percibida decadencia, o rechazo, del naturalismo, que había marchado parejas con la ciencia. Tal vez por influencia de la *Introducción a la medicina experimental* de Claude Bernard, Baroja siempre retuvo su respeto a la ciencia experimental, pero nunca cometió el «error» de Zola (error contra el que había prevenido el mismo Bernard) de aplicar sus métodos a un género o materia no perteneciente a las ciencias. La tesis de Baroja, en un artículo de 1899 titulado «Hacia lo inconsciente», es que la ciencia ha llegado a dominar la vida humana hasta tal punto que al arte apenas le queda lugar dónde refugiarse. El resultado ha sido que el artista moderno, especialmente el escritor, ha tenido que volver la mirada hacia las pocas áreas en que la ciencia aun no se ha implantado, a saber el mundo de lo inconsciente, de las sensaciones, de los impulsos subyacentes u ocultos. El arte se ha visto obligado a abandonar lo racional, a nutrirse de lo no racional, o como Baroja dice, a hurgar en lo inconsciente. Mientras que en épocas pasadas «el genio era casi siempre consciente», ahora «el arte actual nace de lo subconsciente» (*OC*, VIII, p. 851). Las ideas de Baroja se acercan extraordinariamente a las del Unamuno de aquel entonces, algo que podemos comprobar cotejando extractos de ambos escritores. En el artículo de 1898 mencionado más arriba Unamuno escribió:

> Querer racionalizarlo todo en el arte es excluir de él lo *irracional*, factor importantísimo de la vida real. Empleo aquí *irracional* en el sentido que esta voz tiene en matemáticas. Sucede como con lo imaginario. La raíz cuadrada de dos es en matemáticas una cantidad imaginaria, un número indeterminable, inconmensurable con la unidad, y, sin embargo, no hay nada que pueda determinarse gráficamente con mayor sencillez, puesto que se reduce a la diagonal del cuadrado de la unidad. No por cálculo, por intuición se logra fijarlo, y fijarlo si no científica, artísticamente por lo menos.
>
> El arte es un saber intuitivo, gráfico podría decir, que nos presenta realidades que la ciencia, que sólo opera con cantidades abstractas [...], no consigue determinar (*OC*, IX, p. 771).

Seis meses después escribía Baroja:

> El arte moderno busca el producir impresiones, sencillas y vagas, y huyendo de los grandes ideales de la ciencia, perfecciona la técnica del arte, que es precisamente la parte científica de éste.

> El arte ha ganado en sinceridad, pero ha perdido en inteligencia. El arte antiguo hablaba al entendimiento; el moderno, más carnal, habla sólo a la sensualidad y a la subconsciencia.
>
> A las regiones superiores del espíritu sedujo la Ciencia; al arte le han quedado las regiones inferiores del alma, una segunda personalidad inferior, llamada subconsciencia; ese reflejo oscuro de la vida es quien goza de la obra de arte moderna (*OC*, VIII, p. 851).

Donde Unamuno escribe «irracional», Baroja escribe «subconsciente», lo que no puede ser demostrado lógicamente pero que nuestra experiencia nos dice que existe. Donde Unamuno usa «racionalizar», Baroja usa «hablar al entendimiento». Donde Unamuno pone «cantidades abstractas», Baroja prefiere «grandes ideales de la ciencia». Y donde Unamuno se refiere al «saber intuitivo», Baroja, entusiasta de Dostoyevski, habla de «ese oscuro reflejo de la vida». Los mismos perros con distintos collares. Y lo que es más, en un enunciado sobre los objetivos del arte, Baroja refleja prácticamente la misma idea de Unamuno sobre el proceder del arte que ya vimos en palabras citadas más arriba, a saber, que el arte debe aspirar a ser un arte natural en el sentido de que es un reflejo intuitivo de nuestro ser y no una explicación discursiva; escribió Baroja: «El artista moderno no es, respecto a la Naturaleza, un espejo que trate de reflejarla: es más bien un instrumento delicado que vibra con sus latidos y amplifica sus vibraciones» (*OC*, VIII, p. 851), definición del papel del artista que Virginia Woolf hubiera aplaudido.

Ese mismo año de 1899 escribía Baroja un artículo, «Literatura y bellas artes», para una revista francesa sobre la escena literaria española, y en él se refiere a la inestabilidad y rapidez de rotación de ideas en una cultura artística que no sabe hacia dónde se dirige. De la generación de realistas, aquéllos que en un tiempo acogieron las ideas de Zola, «ya casi no queda nada», escribe: «La señora Pardo Bazán, Picón, Narciso Oller, son los únicos escritores de los primeros días del naturalismo que todavía trabajan con éxito.» Pero estos escritores pertenecen a una generación que a Baroja se le antoja anticuada: «[...] aunque muestran alguna benevolencia hacia las ideas liberales, son, en el fondo, reaccionarios; pertenecen a la vieja España, sombría y religiosa.» Hay un escritor, sin embargo, que se salva de esta falta de estima por parte de Baroja, y lo interesante es comprobar por qué:

> Pérez Galdós, el único de nuestros escritores verdaderamente grande y abierto, ha logrado dar un impulso a la literatura española dirigiéndola a

> nuevos principios, como lo prueban las obras de evolución reciente hacia un misticismo realista.[21]

No está del todo claro lo que Baroja quiere decir por misticismo realista, aunque debe estar refiriéndose a obras galdosianas de los años noventa (*Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*), pero en cualquier caso lo que me interesa recalcar aquí es la curiosa yuxtaposición de sustantivo y adjetivo. De las palabras de Baroja se desprende que Galdós está haciendo una literatura nueva, una literatura que de ninguna forma puede clasificarse de «naturalista», ya que parece tratar del espíritu; y sin embargo Baroja califica a esta literatura de realista, a pesar de su novedad. Evidentemente se trata de un realismo nuevo, o como sugiere el mismo Baroja de una «evolución» hacia una forma de novelar que no es la antigua. Está claro que para Baroja, lo mismo que para Unamuno, las ideas y fórmulas que habían dominado el panorama literario hasta hace poco ya no eran viables.[22] ¿Pero cuáles han de sustituirlas?

En «Literatura y bellas artes» (1899) Baroja utiliza el término «modernista», pero de una forma bastante imprecisa, incluyendo bajo el rótulo a escritores de tendencias y estilos diversos. Según Baroja, de estos escritores el que más destaca (aparte de Rubén Darío) es Jacinto Benavente, aunque otros como Valle-Inclán, Rueda, y Maragall merecen su consideración. En «Figurines literarios» (también de 1899), escribía Baroja:

> Hay un sinfín de tendencias y de corrientes artísticas. El arte y la literatura varían como la moda. Seguir la moda en el traje es ser elegante; seguirla en literatura es ser modernista.
>
> El modernista, el adorador de lo nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola moda que adoptar, sino muchas en el mismo momento.[23]

En este artículo Baroja equipara «modernismo» y «esnobismo», aunque sin darle a este término el sentido peyorativo tradicional sino más bien el de ecléctico o versátil: *snob* es aquel que se identifica con todas las

---

[21] Baroja, 1899b, p. 77.

[22] En una conferencia de 1926 titulada «Tres generaciones» Baroja habría de insistir en que los escritores que nacieron unos años antes o después de 1870 se formaron en una época en que las viejas ideas se desmoronaban y las nuevas eran una confusa mezcolanza: «Las teorías positivistas estaban ya en plena decadencia y apuntaban otras ideas antidogmáticas. [...] Esta época nuestra fue una época confusa de sincretismo. Había en ella todas las tendencias, menos la de la generación anterior, a quien no se estimaba» (*OC*, V, p. 575). Aquí Baroja repite una idea que ya enunció de joven, en un artículo de 1899. *Vid.* Baroja, 1899a, p. 79.

[23] Baroja, 1899a, pp. 79-80.

tendencias extranjeras, por exageradas y contradictorias que sean. En estos dos artículos de 1899 Baroja no demuestra el menor entusiasmo por ese tipo de modernismo, pero cuatro años después volvió sobre el tema, dándole al término una acepción cambiada, y demostrando una actitud mucho más favorable hacia esta nueva tendencia. En este artículo de 1903, «Estilo modernista», hallamos una vigorosa defensa del modernismo y una denuncia desdeñosa de los que piensan que los modernistas son unos pervertidos:

> ¡Modernista! Indudablemente la palabra es fea, es cursi; pero los que abominan de ella son imbéciles. Hay gente que cree de buena fe que un modernista debe tener una aberración sexual, el pelo largo, la corbata grande, el sombrero ancho, y ha de hablar con voz atiplada. La tontería les sea leve a todos esos señores. No ven que estos a quienes llaman modernistas, si admiran algo, es lo fuerte, lo grande, lo anárquico. En arte, Dickens, Ibsen, Dostoyevski, Nietzsche, Rodin..., todos los rebeldes (*OC*, VIII, p. 845).

Esta lista de precursores del modernismo parece ser de favoritos de Baroja, y que yo sepa nadie hasta la fecha ha reivindicado a Dickens para el modernismo. No obstante, la inclusión de Dostoyevski y Nietzsche es enormemente significativa, ya que estos dos hombres están reconocidos por muchos estudiosos como los dos más claros e ineludibles progenitores del modernismo europeo. Que un joven escritor de escaso relieve y de un país culturalmente periférico tuviese conciencia del enorme impacto que estas dos figuras estaban teniendo en la Europa finisecular —y seguirían teniendo en una generación de escritores aún por descollar— algo nos dice de la extraordinaria apertura de los jóvenes intelectuales españoles hacía las corrientes extranjeras en el cambio de siglo.[24]

---

[24] Hay que añadir que Dostoyevski comenzaba a ser conocido en España en los años noventa del siglo XIX a través de traducciones de sus obras. Las traducciones más tempranas, *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov*, no llevan fecha pero deben ser de finales de los ochenta. *La casa de los muertos* apareció en 1892 con un prólogo que posiblemente sea de Emilia Pardo Bazán. Las traducciones al francés aparecieron a lo largo de los años ochenta, y fueron estas versiones francesas las que seguramente leyó Baroja. El académico francés Eugène-Melchior de Vogüé tuvo un gran éxito con su estudio *Le Roman russe* de 1886, obra que Baroja evidentemente conoció, ya que se aprovechó de ella generosamente para su serie de trece artículos sobre la literatura rusa que publicó en *La Unión Liberal* de San Sebastián en 1890 a los diecisiete años. También Doña Emilia, y antes que Baroja, se aprovechó de Vogüé en su libro *La revolución y la novela en Rusia* (1887). A este respecto puede consultarse el artículo de Patiño Eirín (1997) «*La revolución y la novela en Rusia,* de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé». En la España de aquellos años pocos lectores habrían intuido la importancia que cobraría Dostoyevski en la

Está claro que para ese Baroja de 1903, el «estilo modernista» no se limita ni mucho menos a un estilo poético o de escribir, sino que es un concepto de escritura, y además un concepto rebelde, o sea, en disconformidad con las normas prevalecientes. Lo que para Baroja es novedad es la libertad de creación, el desembarazarse de todo gravamen doctrinal impuesto por la tradición o simplemente por las expectativas convencionales que dictaban lo que el arte debía ser: «Antes, una época tenía su estilo [...]. Hoy cada individuo es una época» (*OC*, VIII, p. 845). Baroja rechaza las críticas de aquellos que, utilizando criterios tradicionales del estilo, estiman en poco la labor de los jóvenes escritores. Su réplica es elocuente por su sencillez: «Se debe escribir como se siente» (*OC,* VIII, p. 846). En un aspecto muy relevante, este artículo de Baroja parece un manifiesto modernista, a saber, en su insistencia en la primacía del ser artístico, de la visión subjetiva del artista: «el escritor debe presentarse tal como es» (*OC*, VIII, p. 846). Lo cual no quiere decir que la revelación de su ser artístico sea tarea fácil para el escritor; al contrario, ese yo que yace oculto o semi-oculto en la conciencia, o incluso en la subconsciencia, no es nada fácil de localizar:

> Lo difícil es esto, llegar a descubrir el Yo, parir la personalidad, grande o pequeña, de ruiseñor o de buho, de águila o de insecto, cuando se tiene. El estilo debe ser expresión, espontánea o rebuscada, eso es lo de menos, pero expresión fiel de la forma individual de sentir y pensar (*OC*, VIII, p. 846).

Esta convicción de Baroja de que la literatura está abandonando las viejas fórmulas y buscando nuevos derroteros se refleja también en su opinión de dos escritores que, a pesar de su enorme talento, no habían encontrado el aprecio general. Estos dos escritores que, según Baroja, estaban «en discordancia completa con el momento histórico en que nacen y con la sociedad que los rodea» (*OC*, V, p. 54-55), fueron, efectivamente, una anomalía. Silverio Lanza y Ángel Ganivet, escribía Baroja en 1904, «no han conocido aún los favores de la crítica ni del público, pero una reacción va iniciándose en la juventud presente, que hará que estos grandes desconocidos sean, al fin, los triunfadores» (*OC*, V, p. 55). Años antes, en 1890, a la sorprendente edad de diecisiete años, Baroja (junto con su hermano Darío) había escrito una reseña humorística pero también elogiosa

---

literatura europea y la influencia que llegaría a ejercer. El ruso fue pionero en el uso de la motivación subconsciente en la literatura, algo que Baroja reconoció más tarde. En España en 1890 Nietzsche era poco más que un nombre, ya que las traducciones al español de sus obras no empezaron a ver la luz hasta 1900.

e inteligente de Silverio Lanza (con su poquito de malicia también, pues le exige al «editor» de Lanza, Juan Bautista Amorós, que no se demore tanto en publicar más obras del difunto escritor, continuando así la broma ideada por Amorós que «mató» a Silverió Lanza en una de sus obras y se hizo pasar por mero editor que publicaba las obras de Lanza póstumamente). En esa temprana reseña decía Baroja:

> Creo yo que Silverio Lanza no pertenece a ninguna escuela literaria. Su talento imaginativo, su poder cerebral, no sé explicarme, vamos, le impide ser naturalista (Perdón). Su pesimismo filosófico, unido a su escepticismo, le prohíbe ser idealista.[25]

Lo interesante de este comentario es que, según los hermanos Baroja, Silverio Lanza no pertenecía a ninguna de las dos principales corrientes literarias de aquel momento. Al naturalismo o al idealismo, Lanza prefiere la novela de corte psicológico. Precisamente lo mismo ocurriría con los primeros brotes de la novela modernista, en que la psicología, o percepción, del personaje, desplaza al behaviorismo determinista del naturalismo o a los valores espirituales del idealismo.

Otros escritores y recensionistas hicieron comentarios parecidos o idénticos a los de Unamuno y Baroja. Ya en 1897 Azorín, el crítico literario por antonomasia de la nueva generación, había señalado a Benavente como dramaturgo novedoso cuyo arte era muy distinto al de Echegaray. En cambio para Menéndez y Pelayo no tuvo más que reprobaciones por su actitud positivista hacia la historia y la literatura. Pero Azorín señaló sobre todo a Baroja como el que mejor condensaba el nuevo arte, cuya esencia residía en captar las sensaciones del mundo que nos rodea pero no en describirlas; es decir, en filtrar toda impresión a través de la conciencia del artista, que es precisamente como el mismo Baroja se referiría a su forma de escribir muchos años después: «la representación de la vida ambiente en mi conciencia» (*OC*, V, p. 229). En un artículo publicado por primera vez en 1900 y titulado precisamente «Orgías del yo», cuando toda la obra narrativa de Baroja consistía de *Vidas sombrías*, algunos cuentos más, *La casa de Aizgorri*, y partes de *Silvestre Paradox* publicados en la prensa, Azorín dijo de él que lo que no podía sentir con su personalidad excesivamente cerebral lo podía no obstante captar a través de su prosa vibrante: «¿No es esto una compensación extraña? Ser incapaz para la vida y ofrecer la más aguda sensación de vida; encontrarse embargado para vivir tal estado psicológico, y

[25] Baroja, 1890, pp. 90-94.

pintarlo con la más abrumadora limpieza.»[26] Estas cualidades que Azorín halla en Baroja («poesía hondamente trágica») tal vez nos recuerden el simbolismo francés más que las innovaciones de la narrativa modernista, pero lo que queda claro es que, en opinión de Azorín, el intento de Baroja de «experimentar todas las sensaciones», de buscar «los matices de las cosas», representaba una forma de cultivar la prosa narrativa radicalmente nueva. En cambio la prosa de Blasco Ibáñez representa, para Azorín «la modalidad antigua» (*OC*, VIII, p. 133). Lo que llamó la atención de Azorín y otros comentaristas como Ramón María Tenreiro, crítico de *La Lectura*, es el esfuerzo por parte del joven Baroja de describir a través de la mente (o de una mente) en vez de hacerlo como si el mundo tuviese la misma validez para todos. Por supuesto no todos defendieron la técnica de Baroja. Francos Rodríguez, director de *La Justicia*, donde Baroja venía publicando sus cuentos, lo despidió, y José Nakens tildó a los cuentos barojianos de «pedantescos, petulantes y ridículos».[27]

Ramón Pérez de Ayala, otro agudo observador de la escena literaria y cultural, era demasiado joven para andar publicando antes de 1900, pero para 1903 ya estaba apuntando, como antes había hecho Baroja, a la diversidad de prácticas y la fragmentación de estilos novelescos a raíz de lo que llama la quiebra de la escuela naturalista:

> Ya sé yo que es fácil y acomodaticio aferrarse a una idea y juzgar por modo escolástico; pero lo considero absurdo, sobre todo en una época como la nuestra, de tan grande diferenciación de tendencias, en todas las cuales late un espíritu interior de anarquismo estético. En la novela, sobre todo, se ha llegado al triunfo completo del individualismo *atómico* a partir de la bancarrota de la escuela naturalista. Hoy cada autor escribe sus novelas sin prejuicios de técnica ya definida ni preocupaciones de bando, y el público los alienta a todos. No hay una novela concebida *específicamente* y que predomine como escuela de *moda* sobre todas las demás; hay la novela *ingénere*, que cada cual entiende a su modo.[28]

Una vez más la opinión de Pérez de Ayala coincide sustancialmente con la de otros comentaristas, sobre todo al apuntar, primero, que la antigua estética ha perdido toda credibilidad, segundo, que el género novela se ha desdibujado, y tercero, que la nueva estética, si es que la hay, es inherente a

---

[26] Azorín, *Obras completas*, 1959-1963, VIII, p. 150. De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Azorín en el texto del artículo.

[27] *Vid.* Longares, 1972, p. 19.

[28] Pérez de Ayala, *Obras completas*, 1964-1969, I, p. 1094. De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Pérez de Ayala en el texto del artículo.

cada escritor o a cada obra. Un año después vuelve a insistir en ello: «No es atrevimiento asegurar que la novela está en decadencia. Por lo pronto, cada autor la entiende a su modo, y existe tal variedad de tendencias y de procedimientos, tal disparidad y falta de cohesión, que el esfuerzo del revistero literario se pierde en complejidades y complicaciones» (*OC*, I, pp. 1203-1204). Lo que estaba en decadencia no era por supuesto el negocio de publicar novelas, sino el concepto que se tenía del género, y que había consistido hasta entonces en escribir «las novelas, en todo el mundo civilizado, según un mismo patrón.» Pero aunque Pérez de Ayala parece añorar aquella época perdida (la de Zola, a quien menciona) en que la tarea del crítico literario era mucho más hacedera, añade inmediatamente que la novela «está llamada a desaparecer o evolucionar en su concepto». Y lo verdaderamente interesante de esta especulación perezayalina es su propuesta de que tal evolución debe ir «del objetivismo impersonal de los naturalistas al egoísmo psicológico e incoherente de la vida, ampliamente y humanamente considerados» (*OC*, I, p. 1203). Pérez de Ayala no dice que esa evolución ya ha ocurrido, pero de sus palabras se desprende que o está ocurriendo o es inminente, pues la ruptura de que habla ha ocurrido «no hace muchos años». También la frase «egoísmo psicológico» sugiere que Pérez de Ayala, como Baroja al referirse a Silverio Lanza, está pensando en las novelas de corte psicológico, es decir en la novela en que el interés está en la mentalidad del individuo, en su personal visión del mundo, e incluso en su abnormalidad, que es desde luego una de las modalidades, tal vez la más temprana, de la ficción modernista.[29]

Ahora bien, todo esto que dice Pérez de Ayala en 1903-1904 de la disgregación del género no constituía en absoluto un comentario nuevo. Tenemos un observador fidedigno que ya lo había indicado en 1897:

> Hemos llegado a unos tiempos en que la opinión estética, ese ritmo social, harto parecido al flujo y reflujo de los mares, determina sus mudanzas con

[29] Desafortunadamente el término «novela psicológica» es una fuente más de confusión, lo cual por otra parte viene a confirmar lo heterogéneo de aquella década finisecular. «Novela psicológica» lo mismo es aplicable a una ramificación tardía del naturalismo (por ejemplo, las novelas de Paul Bourget), que a las obras más tardías de Pardo Bazán, o que a las primeras manifestaciones del modernismo (como pueden ser en España las primeras novelas de Baroja o de Azorín). Que haya o no haya un interés psicológico no es de por sí suficiente para precisar el cambio de estética, ya que la cuestión psicológica, sobre todo en lo que concernía al comportamiento considerado anormal, fue tema de gran divulgación en las dos últimas décadas del siglo XIX y afectó a escritores de muy diversa índole. Es imprescindible centrarse en la forma de presentar el interés psicológico y no sólo decidir si el escritor ha leído a Lombroso, Legrain, Magnan, Nordau, etc.

> tan caprichosa prontitud, que si un autor deja transcurrir dos o tres años entre el imaginar y el imprimir su obra, podría resultarle envejecida el día en que viera la luz. Porque si en el orden científico la rapidez con que se suceden los inventos, o las aplicaciones de los agentes físicos, hace que los asombros de hoy sean vulgaridades mañana, y que todo prodigioso descubrimiento sea pronto obscurecido por nuevas maravillas de la mecánica y de la industria, del mismo modo, en el orden literario, parece que es ley la volubilidad de la opinión estética, y de continuo la vemos pasar ante nuestros ojos, fugaz y antojadiza, como las modas de vestir. [...]
>
> Pero no creáis que de lo expuesto intentaré sacar una deducción pesimista, afirmando que esta descomposición social ha de traer días de anemia y de muerte para el arte narrativo. Cierto que la falta de unidades de organización nos va sustrayendo los caracteres genéricos, tipos que la sociedad misma nos daba bosquejados, cual si trajeran ya la primera mano de la labor artística. Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable. [...] Es que, al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social.[30]

La cita, que bien merecería mayor espacio, es digna de atención por lo mucho que sugiere. Galdós confirma aquí que ha desaparecido la estabilidad estética; que existe diversidad de pareceres; que ya no se pueden basar los rasgos novelescos en los de la sociedad; que hay que crear personajes individuales porque ya no hay tipos representativos, tal es la fluidez de los cambios sociales; y que el arte novelesco, lejos de decaer, cobrará así mayor autenticidad humana y mayor perdurabilidad porque ya no se podrá limitar a copiar de la realidad. Es decir, que casi todo lo que los nuevos escritores como Unamuno, Baroja, Azorín o Pérez de Ayala (por mencionar sólo a los españoles) van a argumentar ya lo había percibido y anotado el gran novelista de la generación anterior. Es más, la comparación de las modas estéticas con las modas en el vestir aparece tanto en Galdós como en Baroja, y el comentario de Pérez de Ayala de que hay que individualizar a los personajes buscando su lado humano se parece mucho a lo que había dicho Galdós sobre la necesidad de crear seres imaginarios con más vida humana que representatividad social.

El repaso de los comentarios de críticos y novelistas (muchos eran ambas cosas) que escribían alrededor de 1900 sugiere que durante la última

[30] Pérez Galdós, 1897, pp. 13-14.

década del siglo XIX tuvo lugar un cambio de signo en materia estética que entre otras cosas produjo una nueva orientación en el arte de novelar. ¿Qué obras específicas pueden aducirse como ilustración de este nuevo rumbo que comenzaba a tomar la novela? Habida cuenta de la robustez y éxito de la novela realista no cabría esperar un repentino desplome de este tipo de literatura, y además como hemos visto el realismo como concepto crítico seguía en pie incluso muy entrado el siglo XX, salvo que con cualificaciones para diferenciarlo del tradicional. Bien podemos por lo tanto buscar signos de heterodoxia dentro de la misma tradición realista. El caso de Galdós es tan importante como el de cualquier otro escritor y aún más si cabe, dadas su posición y su sensibilidad al mundo literario. Parece claro que algo ocurre con la novela galdosiana por los años noventa, como sugiere Baroja. Voy a detenerme en una novela muy conocida y comentada, *Misericordia*, en parte porque su tema o contenido bien podría haberle valido la etiqueta «naturalista», y en parte porque el tratamiento que Galdós le da a su material nos obliga a descartar tal denominación.

Misericordia manifiesta varios rasgos típicos de la novela realista del siglo XIX. La escena con que se abre la novela, meticulosamente descrita y que establece un medio ambiente preciso —en una obra en que el ambiente exterior todavía va a jugar un papel importante— es casi un modelo de la práctica decimonónica, en la que era corriente aproximarse poco a poco a los personajes a través de la descripción del paisaje u otro entorno físico. El narrador de *Misericordia*, con sus intervenciones ocasionales en primera persona, con su fingimiento de no ser omnisciente en una narración que lo es plenamente, y con sus apóstrofes al lector del tipo «pues, señor», es un narrador como hay muchos en la novela realista, es decir, un narrador con existencia propia pero de presencia intermitente y sin ningún papel intradiegético, el tipo de narrador dentro de una narración omnisciente pero no impersonal cuyas intromisiones ocasionales fueron condenadas por algunos puristas como Henry James. Tenemos asimismo, como en tantas otras novelas galdosianas, la descripción de la decadencia económica de familias de clase media, con sus intentos desesperados de mantener las apariencias. Y tenemos finalmente la que posiblemente sea la mejor descripción de los bajos fondos madrileños —vagabundos, mendigos, pordioseros, granujas, lisiados genuinos y fingidos, y sus diversas guaridas y lugares de faena— en toda la novelística española del siglo XIX, descripción, que a pesar de lo que pueda llevar de protesta ante la falta de conciencia social, está hecha con total ausencia de sentimentalismo e idealización, incluso con un leve distanciamiento irónico. Galdós está pintando los estragos y lacras de la pobreza, pero el cuadro que ofrece de los indigentes y

desgraciados es repulsivo, social y moralmente; lo que se nos muestra es la degradación humana, fría y brutalmente. Y es precisamente este aspecto de la novela el que la acerca a la ambición naturalista de estudiar la sociedad para llegar a comprenderla mejor y buscar remedios a una situación no ya injusta de por sí, sino potencialmente peligrosa para las clases dirigentes. Que Galdós se tomó la molestia de conocer el extrarradio madrileño y que quiso dar a conocer a sus lectores lo que pasaba a pocos pasos de sus barrios acomodados no lo podemos poner en duda. Y por añadidura tenemos ese interés social claramente reflejado en el discurso, citado más arriba, que pronunció Galdós con motivo de su ingreso en la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897, el mismo año de publicación de *Misericordia*, discurso dedicado a «la sociedad presente como materia novelable» en sus propias palabras, y en el que habla de la descomposición y recomposición de las clases sociales y de la situación del arte novelesco en una época de inestabilidad y cambio social. Pero, paradójicamente, esta novela de 1897 está ya a gran distancia de las aspiraciones científicas y sociológicas de la auténtica novela naturalista. Y la razón de ello es que *Misericordia* ha sido concebida tanto, o más, como obra de fabulación que como estudio de la mala vida en el Madrid finisecular.

En esta novela Galdós concede a sus personajes mayor autonomía que nunca, con lo que quiero decir que los personajes dan la impresión de disfrutar de la libertad de utilizar su capacidad inventiva. En primer lugar esto queda reflejado en la técnica del *estilo indirecto libre* que se utiliza aquí mucho más que en la novela del XIX en general, aunque su uso aún sea algo vacilante o limitado. Este uso del estilo indirecto libre me parece significativo porque presagia una de las innovaciones de los modernistas, el fluir de la conciencia, que no es sino la siguiente etapa en la forma de representar los pensamientos del personaje de novela. De hecho, el estilo indirecto libre se seguirá utilizando tanto o más que el fluir de la conciencia propiamente dicho. Hay numerosos ejemplos de estilo indirecto libre en *Misericordia*, pero Galdós limita su extensión, como si tuviese miedo de confundir a un lector no habituado a este estilo de presentación. Por ejemplo, en el siguiente extracto, donde se recoge el pensamiento del mendigo Pulido, lo que comienza como estilo indirecto libre se convierte en cita directa del pensamiento del personaje mediante el uso de comillas:

> Día más *perro* que aquél no se había visto en todo el año, que desde Reyes venía siendo un año fulastre, pues el día del santo patrono (20 de enero) sólo se *habían hecho* doce *chicas*, la mitad aproximadamente que el año anterior, y la Candelaria y la novena del bendito San Blas, que otros años

> fueron tan de provecho, vinieron en aquél con diarios de siete *chicas*: ¡valiente puñado!. «Y me *paice* a mí –decía para sus andrajos el buen Pulido, bebiéndose las lágrimas y escupiendo los pelos de su barba– que el amigo San José también nos vendrá con mala pata [...]».[31]

Mucho más obvio que este discreto uso del estilo indirecto libre, es el uso que hace Galdós de los personajes, cuyo comportamiento involucra de forma bastante innovadora la fuerza imaginativa de los mismos, sobre todo, pero no exclusivamente, de Benina. Hay desde luego un precedente muy claro de lo que hace Benina. Al verse obligado a afrontar un problema creado por su amo, Sancho Panza supo salir del atolladero creando una Dulcinea ficticia sobre la base de lo que le había oído decir a Don Quijote, pero como consecuencia de esa invención tuvo más tarde que vérselas con una princesa de carne y hueso, sorprendente e inesperada encarnación de lo que él sabía ser su inventor. La novela de Galdós requiere que Benina cree a Don Romualdo de la nada, pero como el Don Romualdo de «carne y hueso» que luego aparece en persona está relacionado con la Casa de la Misericordia, el lector de inclinaciones lógicas podrá inferir si así lo desea que la elección de nombre fue una memoria subconsciente por parte de Benina. Pero esa inferencia, por lógica que parezca, equivaldría a no comprender la inventiva de Benina, o mejor dicho, el uso que hace el autor de sus personajes.

Hallándose, como Sancho Panza, en un aprieto, Benina inventa un benefactor para salvar las apariencias de su señora, pero la necesidad de mantener la ficción le exige cada vez mayores esfuerzos. La invención de Benina, con todos los detalles con que ella se complace en revestirla, es descrita por el narrador como «un simulacro perfecto de la verdad», frase con la que Galdós inaugura un juego irónico con su material y sus personajes (y por supuesto con sus lectores). La frase, al fin y al cabo, es la descripción propia e indiscutible de la novela realista, simulacro perfecto, es decir, que cumple su papel de sustituir a la realidad, lo que nos recuerda el axioma del novelista inglés William Makepeace Thackeray de que «el arte de la novela es representar la naturaleza». Benina hace lo que hace un buen cuentista o relator: adornar la ficción con los atributos de la realidad, que en su caso supone inventar toda una familia compuesta de individuos con sus peculiares rasgos personales; en otras palabras, está inventando su propia novela. Galdós, por supuesto, ha permitido que su personaje vaya mucho más lejos de lo que era estrictamente necesario para justificar su piadosa

[31] Pérez Galdós, *Obras completas*, 1967, V, p. 1878. De aquí en adelante consignaré las referencias a *Misericordia*, según la versión de las *Obras completas*, en el texto del artículo.

mentira y explicar el origen del dinero con que compra las vituallas redentoras. Benina se sirve de la licencia poética a través de su fecunda imaginación.

Benina no es la única que sabe fabular. A medida que procede la narración, el narrador realza cada vez más la capacidad imaginativa de los personajes. Ante los conjuros de Almudena, Benina se queda ensimismada, no porque la magia del moro sea verdad, sino porque merece serlo, tal es su fuerza de invocación: «Benina se embelesaba oyéndole, y si a pie juntillas no le creía, se dejaba ganar y seducir de la ingenua poesía del relato, pensando que si aquello no era verdad, debía serlo. [...] lo que contaba Almudena era de lo que *no se sabe*. ¿Y no puede suceder que alguno sepa lo que no sabemos los demás?» (*OC*, V, p. 1910). En su imaginación, los personajes trascienden el mundo en que se mueven y se imaginan otros mundos, mundos paralelos que revelan sus preocupaciones y anhelos. Son mundos que, como los sueños, interfieren en su vida pero que no alcanzan a comprender, «cosas verdaderas de otro mundo que se vienen a éste», según lo intenta explicar Benina en frase maravillosamente ambigua, pues este «otro mundo» parece apuntar a un autor juguetón, ya que él también tiene que habérselas con dos mundos e importa verdades de uno a otro, salvo que «éste», el mundo que Benina conoce, es para el autor real el mundo de sus ficciones, es decir, de su imaginación, aunque compuesto en parte de «cosas verdaderas». Si los *Reyes Magos* existieron una vez en el mundo real, ¿por qué no ha de haber otros «reyes *de ilusión*» para socorrer a los necesitados?, pregunta Benina. Galdós escribe la frase en cursiva, como si le diera la apariencia de una afirmación autorial por escrito, como si reivindicara, por implicación, el derecho del autor a la fabulación. Fabular, no sólo representar como quería Thackeray, es lo que Galdós está paradójicamente defendiendo en esta novela tan repleta de aparentes preocupaciones naturalistas. Y lo hace, con ingeniosidad admirable, por poderes, es decir a través de unos personajes ficticios que se entregan al ensueño.

En distintas ocasiones a lo largo de la novela Galdós se refiere a la capacidad de imaginación de los personajes. Obdulia y Frasquito, de forma parecida a los dos personajes centrales Benina y Almudena, son grandes improvisadores de historias. Obdulia se refiere a su «facultad de figurarme las cosas que no he visto nunca» (*OC*, V, p. 1922). No tiene necesidad de visitar París, explica, porque ya se ha imaginado su estancia allá, por lo que preferiría ir a Alemania o Suiza. Su «delirio imaginativo» (*OC,* V, p. 1923) resulta ser tan contagioso que afecta a su admirador. No es que Frasquito de Ponte necesite quien le aliente para dar rienda suelta a su imaginación, pues si Obdulia vive en el país de la fantasía, su admirador «casi le superaba en

poder imaginativo» (*OC*, V, p. 1917); y para que no se nos olvide el rasgo caracterizador de este personaje, la frase «poder imaginativo» vuelve a aparecer pocas páginas después (*OC*, V, p. 1920). Doña Paca es otro personaje que se deja llevar de la imaginación, e inventa aventuras y fechorías que atribuye a su criada sin que tengan base alguna en la vida de Benina. Pero a pesar de lo bondadoso de una y lo desagradecido de la otra, las dos mujeres comparten la extraña habilidad de intuir el futuro. Pues así como Benina espera el milagro (e inventa al taumaturgo), Doña Paca ve en un sueño la fuente de su futura salvación económica. Doña Paca incluso tiene dificultad en distinguir lo real de lo ficticio, y no puede aceptar lo que Don Romualdo y el mismo Frasquito dicen de Benina: «El aturdimiento, el vértigo mental de Doña Paca fueron tan grandes, que su alegría se trocó súbitamente en tristeza, y dio en creer que cuanto decían allí era ilusión de sus oídos; ficticios los seres con quienes hablaba, y mentira todo [...]» (*OC*, V, p. 1968).

No deja de resultar un tanto irónico y divertido que en esta coyuntura Doña Paca rechace totalmente la «verdad» en favor de la «ficción», es decir que opta por aceptar la versión ideal creada por la fértil imaginación de Benina que no la versión mundana de un sacerdote muy poco espiritual que le trae la salvación económica pero no el enriquecimiento de su espíritu:

> Yo le suplico a usted, mi Sr D. Romualdo –dijo Doña Francisca enteramente trastornada ya– que no crea nada de eso; que no haga ningún caso de las Beninas figuradas que puedan salir por ahí, y se atenga a la propia y legítima Nina; a la que va de asistenta a su casa de usted todas las mañanas, recibiendo allí tantos beneficios, como los he recibido yo por conducto de ella. Ésta es la verdadera; ésta la que hemos de buscar y encontraremos con la ayuda del Sr. de Cedrón y de su digna hermana Doña Josefa, y de su sobrina Doña Patros... Usted me negará que la conoce, por hacer un misterio de su virtud y santidad; pero esto no le vale, no señor (*OC*, V, p. 1968).

Por supuesto no existen ni Doña Josefa ni Doña Patros; pero el invento de Benina ha sido tan poderoso y convincente que ha desplazado al nuevo Don Romualdo en la imaginación de Doña Paca. En vez de aceptar la versión de este Don Romualdo de carne y hueso prefiere confirmar la versión de Benina de un Don Romualdo imaginado, como vuelve a hacer al final delante de la progenitora de la historia:

> Pues el milagro es una verdad, hija, y ya puedes comprender que nos lo ha hecho tu D. Romualdo, ese bendito, ese arcángel, que en su modestia no quiere confesar los beneficios que tú y yo le debemos... y niega sus méritos y virtudes... y dice que no tiene por sobrina a Doña Patros... y que no le han propuesto para Obispo... Pero es él, es él, porque no puede haber otro, no, no puede haberlo, que realice estas maravillas (*OC*, V, p. 1982).

En última instancia Doña Paca traicionará a su leal sirvienta, pero lo que Galdós deja muy claro es que lo hace a instancias de su hija política, Juliana, prácticamente el único personaje de la novela motivada únicamente por consideraciones utilitarias y materialistas:

> Sentíase [Doña Paca] oprimida bajo la autoridad que las ideas de Juliana revelaban con sólo expresarse, y ni la ribeteadora se daba cuenta de su influjo gobernante, ni la suegra de la pasividad con que se sometía. Era el eterno predominio de la voluntad sobre el capricho, y de la razón sobre la insensatez (*OC*, V, p. 1977).

Así, pues, el destierro de Benina de la casa de Doña Francisca Juárez no es sólo un monumento a la ingratitud, sino que también se presenta como el triunfo de la razón sobre la imaginación.

Dentro de la novela es desde luego a Benina a quien Galdós ha conferido la principal responsabilidad de fabular, pero en ello colabora un compañero que no disfruta de la capacidad de ver el mundo de fuera. En su personalidad semítica de Mordejai, Almudena se convierte en otro fabulador. Si en el mundo de la materia Almudena sólo alcanza a distinguir masas informes a contraluz, «en lo de los mundos misteriosos que se extienden encima y debajo, fuera y dentro del nuestro, sus ojos veían claro» (*OC,* V, p. 1912). Cuando se trata de contar sus historias, Mordejai ve perfectamente, ya sean ángeles, jinetes árabes con sus blancas capas flotando en el aire, o el majestuso *Samdai* con su deslumbrante séquito. Las historias que cuenta Mordejai son tan fascinantes que las mujeres desahuciadas que le escuchan se sienten cautivadas: «Oían esto las tres mujeres embobadas, mudas, fijos los ojos en la cara del ciego, entreabiertas las bocas. [...] no se hallaban dispuestas a creer y acabaron creyendo» (*OC*, V, p. 1913). La invidencia de Almudena hace que sus cuentos parezcan más, no menos, reales. Lo significativo de las fábulas inventadas por Benina y Almudena no es tanto que sean plausibles (las de Almudena apenas lo son) como que son sugestivas, seductoras, y se ganan al público que las escucha. Galdós se abstiene de hacer decir a Benina que cree a pies juntillas las fabulosas conjuraciones y fórmulas mágicas de Almudena, pero nos hace ver que está

lo suficientemente fascinada por los relatos del moro para aceptar la posibilidad de sus efectos. Aquí Galdós parece estar apuntando a lo que a fin de cuentas ha sido desde la antigüedad la cualidad indispensable de un buen relator, a saber que el impacto de una historia depende, no del grado de contigüidad con la realidad, sino de la imaginación persuasiva de su inventor. O como diría Unamuno, la realidad la llevamos dentro.

Resulta paradójico, aunque por otro lado sea lógico, que el personaje con mayor poder de fabulación en esta novela galdosiana pueda conseguir un cambio radical en la vida de otras personas pero no en la suya. Aunque evidentemente se trata de una figura cristológica, como las muchas alusiones bíblicas sugieren, resulta un modelo plenamente heterodoxo desde una perspectiva estrechamente religiosa. El salvador que se inventa Benina la deja tan desconcertada y confusa como dejó perplejo y frustrado a Sancho la princesa Dulcinea del palacio de los Duques: la perspectiva de los tres mil trescientos azotes para el «desencantamiento» de alguien a quien él mismo había deliberadamente inventado le deja aturdido y chasqueado. Para Benina, es más fácil creer en el Don Romualdo de su imaginación que en el Don Romualdo de la realidad: «[...] encaminóse a San Sebastián, pensando por el camino en D. Romualdo y su familia, pues de tanto hablar de aquellos señores, y de tanto comentarlos y describirlos, había llegado a creer en su existencia» (*OC*, V, p. 1929). Es la aparición del Don Romualdo de verdad lo que Benina no comprende y lo que le crea el problema, y no porque Benina tenga miedo a ser descubierta, sino porque no consigue reconciliar esos dos mundos antes mencionados. Una y otra vez el narrador recalca la confusión que reina en su mente. La primera vez que le mencionan la inesperada aparición del sacerdote esta confusión no dura sino un instante («confusa un instante por la rareza del caso, lo dio pronto al olvido»), pero a medida que crece el número de personas que al parecer se apropian de su invento su perplejidad va en aumento. Se le llega a describir como portadora de «una gran confusión o vértigo en su cabeza» y «confusa, sintiendo que lo real y lo imaginario se entrelazaban en su cerebro» (*OC*, V, p. 1951); y de nuevo, «sintió [...] que se renovaba en su mente la extraña confusión y mezcolanza de lo real y lo imaginado» (*OC*, V, p. 1958); y una vez más, «tenía [...] un espantoso lío en la cabeza con aquel dichoso clérigo, tan semejante [...] al suyo, al de su invención» (*OC*, V, p. 1959). Estas reiteradas alusiones a la dificultad de distinguir entre lo real y lo inventado no son, claro está, accidentales, y en su conjunto señalan sobradamente la idea que el novelista ha sembrado en su novela.

El ver a Don Romualdo en su aspecto físico y palpable le deja a Benina atónita («llegó al mayor grado de confusión y vértigo de su mente»),

pero también le obliga a reconocer que su invento ha adquirido su propia autonomía y ya no depende de ella. Cuando el sacerdote se marcha, Benina se siente impelida durante un instante a salir corriendo detrás de él y reclamarlo para sí misma: «Dígame si es usted el mío, mi D. Romualdo, u otro» (*OC*, V, p. 1961).[32] Pero desiste de su impulso, como si se diese cuenta de la futilidad de la empresa y reconociese que ha perdido la patente: «Volvióse a casa muy triste, y ya no se apartó de su mente la idea de que el benéfico sacerdote alcarreño no era invención suya, de que todo lo que soñamos tiene su existencia propia, y de que las mentiras entrañan verdades» (*OC*, V, p. 1961). Al final se queda indecisa ante la enorme interrogante de cúal de las dos versiones de Don Romualdo es la verdadera. Es aquí donde *Misericordia* presagia con gran perspicacia la obsesión modernista con la relación entre realidad y arte, entre el mundo y el libro, entre objeto y palabra. Lo que Galdós parece sugerir a través de sus personajes es que lo que importa en el arte es en última instancia la fuerza creadora de la imaginación, no la fidelidad a una realidad menos sólida y fiable de lo que parece. En *Misericordia*, la realidad está llevada por la imaginación tanto como la imaginación por la realidad. Oblicua pero implacablemente, el novelista reclama el derecho a dejarse llevar por su inventiva libre de cualquier traba impuesta por una doctrina que exigía del género novela una trayectoria cuasi-científica. Y lo más notable es que en una novela tan enraizada en los sufrimientos y miserias de un mundo real, Galdós se las ingenió para reivindicar poderosamente el papel de la imaginación en la vida humana. Al proceder de tal forma el novelista español demuestra que la literatura no tiene por qué ser escapista para ser imaginativa. *Misericordia* surge así como una obra que aúna ejemplarmente esa responsabilidad de afrontar realidades apremiantes que pedía Zola con la liberación de la imaginación poética, creadora, en que insistieron los modernistas.

Si *Misericordia* nos muestra a un novelista maduro que adapta y hace evolucionar la vieja fórmula realista para abrir nuevos caminos, una novela que se publica al año siguiente manifiesta un proceder muy similar por parte

[32] Treinta y tres años después se oye sonar el eco de Galdós en la obra unamuniana *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, en que el personaje escritor de las cartas inventa su versión de Don Sandalio, versión que defiende furiosamente contra las versiones de los demás que amenazan con borrar la suya. Él también habla de «mi Don Sandalio, el mío», de igual forma que Benina habla de «el mío, mi D. Romualdo». Otra resonancia de Benina la hallamos en las palabras de Ángela Carballino (*San Manuel Bueno, mártir*), «y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que soñé», palabras que remiten a lo que dice Benina sobre «los sueños, los sueños, digan lo que quieran [...] son también de Dios; ¿y quién va a saber lo que es verdad y lo que es mentira?»

de un joven escritor que nunca formó parte de la tradición realista. En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* Ganivet hace lo que acababa de hacer Galdós, es decir, mezclar técnicas realistas o tradicionales con otras más nuevas o experimentales, aunque su forma de hacerlo es quizá menos discreta y el juego algo más obvio. Las obras cuasi-filosóficas de Ganivet, *España filosófica contemporánea* e *Idearium español* revelan una mezcla ecléctica de pensamiento derivado del positivismo, del idealismo e incluso a veces del conservadurismo católico. Lo mismo, pero en términos literarios más que filosóficos, me atrevería a decir de las dos novelas de Pío Cid. La segunda de estas novelas, la más innovadora técnicamente, es uno de los más interesantes casos de hibridismo en la novela española finisecular. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* unas veces no parece diferenciarse del realismo decimonónico y otras evidencia unos dispositivos enteramente metaficcionales. Durante páginas enteras parece ser un relato bastante típico de la novela realista, en cuanto que nos muestra una situación de relaciones humanas sujetas a cambio y gobernadas por presiones económicas, políticas y emotivas, y también hace uso de la providencia o destino para hacer avanzar el relato. Una proporción muy considerable de la narración tiene una estructura lineal con eventos secuenciales que en nada se diferencia de la novela realista, y además adopta la forma omnisciente a pesar de un narrador que interviene con su personalidad propia de vez en cuando. Algunas de las páginas que tratan de los trasiegos de los personajes en Madrid y de las tensiones domésticas de la familia de Pío Cid en poco se diferencian de las novelas galdosianas de los años ochenta. No obstante, a pesar de estos aspectos típicos del realismo, ningún lector informado confundirá esta novela con un producto del mejor arte realista. Y no es sólo que la trama ha perdido su coherencia causal y se ha visto reducida a una serie de incidentes; es que la forma de presentar estos incidentes resulta ser no tanto una presentación como una intrusión, desviando la atención hacia la forma de narrar en vez de contribuir a la credibilidad de lo narrado.

El narrador, que resultará llamarse Ángel y que está ensayando el género novelístico, insiste repetidamente en autentificar su relato mencionando sus fuentes y su conocimiento personal del héroe, pero por cada prueba de historicidad hay un comentario irónico que sabotea su declarada intención. Lo que hay, pues, es una constante tensión entre verdad e invención, entre el papel del narrador como testigo e historiador por una parte y su papel como progenitor de fantasías verbales por otra. Justo aquí, entre burlas y veras, es donde nos hallamos en el tránsito de la novela decimonónica a la plenamente moderna, algo que recuerda el uso que hizo Joseph Conrad de su narrador Marlow como reconstructor de episodios,

salvo que el escritor granadino carece de la sutilidad del novelista anglo-polaco. Ganivet no sólo hace que cuestionemos la objetividad del narrador, sino la veracidad toda del relato. Tras haberse esforzado en documentar los orígenes de su biografía de Pío Cid, el narrador continúa:

> Comprenderá el amable lector lo dificil que ha de ser a un historiador o novelista habérselas con un héroe de tan repelosa catadura. Un hombre que no suelta prenda jamás, un arca cerrada como el protagonista de esta historia, es un tipo que parece inventado para poner a prueba a algún consumado maestro en el arte de evocar en letras de molde a los seres humanos. Mi obra no es una evocación, sino una modesta relación de un testigo de presencia; pero un hombre que, si no ocultó su vida, no dio a nadie noticias de ella, dejando a los curiosos el cuidado de escudriñarla, no es posible que sea enteramente conocido y justificado. Mucho me temo que, a pesar de mi buena voluntad, el malaventurado Pío Cid tenga que sufrir la pena póstuma de no ser comprendido o de que le tomen por engendro fantástico y absurdo, fundándose en lo incongruente de mi relato, que no abraza toda su vida, sino varios retazos de ella, zurcidos por mí con honradez y sinceridad, pero sin arte (*OC*, II, pp. 12-13).

A la vez que se afirma la historicidad, se socava mediante comentarios cuya ironía es patente; y por si esto no fuera suficiente, pronto damos con un capítulo titulado «El protoplasma» sacado de una novela escrita por el informante del narrador, el decepcionado periodista Cándido Vargas. A pesar de las discrepancias con la realidad que Ángel descubre en este relato, el capítulo es incluido en la biografía por el protagonismo que desempeña Pío Cid en él, pero no antes de que el supuesto autor nos haya informado de que «yo estaba entonces sugestionado por la novedad naturalista; para mí una novela debía tener fisiología, mucha fisiología y muchos detalles descriptivos, y de los héroes huir como el diablo de la luz» (*OC*, II, 57). Esta admisión por parte de Cándido Vargas, junto al comentario de Ángel de «un epígrafe apestosamente fisiológico», tiene la consecuencia de hacernos ver el capítulo intercalado como una parodia del naturalismo, lo cual indudablemente es, algo que resulta obvio cuando leemos las descripciones de los personajes y de sus dichos y acciones, todo ello una reducción al absurdo de la manía naturalista de presentar meticulosamente el aspecto fisiológico, el temperamento y el medio ambiente de acuerdo con las teorías positivistas. Pero como ya, antes de llegar a este punto, Ángel, el narrador, nos había avisado de que no cedió a la tentación de «satisfacer mi curiosidad de novelista incipiente y utilizarle [al personaje biografiado] en una obra de psicología novelesca al uso»,

empleando «los procedimientos literarios que las escuelas en boga preconizan», y que prefirió escribir «una biografía escrita con amor» (*OC*, II, pp. 9-10), ya sospechábamos que lo último que *Los trabajos del infatigable creador* iba a ser es una novela naturalista más. En vez de estudiar la fisiología de Pío Cid y su formación por el medio ambiente, lo que hace la novela de Ganivet es dejar que el personaje se cree su propio mundo extravagante mediante su fértil imaginación y sus actos estrambóticos.

Desde el principio, pues, Ganivet insiste, en tono desenfadado pero inconfundible, en que su novela no pertenece a la familia naturalista, que es no sólo distinta sino conscientemente distinta de lo que ha venido estando de moda. Este presunto distanciamiento de las normas prevalecientes lo podemos observar en varios rasgos de la novela, incluida la extravagancia y la fértil imaginación del protagonista, cuyas acciones e ideas resultan divertidamente heterodoxas. Y más allá de la imprevisible conducta y extravagantes disquisiciones del protagonista está la creación de una ficción que juega con su propio rango de creación ficticia. Hay varios ejemplos de este juego de metaficción, pero vamos a limitarnos a uno.

Pocas horas antes de su regreso a Madrid tras su campaña electoral en Granada, Pío Cid, acompañado de Ángel, asiste a un círculo literario en que tiene lugar la lectura de una nueva novela que el autor, Antón del Sauce, está a punto de publicar en la colección «Tragedias vulgares». Se trata de la historia de Juanico el ciego y su hija Mercedillas. No hay indicación alguna de que el relato sea otra cosa que un invento, una ficción, lo cual no obsta para que al final de la lectura Pío Cid anuncie que no sólo había conocido al ciego y la hija sino que podía añadir algunos detalles biográficos desconocidos por el autor del relato. Sin embargo, estos detalles aparentemente verídicos sólo sirven para sugerirle a Ángel que el cuento es una reconstrucción del mito de Edipo y que es susceptible de elaboración según el principio de las Parcas. El autor del cuento por su parte declara su deseo de incorporar a su historia cuanta información Pío Cid pueda añadir, lo cual le hace decir a éste que no debe hacerlo ya que «cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también su procedimiento, no debe remendarla, sino destruirla y hacer otra nueva» (*OC*, II, p. 436). No satisfecho con haber hecho de la lectura de la historia de Juanico y Mercedillas una disquisición sobre la relación vida-literatura en que se confunde lo real con lo ficticio (eco de la historia del «Curioso impertinente» en el *Quijote*), Ganivet le da otra vuelta de tuerca al episodio, cuando, horas después, durante una parada del tren en que viajan hacia Madrid Pío Cid y Ángel, suben al vagón nada menos que la Mercedes del cuento, ya hecha una

mujer, y su seductor. Pío Cid la reconoce e informa a su compañero de viaje. El comentario de Ángel no deja lugar a dudas: «Era la primera vez en mi vida que veía enlazarse el arte con la realidad» (*OC*, II, p. 464). Mientras Ángel y el compañero de Mercedes se marchan a la cantina, ésta y Pío Cid se quedan en el vagón y mantienen una conversación privada, conversación que Ángel, en su papel de narrador, transcribe con todo detalle, con lo cual el juego irónico de Ganivet se hace patente. Ángel, en su papel de narrador o transmisor, no es el testigo que pretende ser, sino que representa la función del autor en cuanto éste requiere los servicios de un biógrafo (podría decirse que equivale al Cide Hamete cervantino). Su función es narrar la vida y aventuras de Pío Cid, pero lo hace desde una posición privilegiada, ya que lo sabe todo. Esa es la «realidad». Pero dentro de la historia, la inventiva, o sea, todos esos episodios creativos (los «trabajos del infatigable creador»), corren a cargo del personaje. Esto naturalmente es una «ficción», y lo es en un doble sentido. Como Cervantes, Ganivet entremezcla estos dos niveles de la historia, el crear y el relatar, el de las aventuras de Pío Cid y el de la reconstrucción de su biografía, pero la biografía de Pío Cid consiste esencialmente en lo que el mismo personaje se inventa, una casi autobiografía o autocreación, a su vez reflejo de la ineludible verdad de que la verdadera autobiografía de un escritor está en sus libros. La escritura de cada libro es una aventura, una vivencia, no sólo una ficción sino también una realidad. Ganivet insiste constantemente en que lo que estamos leyendo es, paradójicamente, verdad e invención, como ocurre con el episodio del encuentro con la hija de Juanico el ciego:

> Nuestro encuentro fue providencial, y más que suceso verídico parecerá a muchos combinación novelesca, no sólo por la perspicacia que demostró Pío Cid al reconocer a Mercedes, sino por la circunstancia singular de estar nosotros al tanto de su historia por el relato que de ella nos hizo Antón del Sauce. En este concurso de felices coincidencias no ha de verse sin embargo la mano de un novelista; ha de verse la mano oculta que gobierna las cosas humanas, la cual quiso darle a Mercedes un amigo y defensor que luchara contra la fatalidad misteriosa que llevaba dentro de su ser la hija del desgraciado Juan de la Cruz (*OC*, II, pp. 476-477).

La «fatalidad misteriosa» ya no es el determinismo hereditario o medioambiental de los naturalistas; es misteriosa sólo porque un novelista no suele enseñar sus cartas, sino que disimula su juego. Como Ángel insinúa irónicamente, los lectores (y no olvidemos que la historia de Mercedes comienza como un relato que se lee y se discute) tenemos la cándida costumbre de buscar razones que expliquen la conducta de un personaje por

analogía con el mundo real, cuando la verdadera razón la tenemos ante los ojos. La novela de Ganivet no es desde luego una fabricación postmodernista en que un novelista hace poco más que contemplarse el ombligo; es más bien un reconocimiento, una reivindicación llevada a cabo humorísticamente, de la aspiración del novelista a cautivar a sus lectores mediante la creación de mundos alternativos por un esfuerzo de la imaginación, y no por la simulación de representar el mundo real.[33]

El último novelista de los años noventa a quien quiero referirme es precisamente una de las «revelaciones» de 1902. Pero lo que se suele olvidar, o incluso se desconoce, es que para entonces Baroja llevaba ya doce años publicando, desde que comenzara a hacerlo en 1890 a la edad de diecisiete. Las tres docenas de cuentos que publicó Baroja antes de que apareciese su primera novela ya evidencian rasgos que de ninguna forma pueden relacionarse con el naturalismo, aunque sí desde luego con Edgar Allan Poe, escritor que Baroja conoció a través de las traducciones francesas de Baudelaire y a quien los simbolistas convirtieron poco menos que en profeta de su arte. En «Noche de Vela», por ejemplo, la descripción de la niña en trance de muerte es tan oblicua que nos hace pensar si lo que estamos leyendo es una escena «real» o si es lo que el padre, delirante de dolor, se está imaginando. Una alusión pasajera a «escribía [...] junto a su mesa» sugiere que el hombre del cuento es un escritor; pero lo vemos pasear desesperado por su habitación oyendo «el gorgoteo siniestro, semejante al que produce el agua al salir de una botella». Por una parte esto se refiere a la dificultad de respiración de la hija moribunda, pero por otra la referencia a una botella es altamente sugestiva, como lo es el estado de «insensibilidad» a que su «exceso de dolor» le impulsa. Hay otras anomalías. ¿Por qué utilizar la forma reflexiva del verbo en «hubo un momento en que se creyó que su hija se moría»? ¿Y por qué le resultan extraños los ruidos de la calle al amanecer (de la misma manera en que antes el sonido que emanaba de la alcoba donde yace su hija había sido un «ruido extraño»), cuando lógicamente le tendrían que haber resultado enteramente familiares? ¿Y por qué hay una aparente descripción del momento en que sobreviene la muerte («cayó para atrás y quedó inmóvil, con los ojos abiertos»), seguida *en la misma oración* de una recuperación («cesó el delirio, la hija abrió los ojos»), lo cual constituye una evidente contradicción?[34] Hubiera sido interesante conocer la reacción de un

[33] Para una consideración detallada de los aspectos modernistas de Ángel Ganivet deberán consultarse dos obras dedicadas a este tema: Santiáñez-Tió, 1994, y Fernández Sánchez-Alarcos, 1995.

[34] «Noche de vela» está reproducido en Longares, 1972, pp. 59-61, y en Urrutia Salaverri, 1973, pp. 128-130.

lector de 1893 a este cuento barojiano, pero al menos sabemos cuál fue la reacción del Director de *La Justicia*, donde Baroja venía publicando sus cuentos: despedir al autor. Desde luego este cuento y muchos otros tuvieron que resultar desconcertantes, sobre todo para lectores acostumbrados a una forma de narrar estrechamente emparentada con la narración historiográfica. Las narraciones realistas las leemos *como si* fuesen verdad. En cambio un cuento como «Noche de vela» nos hace preguntarnos si lo que estamos leyendo es verdad o no, en el sentido de si es verídica la narración. En vez de apoyar la historisimilitud del relato Baroja nos pone obtáculos que no sabemos cómo superar, pero que sugieren que no todo es lo que parece. Podemos ver en el cuento el caso de un escritor ebrio que en su delirio alcohólico se imagina toda la escena (no hay hija moribunda porque «estaba solo»). O podemos ver el relato como si estuviese refractado por la conciencia de un escritor cuya fértil imaginación está luchando por dar forma a su inspiración embriónica y nebulosa; la hija que se halla entre la vida y la muerte sería así símbolo de la lucha creativa. Pero sea cual sea la interpretación que nos atraiga, el hecho fundamental no cambia: la verdad del relato ya no está en su comparabilidad con una situación externa a él, sino que está en la narración misma, es una «verdad» puramente poética; la verdad externa no existe.

El escritor español que tuvo más íntima relación con el naturalismo zolesco fue, según él mismo confesó, Vicente Blasco Ibáñez. Sin embargo, el escritor con mejor curriculum para perpetuar la herencia zolesca bien pudiera haber sido Pío Baroja, dado su excelente conocimiento del francés y de la literatura francesa, su agnosticismo en todo el ámbito religioso y espiritual, su temprano interés en fisiología, su rápida evolución hacia la psico-física, y sus amplios conocimientos de las ciencias médicas y psicológicas del siglo XIX. Sin embargo, como ya vimos más arriba, Baroja no congenió con el naturalismo, y desde muy joven apuntó a escritores no naturalistas como más modernos. Si por una parte su relativismo filosófico tuvo que hacer difícil su adhesión a las doctrinas cientificistas de sus maestros (que más tarde, en *El árbol de la ciencia*, criticaría despiadadamente), fue seguramente su sensibilidad literaria la que le impidió aferrarse a la moda naturalista. No obstante, su relación con el naturalismo no es meramente de hostilidad. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901, la segunda novela en forma de libro, aunque la primera en aparecer en folletín) es en gran parte una sátira del cientificismo decimonónico, y hallamos en ella un comentario irónico sobre la predilección naturalista por estudiar pormenorizadamente a los criminales y sus crímenes, así como una referencia a Zola que, aunque no hostil, también va teñida de ironía. Pero es

en su primera novela, *La casa de Aizgorri,* de 1900, donde mejor apreciamos la compleja relación de Baroja con el naturalismo, pues me parece indudable que esta novela algo le debe a *L'Assommoir* .

El alcoholismo fue uno de los temas importantes del naturalismo, tema por supuesto sacado de una de las grandes preocupaciones médico-sociales de la época. No sólo preocupaba el efecto del etilismo en los que abusaban de la bebida (comportamiento antisocial, incapacidad laboral, prostitución, delincuencia, rebeldía), sino que además preocupaba el efecto hereditario, pues se consideraba que la adicción no sólo causaba la degeneración de los afectados sino que ésta se transmitía por herencia biológica de padres a hijos. Todo esto, que el naturalismo explotó con tintas recargadas, y que Galdós supo reflejar discreta y sensiblemente en varias de sus novelas, es lo que se debate en *La casa de Aizgorri*, pero se debate de una manera insólita, pues el tema de la degeneración, tan absolutamente típico de los últimos años del siglo XIX, está visto desde una vertiente completamente nueva en una obra repleta de símbolos poéticos. Antes de analizar este aspecto, notemos, no obstante, que Baroja incluye también una materia enteramente tradicional. Sociólogos e higienistas, y tras ellos muchos novelistas, veían el alcoholismo como una tara social, y los políticos como un coste económico y potencialmente como una fuente de sedición. El obrero ebrio no era un obrero productivo, y además se convertía en un ser turbulento y embrutecido a quien podían fácilmente seducir las doctrinas revolucionarias y manipular los agentes de los movimientos anti-burgueses como el anarquismo y el socialismo, por lo que las tabernas a menudo eran denunciadas como focos de criminalidad y de intrigas contra el tejido industrial y político del país.[35] El alcoholismo, pues, formaba parte intrínseca del panorama obrero, y así lo recoge Baroja en su novela, como hicieron muchos escritores naturalistas. Al comienzo de la novela se indica que la taberna es lugar de riñas, y más adelante Baroja hace que los mineros y otros obreros descontentadizos, carlistas, anarquistas, agentes provocadores, politicastros ambiciosos, jugadores y bebedores se congreguen en una taberna para urdir el complot huelguista. Por otra parte Baroja también sugiere la idea de que los efectos nocivos de la destilería de los Aizgorri afectan al pueblo entero, y no sólo a la familia Aizgorri, por efecto de los vapores etílicos. Según el médico, la destilería ha afectado a todo el pueblo de Arbea: «Vino tu abuelo y puso la fábrica, excitado por el lucro, y poco a

[35] La bibliografía sobre el alcoholismo en el siglo XIX es ingente, pero para todo lo relacionado con España es de obligada consulta Campos Marín, 1997.

poco el alcohol fue infiltrándose y la degeneración cundió por todas partes» (*OC*, I, p. 21).

Es precisamente en el tema tan naturalista de la degeneración donde mejor se aprecia lo que separa a Baroja del naturalismo. Al comienzo de la novela Baroja insiste en los factores degenerativos —alcoholemia, pobreza, trabajo explotador— mediante la aparición en las primeras páginas de cinco personajes simbólicos. La Mendiga tiene que mantener a un hijo a quien un accidente laboral en la cantera dejó ciego y sin recursos (incidente enteramente zolesco). El Pobre pide limosna canturreando siempre la misma canción porque su idiotez no le permite otra cosa. El Hombre es un castellano errante y hambriento que vagabundea por falta de trabajo. Elizabide es una loca que ni siquiera se molesta en pedir, metiéndose en casas ajenas para agenciarse las provisiones que estén a la vista. Chapao es otro mendigo idiota que apenas discurre y padece de temores demenciales. Mediante esta espeluznante galería de ejemplares de la especie humana incapacitados y desamparados Baroja establece el contexto aparentemente determinista de la obra. Las afinidades con el naturalismo quedan establecidas, y se vislumbra otro estudio de las nefastas e inevitables consecuencias de la herencia y del medio ambiento según las influyentes teorías de Hippolyte Taine. Pero la tesis que Baroja va a sostener será muy distinta.

Águeda detecta signos de anormalidad en su padre y su hermanastro, Luis (al parecer hijo de Don Lucio, padre de Águeda, pero no de su madre), y atribuye estos síntomas a la degeneración alcohólica provocada por la destilería propiedad de la familia desde hace tres generaciones. Los síntomas del alcoholismo de Don Lucio están perfectamente indicados por Baroja y coinciden con los descritos por los médicos decimonónicos en sus tratados sobre los efectos del alcohol; pero Águeda no prueba el alcohol, y la convicción que tiene de que es vástago de una familia degenerada, y por lo tanto potencial agente de transmisión de la degeneración biológica, se basa únicamente en la enfermedad de su padre y sobre todo en el carácter cruel, asustadizo y falto de energía de su hermanastro, en el que cree ver la tara física y mental de la degeneración familiar. La creencia de Águeda en la degeneración que se transmite de generación en generación ha sido inducida inconscientemente por el medico, Don Julián, al intentar éste explicar la conducta sádica del niño Luis mediante referencias a las condiciones heredadas y a los efectos nocivos del alcohol. Su declaración de que el alcohol «no mata, pero hace degenerar a la descendencia [...]. Así, los hijos nacidos desequilibrados y enclenques pagan las culpas de los padres, por esa fatalidad inexorable de la herencia» (*OC*, I, p. 21) sirve para confirmar la

sospecha de Águeda de que ella también es un producto degenerado y que por lo tanto no debe casarse con el hombre que la quiere. Aquí el determinismo alcanza su momento de máxima expresión. Águeda, convencida de que ha heredado una aflicción inducida por un entorno envenado, la destilería, le expresa su terror al médico, Don Julián, mediante símbolos poéticos:

> ÁGUEDA: [...] de noche me despierto con sobresalto y veo caras que me contemplan, y siento que algo me acecha y me espía... Salgo al balcón de mi cuarto y veo la fábrica con sus ventanas iluminadas, ojos inyectados de fiera, que buscan una presa en la negrura de la noche. Y luego veo el río a la luz de la luna y me turba, y contemplo el cielo estrellado, y el corazón me palpita con fuerza ante un peligro que no comprendo.
> DON JULIÁN: ¿No puedes dominar esas impresiones?
> ÁGUEDA: No. Las domino a veces por un esfuerzo de voluntad, pero vuelven a renacer. Ahora mismo, cualquier cosa se me figura que puede tener influencia en mi vida: una estrella que corre, una luz que se apaga. Lucho contra todas esas ideas; pero temo, ahora más que nunca, quedar vencida, y que, en un momento de terror, me envuelvan completamente esas alas negras (*OC*, I, p. 25).

Don Julián, a pesar de haber contribuido años antes a la dolencia mental de Águeda, ahora rechaza sus anteriores suposiciones en torno a la herencia de la enfermedad mental y no se deja persuadir por el diagnóstico que hace Águeda de su condición, a saber, que es una degenerada. Pero lo hace sólo porque la condición de Águeda no tiene una realidad fisiológica, y por lo tanto para él Águeda no es tanto una enferma como una persona sugestionada por una idea. A Mariano, el pretendiente de Águeda, le sugiere que la enfermedad existe sólo en su imaginación, a lo que responde Mariano que precisamente esto es lo único que se requiere para explicar su terrible dolencia: la realidad del mal hay que buscarla en el sufrimiento mental y no en los síntomas fisiológicos. Y aquí precisamente es donde se localiza el meollo del problema que Baroja está debatiendo: la cuestión es saber si la condición de Águeda tiene una causa exclusivamente fisiológica, en cuyo caso se mantendrá la tesis determinista, o si su condición se debe a un estado mental autoinducido por unas creencias potencialmente erróneas, cuestión que debió preocupar a Baroja, ya que la repitió en la historia de Fernando

Ossorio, personaje que aparece en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y que se convierte en el protagonista de *Camino de perfección*.[36]

Una vez establecida la posibilidad de que Águeda es víctima no del determinismo hereditario sino de una autosugestión, Mariano, que no acepta la inevitabilidad de su condición, se dispone a liquidar la causa imaginaria de su enfermedad, la destilería, convertida en símbolo del *delirium tremens* asociado con el alcohol y que evidentemente afecta a Don Lucio. Paradójicamente, al hacerle enunciar su resolución a Mariano, Baroja le hace hablar en lenguaje darwiniano, aunque está claro que la lucha de Mariano no es sólo por hacer sanar a Águeda, sino también por derrotar a los que quieren destrozar su propio negocio de fundición:

> MARIANO [...] Ahora empezará la lucha. Veremos quien vence. [...] Águeda lo quiere. Antes de ser mía exige que esta fábrica se cierre. Lo quiere. Eso basta. (Se detiene a contemplar el retrato que se halla sobre el sitial.) Aquí está el fundador, Machín de Aizgorri, el guerrero que sembró el espanto en toda Guipúzcoa. ¡Pobre hombre! ¡Cómo degeneró tu casta! Al cabo de cientos de años la savia enérgica de los Aizgorri no produce más que plantas enfermas y venenosas. Pero entre su floración malsana hay un lirio blanco y puro, y ése yo lo arrancaré de la casa de Aizgorri y lo llevaré donde hay sol y alegría y amor. Sí, Machín; no me importa ese gesto adusto ni ese ademán altivo. Tu nieta, descendiente de los más nobles hidalgos, será la mujer de un fundidor, hijo de ferrones. Sí, lo será, lo será (*OC*, I, p. 32).

La destilería es efectivamente destruida, primero por la inundación y luego por el incendio que arrasa el pueblo, y este simbolismo de agua y fuego (agentes de limpieza y purificación) a que Águeda se ve sometida sólo sirve para acentuar el proceso de curación de sus angustias, curación que se efectúa por esfuerzo de la voluntad. Lo que Águeda aprende en medio de los violentos disturbios de huelguistas y provocadores es a valerse por sí misma y superar su crisis. Aterrorizada de verse sola con su padre moribundo, accede no obstante a la partida de su atemorizado hermano (otro evidente símbolo, ya que fue la aparición de éste, años antes, lo que provocó su crisis), y horas después recupera su serenidad ante el cadáver de su padre:

> Águeda se asoma a la puerta de la alcoba y mira, y al darse cuenta de que la muerte ha pasado por allí, cierra los ojos y espera algo, algo que va a caer

[36] No está de más recordar que *Camino de perfección* se empezó a escribir unos diez años antes de su publicación, es decir, alrededor de 1893, y que en los manuscritos inéditos de aquella época ya asoman esas preocupaciones psicológicas. *Vid.* Sanders, 1984.

> sobre su alma, a hundirla para siempre en el abismo de la locura. Y Águeda nota que retozan en su alma las sonrisas de las fantasías enfermas, las largas y vibrantes carcajadas; pero de pronto un impulso enérgico le dice que su razón no vacila, y ante lo inexplicable y ante la muerte, su espíritu se recoge y se siente con energía, y, victoriosa de sus terrores, entra con lentitud en la alcoba de su padre, se arrodilla junto a la cama y reza largo tiempo por el alma del muerto (*OC*, I, p. 37).

Esta reconciliación con el fenómeno de la muerte, en contraste con la experiencia de la muerte de su madre, ocasión en que «veía sombras que se echaban sobre mí» (*OC*, I, p. 25), es el primer paso en el proceso de curación. Más tarde, cuando una turba de huelguistas invade su casa, se arma de valor para atreverse a cruzar el dique —que ya antes había asociado con su terror— en la oscuridad de la noche (evidente referencia a la «noche oscura del alma») y unirse a Mariano en su legítima empresa de la fundición, otro símbolo, esta vez de un mundo nuevo. Una vez curada de su neurosis, sabiéndose dueña de su destino, nada le impide ya el darle hijos sanos a Mariano. Don Julián, el responsable de enunciar la tesis de degeneración, en simbólico acto de contrición se une a ellos para ayudarles a fundir el volante de hierro que asegurará el negocio de Mariano. Mientras fuera ruge el enfrentamiento callejero entre los huelguistas y las tropas, dentro del taller de fundición Mariano y sus cómplices desafían a los agentes de la anarquía y de la violencia para así cumplir el contrato comercial que salvará la empresa. Como tantas otras cosas en esta novela tan llena de símbolos, la fundición de hierro también tiene su valor simbólico: «El hierro ruge aquí, en el yunque, porque tiene algo del león; el alcohol silba en el alambique, porque tiene mucho de serpiente» (*OC*, I, p. 47), dice el médico en un original reciclaje de dos símbolos tradicionales. Si las llamas destruyen el viejo mundo pernicioso de la destilería, también crean el nuevo de una empresa vigorosa. Del hierro fundido por el fuego sale el volante que Águeda ayuda a fundir. Si el volante de hierro es en el caso de Mariano la salvación económica, en el caso de Águeda representa la recuperación de su salud mental, de su energía (hierro = león = fuerza). Queda claro por lo tanto que la tesis determinista, tanto en su vertiente biológica como en la medioambiental, ha sido abandonada. Y no deja de ser significativo que es a través de un acto creativo, la forja de una gran pieza de hierro, que Baroja simboliza el triunfo de la voluntad sobre las fuerzas destructoras, o como termina diciendo un Mariano triunfante, «esa es la luz de la aurora. Es el día nuevo que nace» (*OC*, I, p. 49). Obra algo artificiosa y sentimental, *La casa de Aizgorri*, es sin embargo un documento

fuertemente revelador de la nueva ficción que comienza a surgir tras el ocaso de las doctrinas naturalistas.

Es de esperar que las anteriores consideraciones en torno a los comentarios críticos y a las obras creativas de escritores españoles durante la última década del siglo XIX y primeros años del XX hayan ofrecido algunos indicios de las modificaciones que la narrativa ficticia estaba experimentando en la España finisecular. Las obras punteras de la ficción modernista, tanto en España como en el resto de Europa, aún tardarían en llegar —*Niebla* se publica en 1914— pero los supuestos estéticos ya habían cambiado y podemos asignar sus orígenes a la debilitación de las prácticas realistas y de las doctrinas naturalistas en la década de los años noventa del siglo XIX, cuando varios escritores, viejos y jóvenes, son ya conscientes del cambio que se avecina y buscan nuevas fórmulas y procedimientos. Los comentarios de los observadores de aquellos tiempos demuestran un alto grado de conformidad a la hora de apuntar al colapso de las convenciones literarias que habían presidido el arte de novelar durante treinta años, mientras que las obras de los principales escritores, los canonizados y los aún por canonizar, evidencian claros esfuerzos por innovar. Si hacemos uso de esos rasgos esenciales que Malcolm Bradbury discernió en el modernismo literario, citados al comienzo de este artículo, podremos comprobar que todos ellos son aplicables en mayor o menor grado.

En primer lugar, el uso de la *percepción artística* en lugar de la presentación documental es categoría lo suficientemente amplia para no causar problemas. Los tres novelistas que hemos considerado aquí han dejado atrás el realismo documental y han adoptado un arte narrativo que quiere trascender la realidad material circundante. Incluso en Galdós, el más objetivo de los tres escritores, la historisimilitud se ha visto atenuada para dejar paso a una presentación más visionaria o poética. No es que se haya perdido la conexión con el mundo de la realidad; es que el artista ve en ese mundo nuevas complejidades que no se pueden explicar o reducir «científicamente». Las novelas tardías de Galdós, entre las cuales *Misericordia* tal vez sea el mejor ejemplo, nos hablan menos de enfrentamientos ideológicos o incluso de deficiencias en la estructura social y más del potencial humano para superar esas adversidades de circunstancia mediante la voluntad creadora (de la misma forma en que el mismo Galdós se vio obligado a recurrir a sus fuerzas creativas para superar sus propios problemas).

En segundo lugar, el conferir una *resonancia realzada* a ciertos objetos observados es una técnica que se observa sobre todo en los primeros cuentos y novelas de Baroja de forma insistente, tal vez por influjo de Poe y

los simbolistas franceses, pero que también se observa en Galdós y Ganivet. En *Misericordia*, las monedas, el símbolo último de los valores materialistas, desempeñan una función cuasi-mística en la vida de los personajes, y también en cierto grado lo hacen otros objetos de alimentación y vestimenta que adquieren valor sagrado. Y más allá de los objetos cotidianos tenemos la conciencia intensificada de un mundo visto paradójicamente a través de un ser invidente: él es quien ve a la verdadera Benina aunque carezca de la capacidad de verla físicamente. En lo que tiene todas las trazas de ser una reacción contra la tendencia positivista de reducir todo valor espiritual a la esfera de lo material, Galdós, a través de los dos personajes centrales de Benina y Almudena, eleva lo material a la esfera de lo espiritual. En Ganivet hallamos parecida inclinación. Esa resonancia realzada se nota, si no en los objetos, desde luego en las personas observadas por Pío Cid: éste tiene el poder misterioso de intuir la calidad de las personas, como si al conocerlas las viese por dentro, y sabe así anticipar sus reacciones, pudiendo juzgar sus habilidades y conferirles el papel que más les conviene.

Son los descriptores tercero y cuarto de Bradbury los que mejor apuntan al futuro. En *Misericordia*, Galdós confiere un papel muy ampliado a la *conciencia de los personajes*. Como hemos podido observar, a estas alturas el novelista está haciendo un pertinente uso del estilo indirecto libre y concediendo a sus personajes mayor autonomía de expresión, pues aunque la novela no esté en forma dialogada, como lo había estado *Realidad* siete años antes, las intervenciones directas del narrador han quedado más reducidas que en la ficción anterior, y los pensamientos y enunciados de los personajes, así como su inventiva, más ampliados. En vez de decírsenos lo que piensan los personajes, se nos muestran pensando. En la novela de Ganivet, la presentacion hecha a través de la conciencia de los personajes también adopta la forma de permitir al protagonista expresarse directa y repetidamente acerca de su peculiar visión del mundo y de idear situaciones anómalas, mientras que en las obras del joven Baroja observamos casi constantemente el mundo a través de personajes cuya conciencia está alterada por el alcohol, la angustia, el terror, algún tipo de neurosis o la proximidad de la muerte.

Finalmente, en cuanto a la *preocupación estética*, parece incontestable que en los últimos años del siglo XIX el arte de la novela está experimentando una significativa revaluación o cambio de dirección. Decir, con Malcolm Bradbury, que «la dirección del arte [es] tema esencial del escritor», sería tal vez demasiado atrevido de las obras que he analizado aquí, aunque no de los comentarios teorizantes de los autores. De todas formas lo que sí se puede decir es que de alguna forma u otra esas ficciones incorporan

o reflejan de manera consciente y palpable la visión creadora del artista, y ello apunta muy claramente hacia la próxima exploración modernista de la naturaleza y función del arte. Lo que predomina en *Misericordia* es la predisposición de los personajes a fabular; sin su inventiva, sin su capacidad imaginativa, no habría novela; ese «simulacro perfecto» de Benina, como lo llama Galdós, es una novela dentro de otra novela. En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Ganivet prácticamente deja que su personaje invente la ficción, es decir, los incidentes de que se compone la novela, mientras que simultáneamente se entretiene con el juego irónico de la ficción-como-realidad y la realidad-como-ficción. Y también en Baroja tenemos personajes que son agentes creativos que transforman la realidad, ya sea un escritor, como en «Noche de Vela», un inventor y filósofo bufo, como en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, o, como en *La casa de Aizgorri*, una familia de degenerados que evocan un mundo de alucinaciones, fantasmas y terrores, a su vez desterrado por otro mundo muy distinto de creación artesanal. En todas estas obras observamos un distanciamiento consciente de ese tipo de ficción que hacía sólo unos años había llegado a su apogeo y que escritores de menor envergadura y sensibilidad artística, animados tal vez por el éxito comercial que alcanzaban las traducciones de Zola, aún cultivaban asiduamente.

Naturalmente, habría mucho más que decir de esta década sorprendentemente reveladora que fueron los años noventa, y sobre todo del cambio de orientación de otra figura de primera línea como fue Emilia Pardo Bazán. Obligado es referirse aquí al profesor Maurice Hemingway, que en un importante estudio sobre la escritora gallega demostró que en las obras de los años noventa, a partir de *Insolación* (1889), se opera un sutil cambio.[37] De la presentación y exploración del mundo social que observamos en anteriores obras, inspiradas por el ejemplo de Zola, Doña Emilia evoluciona rápidamente hacia la búsqueda de explicaciones de fenómenos de la vida interior y la exploración del mundo psíquico, que es justo lo que hará un joven Baroja muy pocos años después. Hemingway apuntaba así a lo poco satisfactorio que resulta hacer distinciones tajantes y melodramáticas entre la novela de finales del siglo XIX y la de principios del siglo XX. Al suscribirme gustosamente a este punto de vista, me permitiría sugerir que los pocos ejemplos de la ficción del período 1893-1900 que he podido analizar aquí ya manifiestan varios de los rasgos que pronto caracterizarían a la emergente novela modernista, tanto en España como en Europa. Estas obras finiseculares fueron, pues, pioneras, y, desde una

[37] Hemingway, 1983.

perspectiva historiográfica, ayudan a establecer vínculos entre dos mundos literarios que tal vez no fuesen tan antagónicos como a menudo se ha querido ver.[38]

CARLOS ALEX LONGHURST
KING'S COLLEGE LONDON

[38] Quisiera expresar mi gratitud a los profesores Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán por el interés que se han tomado en este trabajo y por sus atinadas observaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Alberich, José (1966), *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Madrid, Alfaguara.

Azorín (1959-1963), *Obras completas*, 9 tomos, Madrid, Aguilar.

Baroja, Pío (1890), «Silverio Lanza y su editor J.B.A.», reproducido en Urrutia Salaverri, Luis (ed. 1973), *Pío Baroja: Hojas sueltas*, 2 tomos, Madrid, Editorial Caro Raggio, I, pp. 90-94.

——(1899a), «Figurines literarios», reproducido en Urrutia Salaverri, Luis (ed. 1973), II, pp. 79-83.

——(1899b), «Literatura y bellas artes», reproducido en Gullón, Ricardo (ed. 1980), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor-Guadarrama, pp. 75-81.

——(1946-1951), *Obras completas*, 8 tomos, Madrid, Biblioteca Nueva.

Botrel, Jean-François (1988), «España, 1880-1890: el naturalismo en situación», en Lissorgues, Yvan (ed. 1988), *Realismo y naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, pp. 183-197.

Bradbury, Malcolm (1973), *Possibilities. Essays on the State of the Novel,* Oxford: Oxford University Press.

Bradbury, Malcolm y Macfarlane, James (1976), *Modernism, 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books.

Campos Marín, Ricardo (1997), *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, Madrid, CSIC.

Clarke, Anthony H. (ed. 1999), *A Further Range. From Realism to Modernism in Spanish Fiction*, Exeter, University of Exeter Press.

Conrad, Joseph (1905), «Henry James: An Appreciation», reproducido en Walter F. Wright (ed. 1964) *Joseph Conrad on Fiction*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, pp. 86-87.

Daiches, David (1960), *The Novel and the Modern World*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Fernández Cifuentes, Manuel (1982), *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.

Fernández Sánchez-Alarcos, Raúl (1995), *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Granada, Diputación Provincial/Fundación Caja de Granada.

Fernández, Pura (1995), *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado en el siglo XIX*, Amsterdam y Atlanta, Editions Rodopi.

Ganivet, Ángel (1951), *Obras completas*, 2 tomos, Madrid, Aguilar.

Hardy, Thomas (1891), «The Science of Fiction», reproducido en Allot, Miriam (ed. 1965), *Novelists on the Novel*, London, Routledge, pp. 73-74.

Hemingway, Maurice (1983), *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press.

Longares, Manuel (1972), *Pío Baroja: Escritos de juventud*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

Longhurst, C.A. (1977), *Pío Baroja: 'El mundo es así'*, Critical Guides to Spanish Texts, London, Grant and Cutler.

——(2003) «Representations of the Fourth Estate in Galdós, Blasco and Baroja», en Round, Nicholas (ed. 2003), *New Galdós Studies*, Woodbridge, Tamesis.

Mainer, José Carlos (1972), *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

Murphy, Katharine (2004), *Re-reading Pío Baroja and English Literature*, Bern, Peter Lang.

Orringer, Nelson (2002), «Introduction to Hispanic Modernisms», *Hispanic Modernisms, Bulletin of Spanish Studies*, Vol. LXXIX, N°s 2-3, pp. 133-148.

Patiño Eirín, Cristina (1997), «*La revolución y la novela en Rusia,* de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène Melchior de Vogüé», en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. J.M. González Herrán, Santiago de compostela, Consorcio de Santiago, pp. 239-274.

Pattison, Walter T. (1965), *El naturalismo español*, Madrid, Gredos.

Pérez de Ayala, Ramón (1964-1969), *Obras completas*, 4 tomos, Madrid, Aguilar.

Pérez Galdós, Benito (1897), *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós el domingo 7 de febrero de 1897*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e hijos de Tello.

——(1967), *Obras completas*, 6 tomos, Madrid, Aguilar.

Sanders, Jeremy (1984), «A Missing Link to the Work of Pío Baroja», *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. LXI, N° 1, pp. 14-30.

Sandison, Alan (1996), *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, London, Macmillan.

Santiáñez-Tió, Nil (1994), *Ángel Ganivet, escritor modernista*, Madrid, Gredos.

Unamuno, Miguel de (1966-1971), *Obras completas*, 9 tomos, Madrid, Escelicer.

Villanueva, Darío (2005), *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant lo Blanc.

Woolf, Virginia (1919), «Modern Fiction», reproducido en Ellman, Richard y Feidelson, Charles (eds. 1965), *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, New York, Oxford University Press, pp. 121-126.

ARTÍCULOS

María Luzdivina Cuesta Torre
El *ensiemplo del león y del caballo* y la crítica a la caballería en el *Libro de Buen Amor*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2008, LXXXIV, 109-133

EL *ENSIEMPLO DEL LEÓN Y DEL CABALLO* Y LA CRÍTICA A LA CABALLERÍA EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR* [1]

En el *Libro de Buen Amor* (en adelante, LBA) se incorpora en gran medida una tradición fabulística que constituye una de las fuentes de la sabiduría medieval, hasta el punto de ser considerado por Lacarra (1998: 237-252) un ejemplario de fábulas a lo profano. No es un caso aislado: el primer tercio del siglo XIV conoce el afianzamiento de la literatura ejemplar: el *exemplum* se extiende desde los libros dedicados integramente a él a interpolaciones en obras de otros géneros y se introduce en los espejos de príncipes de don Juan Manuel, o en el *roman* caballeresco del *Zifar*.

Las fábulas del LBA han sido estudiadas en relación a sus fuentes (Lecoy, 1938), en relación a los episodios en los que se insertan (Biglieri, 1990: 119-132; Morros, 2003: 11-53), en cuanto a sus elementos morfológicos (Temprano, 1985: 78-99), en cuanto a su función (Michael, 1970: 177-218), en relación a los proverbios (Taylor, 2004: 83-104), en relación a sus narradoras (Hart, 1997: 16-175), en cuanto a su conexión con la cultura jurídica (Godinas, 1996: 12-21)… Varias fábulas del LBA han recibido ya la atención de Morreale (1990: 49-83 y 1991: 23-78) desde algunos de estos puntos de vista. En su labor sobresale un artículo muy

[1] Este trabajo se ha concluido en el marco del Proyecto de Investigación «A la luz del modelo subyacente. Metodología crítica y edición de los textos derivados de traducciones de obras medievales», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España, referencia HUM2006-0114.

Entregado: 21 de mayo de 2008. Aceptado: 5 de septiembre de 2008.

pormenorizado y valioso dedicado a la fábula del caballo y el asno.[2] Sin embargo, estos estudios no tienen en cuenta que las fábulas sobre caballos están protagonizadas por un animal que se constituye en símbolo e incluso emblema de una clase social de especial importancia en la Edad Media y que es objeto de teorización en el siglo XIV en Castilla: la caballería. Las implicaciones de esta simbología han de repercutir en la interpretación del significado de estos relatos en el conjunto del libro. En el caso de la fábula del caballo y el asno, la asociación entre el primer protagonista del ejemplo y la caballería es insinuada por Morreale, que advierte también su sentido crítico, aunque no desarrolla este aspecto en su análisis. [3] Por mi parte, al estudiar el propósito anticaballeresco del LBA a través de las relaciones que el autor establece a lo largo de todo su texto entre la caballería y el amor, he dedicado especial atención al ejemplo del caballo y el asno, en el que la crítica a la caballería resulta especialmente intensa (Cuesta, en prensa). No deja de ser sorprendente que siendo numerosos los animales que aparecen representados en la tradición fabulística de la que bebe el Arcipreste, ejemplificando diversos vicios y virtudes, así como formas adecuadas e inadecuadas de actuar frente a distintas situaciones problemáticas, y no siendo el caballo uno de los más frecuentes en los ejemplarios medievales, Juan Ruiz lo seleccione como protagonista de dos de las fábulas que incluye en la sección dedicada a los pecados capitales para ejemplificar dos vicios, que resultan encarnados en él: la soberbia y la gula. El caballo no aparece en fábulas fuera de esta sección del libro y, en las dos en las que aparece, representa un papel negativo. Además, las dos fábulas sobre caballos elaboradas por el Arcipreste modifican sustancialmente sus posibles modelos (Morreale, 1991; Cuesta, en prensa). Los motivos de esta modificación podrían encontrarse en el propósito que guía al autor, en la visión que quiere transmitir acerca de la caballería y no, como se ha supuesto a veces (Rodríguez Adrados 1987: 487), en la existencia de una fuente desconocida para estas fábulas (también Morros 2003: 11, aunque se refiere a un grupo de fábulas diferente). Mi propósito es demostrar que los caballos de las fábulas ruicianas no son sólo protagonistas animales de un relato ejemplar, sino representantes del grupo social de los caballeros y figuras que encarnan los defectos que el autor percibe en la caballería. Puesto que el ejemplo del

[2] El propósito de la autora es «conocer tanto la fábula latina en prosa que el Arcipreste había 'decorado' en sus días escolares, como el texto literario que escogió como reto a su arte de metrificar. Esto, para el establecimiento del texto, como testimonio adicional al de los manuscritos, y a veces más decisivo, y como término de comparación para aquilatar el arte del autor castellano como traductor y como narrador». (Morreale, 1991: 24).

[3] «[…] la representación del caballo y caballero se prestaba para la increpación al amor, y, por añadidura, para ese propósito anticaballeresco en son de parodia que una y otra vez aflora en el Libro» (Morreale, 1991:68).

caballo y el asno ya lo he analizado desde esta perspectiva en otro lugar[4], me centraré ahora en la fábula del caballo y el león.

Las fábulas sobre caballos en el contexto de la sección dedicada a los pecados capitales

Las dos fábulas sobre caballos que introduce Juan Ruiz en su LBA son relatadas por el protagonista en su discusión con don Amor para ejemplificar los pecados de soberbia y gula de los que le hace culpable y causa final, en el extenso pasaje dedicado a los pecados capitales.[5]

El repaso de los pecados capitales es una sección habitual en muchas obras de la época, tanto en las pertenecientes a la literatura doctrinal y moralizante de tipo religioso, como en los tratados de caballería donde se concibe la caballería como una orden religiosa laica (R*imado de palacio*, estr. 64-127; Ramon Llull, 1985: 59-63).

El primer ejemplo protagonizado por un caballo, el del caballo y el asno (estr. 237-245), ejemplifica el pecado de la soberbia, pero desarrolla al mismo tiempo la conexión entre ésta y la lujuria. El segundo, el del león y el caballo (estr. 298-303), el de la gula. La gula, en lo que tiene de exceso de los apetitos carnales, se equipara a la lujuria y sirve de metáfora para ésta.[6] Gula y soberbia son vicios atribuidos a don Amor, que no en vano se presenta cabalgando un valioso corcel en su entrada triunfal.

Sin embargo, aunque el Arcipreste insiste en este sentido de sus fábulas en la explicación previa a la narración, sólo el ejemplo del caballo y el asno desarrolla la conexión entre el pecado ejemplificado y don Amor, haciendo que la soberbia del caballo sea humillada como consecuencia de la lujuria de su amo, mientras que el ejemplo del caballo y el león muestra únicamente las consecuencias mortales de la gula. La elaboración a la que el Arcipreste somete sus fuentes es mayor en la fábula del caballo y el asno y sirve al propósito de imbricarla de forma más efectiva en el pasaje dedicado a los pecados capitales atribuidos al Amor. Su moralización contra el Amor es también más evidente, pues introduce en el argumento unos personajes humanos de los que carecen las restantes versiones conocidas de la fábula. Sin embargo, dicha fábula conserva su moraleja original, pues en sus correlatos tiene igualmente por significado la crítica a la soberbia y la

---

[4] Cuesta (en prensa) contiene un análisis de las referencias a caballería, caballo, caballero y escudero presentes en el LBA que relacionan a los caballeros con el amor, con especial atención al ejemplo del caballo y el asno.

[5] Sobre el pasaje de los pecados capitales véanse Ricard (1966: 5-37), Oyola (1979: 101-161) y Vasvári (1985-86: 156-180).

[6] Véase la nota de Gybbon-Monypenny al v. 3d en su edición del LBA.

advertencia sobre sus negativas consecuencias. No ocurre así en la fábula del caballo y el león, donde las modificaciones introducidas por el Arcipreste no se encaminan a marcar la relación entre el vicio criticado y don Amor, propósito de toda la sección dedicada a los pecados capitales, sino que de forma menos evidente se proponen modificar el significado de la fábula original, trasladando su moraleja desde el ámbito de la moralización contra la falsedad al de la crítica de la gula.

En el pasaje didáctico previo a la narración de la fábula del caballo y el león se explicita con creces una conexión entre la gula y don Amor que no se percibe en el relato posterior. Puesto que la escasa relación entre los ejemplos y los diálogos que los encuadran es una de las características del LBA, de acuerdo con el análisis de Michael (1970: 215), esto no resulta sorprendente. En la misma línea se sitúa el análisis de Brownlee (1985: 88-97), que llega a hablar de «misappropriated *exempla*».

Una de las estrofas sugiere que el ejemplo con el que realmente conecta es el del ermitaño y el vino (estr. 528-549), pues podría ser su moraleja: «…do mucho vino es,/ luego es la loxuria e todo mal después» (vv. 296c-d).

Puesto que en toda la sección de la «Pelea del arcipreste con don Amor» (estr. 181-422) el protagonista emplea sólo fábulas en su argumentación sobre los pecados capitales anejos al Amor, el autor pudo decidir incluir aquí la fábula del caballo y el león en sustitución del ejemplo del ermitaño y el vino, trasladando éste de lugar. La estrofa citada contrasta con la 528, donde es el Amor quien recuerda a Lot e introduce el ejemplo del ermitaño, negando su relación con el pecado de la gula, pues considera el exceso en la bebida contrario a sus objetivos.[7] Queda en pie, sin embargo, el argumento usado por el arcipreste, puesto que el vino conduce al ermitaño del ejemplo a la lujuria.

Pero si la fábula del caballo y el asno encuentra difícil justificación como ejemplo que relaciona la gula con don Amor, sí se encuentra, como se verá más adelante, plenamente justificada como muestra de las consecuencias de la gula, a pesar de no ser ese su sentido original en las fuentes esópicas. Juan Ruiz consigue, de este modo, orientar hacia sus propósitos la lectura de una fábula que tenía un sentido diferente, logrando lo que Biglieri (1990: 130) llama «monosemia intencional».

[7] Empleo la minúscula para señalar que se trata del «arcipreste» personaje, reservando «Arcipreste» para las referencias al autor de la obra.

Originalidad de las fábulas de caballos ruicianas frente a su modelo

Las posibles fuentes de ambos cuentos sobre caballos fueron examinadas por Lecoy (1938: 125-129), quien señaló su carácter esópico, a la vez que resaltó las diferencias y la originalidad de estos dos ejemplos ruicianos respecto a ellas.

La difusión en la Edad Media de las fábulas de Esopo, o a él atribuidas, se produce bien a través de Fedro, en latín, bien a través de Babrio, en griego. Ello determina la existencia en este periodo de dos líneas de transmisión de las fábulas esópicas, a las que los distintos coleccionistas irán añadiendo otras fábulas de distintas procedencias, haciendo que pasen de ser unas ciento cincuenta a más de doscientas. Del amplio conjunto de colecciones esópicas medievales que contienen estos cuentos, distintos estudios sobre las fábulas del LBA parecen apuntar a una mayor conexión de Juan Ruiz con el grupo de los *Romuli*. El supuesto autor, Romulo, no conoció la obra de Esopo, sino la tradición latina de Fedro, cuyas fábulas parafrasea y reorganiza, a la que añade otros materiales y nuevas fábulas creadas a partir de la imitación del estilo de Fedro (Bizzarri 2006: 65) Pero el texto que se considera como modelo del Arcipreste por su mayor proximidad al LBA es la colección de Walter el Inglés (Amador de los Ríos, 1863: 157-204; Lecoy 1938: 122-126; Michael 1970: 192-195: 177-218; Morreale, 1990: 69; Morros 2003: 11), quien se sirvió a su vez del *Romulus vulgaris*, el más difundido de los *Romuli* en prosa.

Rodríguez Adrados, sin embargo, sostiene que Juan Ruiz no utilizó para algunas de sus fábulas ninguna de estas colecciones fabulísticas, sino «una serie de fábulas diferentes: a veces no llegadas a nosotros en versión latina, a veces en versiones latinas derivadas de la seguida por él o bien de fecha más tardía» y que estas «fábulas que podríamos llamar independientes son, a veces, simples fábulas griegas que de alguna manera penetraron en Occidente desde el siglo IX; otras, son fábulas de la tradición latina, fedriana, adaptadas al ambiente occidental y sus temas; o de la tradición griega igualmente adaptadas» (1987: 467). Precisamente las dos fábulas sobre caballos se encuentran entre aquellas para las que Rodríguez Adrados considera preciso postular la existencia de una fuente diferente de las conocidas. Pero existe otra posibilidad: Juan Ruiz pudo realizar las modificaciones que se observan respecto a los *Romuli* o a la obra de Walter el Inglés de forma autónoma y consciente, con un propósito particular y propio.

Ensienplo del león e del cavallo (estr. 298-303)

El ejemplo del caballo y el león se encuentra, por tanto, entre aquellos cuya fuente concreta no ha sido posible determinar. Como advierte Bizarri (2006: 82, n. 24), aparece por primera vez en *Romulus* y en *Babrio*, incorporándose más tarde a las colecciones esópicas (*Esopus moralisatus*, fol. 25; *Liber Esopus et Avianus*, Lib. II, fol. 26, *Novus Aesopus* de Alexander Nequam (núm. 24); *Esopete ystoriado*) y de predicación (por ejemplo, en la célebre obra de Jacques de Vitry). Esta amplia difusión explica su aparición en las colecciones hispánicas del *Libro de buen amor* y el *Esopete ystoriado*, este último basado en el *Romulus Nilantii*. El *Romulus ánglico completo*, conocido como LBG, también incorpora esta fábula y fue conocido en Castilla en el siglo XIV, como demuestra el uso de esta versión por parte de don Juan Manuel en el ejemplo de «La raposa e del cuervo» de *El conde Lucanor* (Menéndez Pidal 1973: 151-152 y Morreale, 1990: 51).

A diferencia de lo que ocurre con la mayor parte de las fábulas esópicas incorporadas a su obra por Juan Ruiz, el «Ensienplo del león e del cavallo» se distancia de las versiones esópicas conocidas. Rodríguez Adrados (1987: 467) cree que contiene, al igual que el «Ensienplo del cavallo e del asno», suficientes modificaciones respecto a ellas como para pensar en el uso de una segunda fuente ignota, aunque en este caso no logra encontrar los rasgos innovadores en ningún otro ejemplo.[8] No es esta la única similitud entre las dos fábulas ruicianas sobre caballos. A semejanza de lo que ocurre en el ejemplo del caballo y el asno, este relato se artícula en una doble estructura: es un cuento dentro de otro cuento, hecho ya subrayado por Lecoy (1938: 128-129) que se hace más evidente en el análisis de Temprano (1985: 88 y 98). También aquí hay dos antagonistas sucesivos: el león y las yerbas esquivas que matan al caballo.

La fábula ejemplifica los efectos negativos de la gula, que llegan hasta la muerte, llevando a sus últimas consecuencias los hechos relatados en las fuentes esópicas, donde el león queda descalabrado, pero no muere, y no se habla de la glotonería del caballo. En las coplas que introducen la fábula, el arcipreste resalta el desconcierto de los humores, producido por el exceso en comer y beber, que puede ser mortal. Como en el caso de la soberbia, el

[8] En el caso del «Ensienplo del cavallo e del asno», Rodríguez Adrados encontraba algunas similitudes entre la fábula ruiciana y algunas versiones griegas de la misma. Sin embargo, dichas semejanzas resultan muy tenues, mientras que las diferencias del ejemplo del LBA respecto a los *Romuli* constituyen un conjunto coherente que orienta el significado de la fábula en una dirección distinta a la que primitivamente tenía, por lo que parecen obedecer a una intención muy determinada de crítica a la caballería que se muestra también en otros pasajes de la obra. Véase Cuesta (en prensa).

pecado no sólo conlleva males espirituales, sino también físicos. En el cuento, este pecado se encuentra representado tanto por el león, que recibe por ello una coz mortal, como por el caballo, que tras haber escapado de la glotonería del león, suscitada por su propia gordura, muere por haberse hartado de «yerbas muy esquivas».

En el ejemplo de Juan Ruiz se advierten las siguientes modificaciones respecto al modelo latino:

a) Los protagonistas de la fábula no son los mismos en toda la tradición fabulística. La versión griega de la fábula tiene por protagonistas a un lobo y a un asno, mientras que la latina de Fedro y los *Romuli* coincide con el LBA en presentar a un león y un caballo. En cualquier caso se preserva el rasgo fundamental: se trata de una pareja constituida por un carnívoro depredador y un herbívoro. La transformación de los personajes, atribuida por Rodríguez Adrados (1987: 467) al intento de adaptación de la fábula al ambiente y temas occidentales, no parece ajena, a mi juicio, a un propósito de elevar su dignidad y connotar las características que los bestiarios y la iconografía medievales atribuían a estos animales.

El asno de la tradición griega es un animal que representa la fuerza, la estulticia, la tozudez, la villanía, y con estos rasgos aparece en el LBA en el ejemplo del caballo y el asno. Utilizado por los villanos, muchas veces para acarrear cargas o realizar trabajos agrícolas, tiene una baja dignidad. La poca inteligencia que le atribuye la tradición es un rasgo poco apropiado para el protagonista de la fábula, que se muestra astuto al descubrir las intenciones del carnívoro y cuya inteligencia consigue vencer la mayor fuerza del león. La transformación del asno en caballo resulta obligada, si se tiene en cuenta que el caballo representa, entre otros rasgos, la inteligencia: «Caballo es bestia de gran inteligencia, porque biven entre los hombres, toman cierto tipo de entendimiento, de manera que conocen a su señor y mudan costumbe y hábitos», según Brunetto Latini (1989: 88) en su divulgado *Libro del tesoro* (cap. 186).

El mismo título, «Ensienplo del león e del cavallo», advierte de la naturaleza de los personajes, como suele suceder en este tipo de relatos, en los que los animales protagonistas lo son por representar una cualidad determinada: el zorro la astucia, la serpiente la prudencia, la paloma la fidelidad, etc. El caballo, como bestia dominada y dirigida que se somete a una voluntad superior, encarna la brutalidad, el inconsciente, el instinto, gobernado por la razón (Chevalier 1993: s.v., 208-217). Pero por su capacidad de aprender se le considera, en contradicción, un animal que destaca por su inteligencia. Su envergadura y tamaño permiten a quien cabalga situarse en un nivel superior, y mirar desde arriba a quienes se

mueven a pie, lo que propicia que sean apreciados como poderosos, orgullosos y soberbios.

Por metonimia el caballo acaba tomando significados propios de sus dueños. En la socidedad del mundo clásico, al igual que en la medieval, la posesión de un caballo implicaba un cierto grado de riqueza y poder y fue empleado en los desfiles militares que consagraban la victoria. Los emperadores romanos fueron representados con frecuencia en estatuas ecuestres. En la Edad Media simboliza ya, por su asociación con la caballería, la nobleza (como demuestra la expresión «el noble bruto»). Como ella, también presume de linaje, pues desde antiguo se ha realizado una selección genética, que dio lugar, como refleja Juan Ruiz, a que los caballos españoles fueran especialmente apreciados («non conpraría Francia los paños que vistié; el cavallo de España muy grand preçio valié». vv. 1244c y d). Esta simbología resulta reflejada en los versos del Arcipreste, en una u otra de las dos fábulas sobre caballos.

La transformación del lobo en león obedece igualmente al deseo de otorgar mayor dignidad al protagonista de la fábula, pues al segundo se le considera el rey de los animales, especialmente de los mamíferos. Por otra parte, el león simboliza la fuerza, la ferocidad y la capacidad de caza. La sustitución del lobo por el león no resulta extraña, puesto que es uno de los animales más presentes en la iconografía, la heráldica y la literatura medieval, en la que no siempre su representación concuerda con la que ofrecen los bestiarios (Deyermond 2007: 41-63). Por otra parte no hay que desatender el hecho de que el león sirva de matáfora o comparación para el rey Alfonso XI repetidas veces en el *Poema de Alfonso XI* (Deyermond 2007: 48), algo nada extraño si se considera que el león era el emblema de este rey. Naturalmente, la transformación del lobo en león no puede atribuirse al deseo de ocultar al rey de Castilla bajo la figura del animal, puesto que se produce ya en los *Romuli*, pero Juan Ruiz sí pudo valerse de la presencia del león en la fábula para introducir en ella contenidos alusivos a este monarca, bien conocido por su contribución al desarrollo de la caballería como orden mediante la creación de la Orden de la Banda en 1330, primera orden militar no religiosa de Europa, y por sus legislaciones en torno a la caballería en el *Ordenamiento de la Banda* de 1442-1334 o en el *Odenamiento de Burgos* de 1338, que contemplan aspectos como las obligaciones militares, la alimentación de los caballeros o su participación en los juegos de dados (Heusch, 2000: 29 77; Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 203-205).

El LBA se compone en una época en la que las ideas sobre la caballería se encuentran al final de un periodo de definición de la esencia de la caballería (1250-1350) y al inicio de un segundo periodo de restricción

(1330 a 1407) y, dentro de éste, en un primer ciclo de restricción positiva, mediante la identificación de nobleza y caballería, entre 1325 y 1348, años que corresponden a la existencia de la Orden de la Banda. [9] Si el caballo puede representar a la caballería, el león quizá pueda representar a Alfonso XI. Martin (2007: 115-129) y Heusch (en prensa) han defendido recientemente un alcance político para el LBA y ven en los leones de las fábulas rasgos que corroboran esta idea y bajo los que podrían subyacer veladas críticas a la figura del monarca que regía Castilla en el momento de composición de la obra.

Aunque la transformación del lobo y el asno en caballo y león no puede ser atribuida a Juan Ruiz, si es preciso advertir que el Arcipreste ha extraído en el desarrollo de su ejemplo todas las posibilidad subyacentes a la simbología de los animales, como demostraré a continuación.

b) La fábula esópica describe al asno por su inteligencia y al lobo por su falsedad, su actuación dolosa al usar un engaño traicionero. Esta misma descripción se conserva en los *Romuli* aplicada al caballo y al león respectivamente. Juan Ruiz altera los rasgos definitorios de los personajes y describe a sus dos protagonistas desde el primer momento por su glotonería: el caballo es muy gordo y el león, goloso, no se conforma con la hartura.

> Un cavallo muy gordo pasçía en la defesa;
> venié el león de caça, pero, con él non pesa;
> el león tan goloso al cavallo sopessa:[10]

La comparación de los versos iniciales del Arcipreste con el comienzo del relato en otras versiones permite comprobar que las alteraciones introducidas obedecen al propósito de resaltar la gula de los dos protagonistas:

> Equum pascentem uidit leo fortissimus in prato. (*Romuli vulgaris fabularum liber III*, *Romuli vindobonensis fabulae, Romuli florentini fabularum libri tres*, en ed. Hervieux, 1893-1899: 214, 435 y 493).

[9] Rodríguez Velasco (1996: 18-25). No entro a considerar el problema de la posible doble redacción del texto y de la fecha. Un comentario actual sobre este problema puede verse en Pérez López (2007: 63-119), en el cap. «La fecha del *Libro de buen amor*». Basta considerar que el periodo inmediatamente anterior a 1330 es un momento particularmente importante en la discusión y teorización sobre la caballería y que el que se encuentra entre 1330 y 1343 es en mayor grado conflictivo y corresponde con la existencia de la importante Orden de la Banda.

[10] Todas las citas al LBA se hacen por la ed. de Alberto Blecua (1992).

> Equum in prato pascentem vidit Leo fortissimus; (*Romuli vulgaris breviatae fabulae,* Hervieux, 1893-1899: 256).
>
> Tondet Equus pratu; petit hunc Leo; causa Leonem
> Hec mouet, ut fiat esca Leonis Equus. (*Gualteri Anglici fabulae*, Hervieux, 1893-1899: 336).
>
> Equus stetit in pascuis, et ecce Leo, prede cupidus, ex improviso supervenit; quem ut quadrupes vidit, gravi percussus est metu, et ait intra se… (*Romuli anglici cunctis exortae fabulae*, Hervieux, 1893-1899: 583).

En ninguna de estas versiones se menciona la gordura del caballo, ni se destaca el hecho de que el león viene de cazar, es decir, regresa de cazar, ya ha cazado cuando encuentra al caballo. Solo el *Romulus ánglico completo* alude a la intención del león de comer al caballo (*prede cupidus*), aunque sin suponer que ya ha comido anteriormente y dando a entender, más bien, lo contrario. También es exclusiva del LBA la aplicación del adjetivo «goloso» al león, adjudicándole una característica que le humaniza y le presenta como un glotón, ya saciado, pero incapaz de resistirse al último apetitoso bocado de un inesperado postre. El Arcipreste incluso intensifica el adjetivo con el comparativo «tan», que adquiere un carácter superlativo al faltar el segundo término de la comparación. La actitud del león no es descrita como instintiva o condicionada, sino que es fruto de la reflexión sobre la gordura del caballo, al que «sopesa». La ironía de Juan Ruiz juega con el sentido físico y el intelectual de los verbos *pesar* y *sopesar*, recordando a su público la gordura del caballo, que ha resultado apetitosa, y no pesada, al león y no le ha producido pena alguna («pero con él non pesa»), al tiempo que sugiere que el león, mientras se decide a atacar al caballo, está considerando el peso de éste.

El único rasgo común con las fábulas latinas es la actividad que realiza el caballo: está paciendo. La forma de expresión de dicha actividad es, sin embargo, también diferente y significativa. En la versión latina más común esta actividad se expresa en una de las formas no personales del verbo (un participio activo, *pascentem*), que tiene un carácter adjetivo y el verbo de la frase no se refiere a ella, sino al acto de ver. En la versión ruiciana *pacer* es el verbo principal y único de la proposición y el caballo resulta adjetivado y por tanto definido, en lugar de por su acción de pacer, por su gordura. La actividad de pacer y la gordura del caballo se apoyan mutuamente para dibujar en la imaginación de los receptores del texto una escena en la que el gordo caballo come constantemente, reforzada por el aspecto durativo del imperfecto.

Por otra parte, en el ejemplo de Juan Ruiz el caballo no ve al león todavía. Es el león el que observa al caballo, que continúa comiendo mientras aquél le sopesa y (supone el lector) se relame, apreciando anticipadamente la golosina que rematará su jornada de caza. En el *Romulus ánglico completo* incluso se detallan los temores del caballo al ver al león y sus pensamientos,[11] mientras que en el LBA éste parece completamente ajeno a la presencia del depredador, concentrado en su actividad alimenticia. El olvido del peligro en que se halla y el descuido del caballo se presentan como consecuencia de su deseo de comer. El lector puede imaginar que el herbívoro ni siquiera ha levantado la cabeza del prado durante todo el tiempo que el león le ha estado observando.

c) En las colecciones latinas el león finge ser amigo del herbívoro y ser médico, tener unos conocimientos que han de servir para ayudar al caballo. Éste sospecha el engaño desde el primer momento y finge tener una espina clavada en el pie, es decir, se vale de una inteligente argucia.

> Hunc uero ut subtiliter falleret, se ei a[p]proximauit, ueluti familiaris qui se diceret medicum. Equus presentit dolum; sed tamen non repudiauit officium. Denique ut uentum est ad locum, inuenit cito ingenium. Finxit se stippem calcatum habere; leuato pede: Frater, inquit, sucurre; gratulor, quia uenisti; libera me, quia stippem calcaui. (R*omuli vulgaris fabularum liber III*, *I*, muy similar en R*omuli vindobonensis fabulae,* R*omuli florentini fabularum libri tres*, en ed. Hervieux, 1893-1899: 214, 435 y 493).

> Inquit Equo: Mi Frater, aue, fruor arte medendi,
> Et comes et medicus sum tibi; pauet; Equus
> Sentit enim fraudes, et fraudi fraude resistit;
> Corde prius tendens retia fraudis, ait:
> Quesitus placitusque uenis, te temporis offert
> Gratia, te rogitat pes mihi sente grauis. (*Gualteri Anglici fabulae*, Hervieux, 1893-1899: 336).

En la fábula de Juan Ruiz el león no pretende tener conocimientos especiales ni ser amigo del caballo. Es más, insiste en recordar al caballo su identidad como su señor, identificación que es aceptada como válida por

[11] «…et ait intra se: Angustie michi sunt undique, et quid eligendum sit ignoro. Leoni enim resistere minus tutum est michi, et terga dare multum est periculosum. Scio ergo quid michi sit utilius: Leo nobilis est et misericors et pius, et ipse simulato languori subvenire non dubitabit. Cepit igitur hinnire et terram calcibus pulsare et miserum statum simulare» (R*omuli anglici cunctis*, en Hervieux, 1893-1899: 583).

éste. La petición de besamanos también es aceptada aparentemente por el equino.

> «Vassal[l]o», dixo, «mío, la mano tú me besa».
> Al león gargantero respondió el cavallo.
> Diz: «Tú eres mi señor e yo [só] tu vasallo»

El león no actúa de forma dolosa, sino que requiere al caballo un servicio que según las costumbres de la sociedad feudal puede reclamar. No pretende utilizar un recurso engañoso,[12] sino cerrar una trampa legal en torno al caballo: si no obedece, no cumple sus obligaciones de vasallaje y el león podrá ir contra él, pero si se acerca corre el riesgo de ser devorado. Para el caballo es evidente que el león le pide que se allegue a él y reconoce que está obligado a cumplir esta orden. No hay subterfugio ni engaño sutil. Cantares y romances recogen en sus versos otras situaciones en que los héroes épicos se muestran recelosos ante convocatorias semejantes (por ejemplo, a cortes o a vistas), o se niegan a acudir a la llamada de su rey por temor a ser apresados o muertos, configurando así el tipo del vasallo rebelde (Fernán González, Bernardo del Carpio), o bien acuden y sufren las penosas consecuencias (Condes castellanos rebeldes). La respuesta del caballo induce a la comparación con las gestas al usar una fórmula épica. En el *Cantar de las Mocedades de Rodrigo* éste utiliza esta misma fórmula en negativo: «Dixo entonçe don Rodrigo: 'Querría más un clavo, /que vos seades mi señor, nin yo vuestro vasallo» (vv. 427-428). La gesta en la que se basa el *Cantar*, más tardío, podía ser bien conocida por Juan Ruiz. El verso se hizo famoso, con alguna alteración, en el romance «Cavalga Diego Laínez» : «Por besar mano de rey, no me tengo por honrado», dice Rodrigo, tras haber sido invitado por su padre: «Apeáosvos, mi hijo, besaréis al rey la mano;/ porque él es vuestro señor vos, hijo, sois su vasallo» (vv. 25-25 y 38).

El Arcipreste no descuida en estos versos insistir en la glotonería del león con un nuevo adjetivo alusivo a la deglución de alimentos: «gargantero». Este tipo de alusiones a los órganos que intervienen en la digestión se reitera en las églogas de Carnaval de Juan del Encina (Stern, 1965: 184- 186) y se encuentra entre aquellos que comenta Bajtin (1988: 237) en sus estudios sobre la literatura carnavalesca.

Por otra parte, la fábula ruiciana hace un mayor uso de la *sermocinatio*, incorporando un diálogo. En el texto del *Romulus vulgaris* el león no se expresa en estilo directo y la intención engañosa del caballo queda explícita

[12] Sin realizar la comparación con las versiones de la tradición esópica de la fábula, Martin (2007) y Heusch (en prensa: penúltimo párrafo) sugieren una lectura similar de este pasaje.

de antemano gracias al narrador, que sólo posteriormente incluye la *sermocinatio*. Igualmente ocurre en la versión de Walter el Inglés, quien, a pesar de ofrecer en estilo directo la *sermocinatio* del león, incorpora la información del narrador antes de la contestación del caballo. A diferencia de éstos, Juan Ruiz logra intensificar la reacción de sorpresa del lector eliminando la información que anticipa la respuesta del equino.

e) Juan Ruiz introduce un diálogo característico de la relación feudal entre el rey y un noble vasallo como recurso que propicia la aproximación física de los dos protagonistas.

> en te besar la mano, yo en eso me fallo,
> mas ir a ti non puedo, que tengo un grand contrallo:
> ayer, do me ferrava, un ferrero maldito
> e[c]hóme en este pie un clavo [a]tán fito:
> enclavóme; ven, señor, con tu diente bendito
> sácamelo e faz de mí, como de tuyo, quito.

El caballo menciona la herida producida por el clavo en primer lugar como excusa para no obedecer la orden de su señor y solo posteriormente la usa como recurso para lograr descalabrar al león y librarse así de él. La última parte de su intervención («faz de mí, como de tuyo, quito», vuelve a recordar la relación feudal existente entre ambos y sirve de argumento para que el león no pueda negarse al requerimiento de su vasallo. La petición es, sin embargo, ambigua, pues puede interpretarse como la solicitud de que le libere del vasallaje que le debe.

c) El león muere como consecuencia de su deseo de cumplir con sus obligaciones hacia su vasallo, bien por suponer que después éste cumplirá con su demanda de besamanos y tendrá ocasión de devorarlo, bien por sentirse obligado a ello después de haber sido él quien recordó al caballo su relación feudal. El león de los *Romuli* sólo resulta herido y esto sucede cuando finge poner en práctica su supuesto saber médico. El caballo lo patea precisamente cuando simula hacer uso de sus supuestos conocimientos con el propósito de acercarse a él para comerlo.

> Abaxóse el león por le dar algund confuerto
> al cavallo ferrado; contra sí fizo tuerto:
> las coçes el cavallo lançó fuerte, en çierto,
> diole entre los ojos, echóle frío muerto.

> Leo quasi patiens accessit, fraudem dissimulans, cui uelociter equus calces turbulentos dedit. Cadit corpus hostile et incubuit in terra diutius. At ubi

memor sui factus, nusquam uidit equum, intelligensque caput et faciem et toto corpore se esse lesum: Digne hec passus sum, ait, qui semper lenis ueniebam, atque nunc quasi familiaris et medicus fallax accessi, qui inimicus, ut conserueram, uenire debui. Ideo quisquis hec audis, quod es esto et mentiri noli. (*Romuli vulgaris fabularum liber III*).

Hic fauet, instat Equo; subiecto in uertice calcem
Imprimit, et sopit membra Leonis Equ[u]s.
Vix fugit ille sopor, vix audet uita reuerti,
Vix Leo colla mouens respicit; hostis abest. (*Gualteri Anglici fabulae*, Hervieux, 1893-1899: 337).

Las consecuencias de la glotonería del león de Juan Ruiz son mucho más terribles, pues son mortales, lo que contribuye a intensificar la moralización del ejemplo y conectan éste con el pasaje introductorio a la fábula. La gula conduce al león a la muerte como había pronosticado al Amor el arcipreste en la estrofa 297, inmediatamente antes de comenzar el relato. La conexión del ejemplo con su marco es, en esto, perfecta.

d) En las fábulas esópicas medievales el caballo no ejemplifica el vicio de la glotonería. Sólo el león aparece como deseoso de comer. Lo que era un ejemplo sobre la argucia del león para ganarse la confianza del caballo y poderlo devorar, se convierte en ilustración del exceso en el comer tanto del león como del caballo mediante la adición de una segunda parte del relato, ausente en el modelo latino, en la que el caballo muere a causa de una indigestión.

El cavallo, con el miedo, fuyó [a] aguas bivas,
avia mucho comido de yervas muy esquivas,
iva mucho cansado: tomáronlo adivas.

El Arcipreste deja claro que la causa de la muerte fue el exceso en comer hierbas de difícil digestión. También en este detalle muestra la glotonería del caballo, que llevado por la gula no reparó ni en la calidad ni en la cantidad de las hierbas.

e) La moraleja de la fábula primitiva no tiene ninguna relación con la gula, sino con el hecho de fingir ser quien no se es. Además, el intento del león de devorar al caballo era natural, mientras que el león de Juan Ruiz muestra una glotonería antinatural, pues ya viene saciado cuando encuentra al caballo.

Se Leo sic dampnat: Patior pro crimine penam;
Nam gessi speciem pacis, et hostis eram.

Quod non es, non esse uelis; quod es, fatearis esse:
Est male quod non est, qui sinit esse quod est. (*Gualteri Anglici fabulae*, Hervieux, 1893-1899: 337).

Con Juan Ruiz la moraleja de la fábula primitiva pasa a tratar sobre la gula: el león se engaña o no previene el peligro a causa de su deseo inmoderado de comer al caballo y éste muere por tener que huir corriendo tras haber comido demasiado y, como causa última, por atraer la atención del león con su gordura.

Ansí mueren los locos golosos do tú ý vas.
El comer sin mesura e la grand venternía,
otrossí mucho vino con mucha beverría,
más mata que cuchillo: Ipocrás lo dezía;
tú dizes que quien bien come, bien faze garçonía.

La última estrofa de la fábula enlaza con el marco, recuperando el diálogo entre don Amor y el arcipreste y señalando de nuevo la relación entre el exceso en comer y beber y la actividad sexual.

Este análisis comparativo demuestra que las diferencias señaladas entre el ejemplo de Juan Ruiz y sus fuentes están todas ellas conectadas entre sí, no son independientes. Las modificaciones contribuyen a dotar a la fábula de un segundo significado encubierto y a asegurar que el lector identifique correctamente a los protagonistas animales de la fábula con personajes del mundo humano muy concretos: el rey y el noble caballero, presentados ambos como proclives al vicio de la glotonería. El león y el caballo son animales aptos para representar el universo de la caballería, por cuanto el rey, simbolizado por el león, y el caballero, del que el caballo es metonimia, pertenecen a él. El antagonista no se presenta como médico, sino que el fingimiento en cuanto a sus saberes o su propia naturaleza se traslada a la esfera de las intenciones. El león finge tener otra intención distinta de la que tiene, no finge ser algo que no es. El león (o el rey) no aparenta ser otro: se vale precisamente de su identidad de león/ rey para acercarse al caballo/caballero, reclamándole un servicio vasallático que sirve de pretexto para disimular su verdadera intención. El diálogo entre los dos personajes es característico de la relación feudal entre el rey y un noble.

La identificación de caballo y caballero está reforzada, en este caso, por la arraigada asociación en la cultura medieval del león con el rey. Éste le considera su vasallo, por lo que podemos suponer que el caballo representa a un noble importante, poseedor de un gran señorío (gordo). Ampliando la analogía, el león-rey solicita al caballo-caballero que le bese la mano, en realidad con el propósito de aprovechar la ocasión para comérselo, es decir,

hacer desaparecer su patrimonio en el conjunto del patrimonio real. El caballo alega estar dispuesto a reconocer su vasallaje, pero reclama a su rey que cumpla con sus obligaciones vasalláticas de ayuda antes de exigir sus derechos como señor. Cuando el león se dispone a hacerlo, le ataca y le mata, es decir, se subleva contra él. Juan Ruiz no es tan explícito, pero las palabras del caballo recuerdan, como se ha dicho, el episodio de las *Mocedades* y el conocido romance en que Rodrigo Díaz se niega a besar la mano de su rey.

De esta forma el significado del ejemplo va más allá del predicado como intencional por el narrador del relato: la crítica de la gula. La fábula no solo constituye un ejemplo de cómo la gula conduce a la muerte, sino también una ilustración de la ambición y deseo insaciable de riquezas y poder de los reyes y del carácter traicionero y levantisco de la nobleza, y quizá una crítica más directa al rey que gobierna el mundo en el que habita el autor, como sugieren Martin (2007: 115-126) y Heusch (en prensa). [13]

Pero en el LBA no resulta censurado, como sugieren estos críticos, sólo el comportamiento del rey. Lo que era un ejemplo sobre la glotonería del león se convierte en ilustración del exceso en el comer tanto del león como del caballo. La caballería, representada por el caballo, resulta indirectamente acusada del mismo vicio, al igual que ocurre en otras secciones del LBA. Efectivamente, la presentación de los caballeros como glotones no es ajena al resto de la obra.

La caballería y don Carnal

La glotonería del caballo ¿representa un vicio caballeresco, según Juan Ruiz? De la consideración de las diferentes menciones a la caballería parece deducirse que sí. La legislación consideró necesario establecer unas normas para la comida de los caballeros, que debían ser mesurados en comer y beber (Pérez Martín, 2001: 21).

De hecho, la mayor parte de las alusiones a «caballería», «caballero», «caballeros» que aparecen en el LBA se sitúan en el episodio alegórico de don Carnal y Cuaresma. Los caballeros e infanzones se encuentran asociados a don Carnal y don Amor, entre sus huestes y devotos, y estos dos personajes alegóricos son caracterizados por Juan Ruiz como caballeros.

[13] A mi juicio, es imprescindible investigar la originalidad del autor respecto a sus fuentes antes de atribuir una intención política o simplemente crítica a unos contenidos que podrían no ser obra del Arcipreste, ni haber sido creados en su época, ni, por tanto, referirse de ningún modo a Alfonso XI. Una vez que se demuestra que los elementos que relacionan la gula y el comportamiento traicionero del león son originales de Juan Ruiz es ya posible pensar en una interpetación política de esos elementos en su obra.

La pertenencia de don Carnal al estamento caballeresco queda asegurada por su condición de emperador, el primero entre los caballeros, y por el hecho de ser el único personaje de la obra al que se atribuyen «caballerías». El pasaje no puede tener mayor grado de ironía en su uso de la parodia de la literatura épica. La «carnicería» habitual de la matanza en combate se convierte en una auténtica carnicería alimenticia. ¿Está sugiriendo el Arcipreste que las caballerías se limitan a comer carne abundante?

> Posó el enperante en sus carneçerías;
> venian a obedesçerle villas e alcarías;
> dixo con gran orgullo muchas bravas grandías,
> començó el fidalgo a fazer cavallerías,
> matando e degollando e dessollando resses,
> dando a quantos venían, castellanos e ingleses;
> todos le dan dineros, e d´ellos le dan torneses:
> cobra quanto ha perdido en los pasados meses. (estr. 1223-1224)

La respuesta podría muy bien ser afirmativa, puesto que en otros lugares de la obra se achaca a los caballeros una pereza excesiva para cumplir con sus obligaciones y una afición desmedida al juego y las apuestas (estr. 1253-1254; v. 1277d), lo cual parece constituir, junto con el amor, su principal actividad, mientras que la única alabanza que reciben («con buen serviçio vençen cavalleros de España», v. 621c) resulta un tanto ambigua (Cuesta, en prensa). Por otra parte, Martin (2007: 123) cree que el v. 621c podría referirse irónicamente a la ayuda proporcionada por los portugueses en las primeras campañas de Alfonso XI contra Granada, con lo cual el ataque a la caballería castellana sería más hiriente.

La presencia de caballeros y escuderos en las huestes de don Carnal parece poco significativa para aducir una especial relación entre la caballería y el vicio de la gula, pues es natural que en la descripción de la composición de un ejército se les mencione, pero demuestra ser un argumento algo más concluyente y de mayor peso si se tiene en cuenta que no existe una mención paralela cuando Juan Ruiz habla de los combatientes del bando de doña Cuaresma, que no parecen tan organizados, como si se quisera dar a entender que la guerra no es lo suyo.

> luego en pos de aquéstos están los cavalleros:
> las puestas de la vaca, lechones e cabritos
> allí andan saltando e dando grandes gritos;
> luego los escuderos, muchos fresuelos fritos,
> que dan de las espuelas a los vinos bien tintos. (v. 1084d y estr. 1085)

Los escuderos, como componentes secundarios de la caballería y al igual que los caballeros, forman parte de las huestes de don Carnal en la batalla con Cuaresma.

Por otra parte, en el LBA se figuran como caballeros los meses de invierno, más dados a la ociosidad y el reposo, asociados a la matanza del cerdo y al festín con los productos derivados de él y con la fermentación del vino: el primero «mandava matar los gordos puercos», el segundo «comié toda carne salpresa», «el toçino con verças; esclaresçe los vinos con anbas sus almuezas» y el tercero «gallinas con capirotada comía a menudo». Su conexión con don Carnal puede sustentarse también sobre la base de la alimentación de los caballeros con productos grasos y carne roja, tipo de dieta adecuada para quienes ejercitan una vida basada en la violencia y la confrontación. La dieta carnívora se asocia a la belicosidad, y a lo físico, así como la frugal y el ayuno se suponen adecuados para aumentar la espiritualidad y el temperamento pacífico, observaciones basadas en la misma forma de alimentarse y actuar de depredadores y herbívoros, como puede verse en la fábula del león y el caballo. No está de más recordar que también Alfonso XI en su *Ordenamiento de la Banda* se acuerda de prohibir a sus caballeros comer manjares sucios (Heusch, 2000: 77). Más tarde, el rey don Juan I, establece, según las ordenanzas reales de Alonso Díaz de Montalvo, que «ningún rico ome nin cavallero nin ome fijodalgo non tome provisiones nin otra cosa nin faga otro daño en todo lo que fuere de nuestro señorío» (Heusch, 2000: 96). Es decir, la rapiña de alimentos que se penaliza en las ordenanzas reales porque se producía en la realidad, recuerda la actitud del león, que viene de cazar y todavía pretende alimentarse del gordo caballo.

Los meses caballeros se definen, en su actuación, como señores feudales, que ordenan a sus vasallos o criados la realización de las labores del campo, refugiados junto al fuego en la ociosidad y comiendo, acción mencionada reiteradamente en las estrofas dedicadas a los meses invernales.

> Tres *cavalleros comen*, todos a un tablero,
> (…)
> El primero *comía* las primeras cherevías,
> (…)
> *Comía* nuezes primeras e asava las castañas,
> (…)
> El segundo *comía* toda carne salpresa;
> (…)
> *Comié* el *cavallero* la cozina con verças,
> enclaresçe *los vinos* con anbas sus *almuerzas*;

(…)
gallinas con capirotada *comía a menudo*, (…) (estrs. 1271-1277).

La descripción del último de los meses caballeros termina irónicamente, afimando que prefiere estar bien abrigado a vestirse para ir a combatir («más querrié entonçe peña que non loriga en ijares», v. 1277d). Este rasgo, la lentitud para acudir a la guerra unida a la prisa por cobrar, era uno de los destacados por los escuderos en su crítica a los caballeros (vv. 1253d y 1254c y d), a quienes acusan de ser perezosos y cobardes para cumplir con la función que les es propia. En cuanto a lo último, como resalta Martin (2007: 122), Juan Ruiz demuestra no ser ajeno a la realidad contemporánea, pues varios personajes de la época, entre los que se encuentran Juan Alfonso de Haro, don Juan Manuel o Juan Núñez de Lara, cobraron soldadas e indemnizaciones a pesar de no ir después a combatir (Sánchez-Arcilla, 1995: 163 y 184-185). Es decir, la presentación de los meses como caballeros es coherente con lo que Juan Ruiz dice de ellos en otros lugares de su texto.

El escudero es el estado del futuro caballero, antes de recibir la honra de la caballería, como demuestra el título del *Libro del cavallero e del escudero* de don Juan Manuel y como se deduce de las *Siete partidas*, II, Título XXI, ley 13: «Qué cosa debe fazer el escudero ante que reçiba cavallería». No es preciso recordar que escuderos se llaman no solo quienes por su condición social inferior se convierten en auxiliares del noble caballero, sino también quienes ejercen esa tarea de forma transitoria hasta tomar ellos mismos la orden caballeresca. La descripción que el Arcipreste va a hacer de uno de ellos, don Hurón,[14] el mediocre sustituto de Trotaconventos, es reveladora. Después de una larga lista de insultos, todavía más degradantes por ser vertidos a manera de letanía de elogios, el autor finaliza resumiendo el ser de don Hurón en la última palabra de la serie: escudero. Ello sugiere que la fama de los escuderos es tan mala que presupone de antemano la presencia en su persona de los vicios citados. La imagen de los escuderos no podría ser peor. En la visión negativa de los escuderos redunda la apreciación de las monjas, que desaniman a don Amor de posar con ellos porque éstos no son sino unos «pobres bahareros de mucho mal bolliçio». Estos escuderos no son, por tanto, futuros caballeros, sino servidores de aquéllos. A favor de que exista una crítica intencionada de la clase escuderil podríamos aducir que algunos de los vicios achacados a don Hurón se adjudican, en otras partes de la obra, a los caballeros: pueden ser considerados ladrones y tahures los caballeros tramposos que trucan los dados (est. 1253-1254), peleadores y

[14] Un personaje real de este nombre ha sido localizado por Hernández (1985), según cita Blecua en su ed. de LBA (1992: xxi).

reñidores los caballeros de la hueste de Carnal que «andan saltando e dando grandes gritos» (estr. 1085), necios los caballeros villanos (vv. 500a-b), perezosos, los caballeros que ofrecen alojar a don Amor y que van tarde a la lid (estr. 1254), y golosos los meses invernales. O a los escuderos en general: beodos porque «dan de las espuelas a los vinos bien tintos» (v. 1085d) y reñidores «de mucho mal bolliçio». «Refertero» puede estar sugerido en la acusación de las monjas de ser «pobres bahareros». De esta forma el escudero don Hurón se convierte en saco de todos los vicios relacionados con la caballería.

Por tanto, aunque los vicios del escudero don Hurón aparecen como privativos suyos, arrojan una sombra sobre todo el grupo social de la caballería al que los escuderos pertenecen:

> era mintroso, bebdo, ladrón e mesturero,
> thafur, peleador, goloso, refertero,
> reñidor e adevino, suzio e agorero,
> nesçio e pereçoso: tal es mi escudero. (estr. 1620)

De la lista de vicios del escudero, dos de ellos, *bebdo* y *goloso*, se relacionan con la gula y coinciden con la descripción de los meses caballeros. El adjetivo *goloso* es el mismo que se aplicó al león del ejemplo sobre la gula. El adjetivo *bebdo* no es, en todo caso, exclusivo de don Hurón, pues puede aplicarse a los escuderos en general porque «dan de las espuelas a los vinos bien tintos» (v. 1085d).

Las ocurrencias de los vocablos *caballería*, *caballero* y *escudero* conforman, por lo tanto, una imagen uniforme que presenta a quienes forman parte de la caballería como degustadores de la buena mesa y vino.

Las citas anteriores demuestran que la caballería es culpable, para Juan Ruiz, de un gusto excesivo por la buena mesa. Sin embargo, en este pecado los caballeros se encuentran bien acompañados, pues la comida tiene un amplio lugar en el LBA y todo tipo de personajes parecen aficionados a ella. La conocida tesis de la estrofa 71 se prueba largamente en el conjunto de la obra, no sólo en lo que se refiere al amor, sino también en lo que se refiere a la mantenencia, a la alimentación (Beltrán, 1977: 92). Como observa Temprano (1985: 98), la preocupación por la mantenencia es elemento estructural de un considerable número de los cuentos narrados por las diferentes voces, con la excepción de aquellos relatados por don Amor: «aparece en las dos partes del primero de los cuentos narrados por la dama (núm 1); en seis de los doce narrados por el Arcipreste (núms. 3, 5, 6, 8, 11, 13); en el único narrado por doña Endrina (núm 18); en dos de los seis narrados por Trotaconventos (núms. 23, 26) y en cuatro de los cinco narrados por doña Garoça (núms. 20, 22, 25, 27).»

Ahora bien, comida, bebida y actividad sexual se encuentran inextricablemente unidas en la obra, como también lo están en las coplas que introducen el ejemplo del caballo y el león y en el verso final de la fábula.

> Muerte muy rebatada trae la golossina
> Al cuerpo muy goloso e al alma mesquina (vv. 297 a y b)
>
> tú dizes que quien bien come, bien faze garçonía. (v. 303d)

Por ello, la atribución del vicio de la glotonería al caballo y a los caballeros sugiere, indirectamente, su dedicación al sexo.

Conclusiones

Las diferencias que el lector puede percibir entre el ejemplo del LBA y los relatos correspondientes de los *Romuli* y otras colecciones esópicas obedecen a una intencionalidad autorial y no dependen del uso de fuentes desconocidas. Si así fuera, sería en esas fuentes donde estaría presente una decidida alteración de la tradición para transformar el significado original y la moralización didáctica de la fábula.

La intención de Juan Ruiz al combinar una serie de detalles significativos de su creación con el marco proporcionado por la fábula esópica fue transformar el significado de ésta, haciéndolo pasar del ámbito de la moralización contra el disimulo y el fingimiento al de la moralización contra la gula.

Detrás de esa intención principal subyace una segunda intención política, menos evidente y en parte disimulada por el mismo autor, cuya finalidad es permitir al lector agudo percibir la oculta crítica que realiza contra el rey y la nobleza, simbolizados respectivamente por el león y el caballo, a los que acusa indirectamente y de forma evasiva de una glotonería que abarca, no solo la más material y física gula de los alimentos, sino también el deseo de poder, hacienda y riqueza, al tiempo que condena el abuso de las prerrogativas feudales por parte del rey y la deslealtad de los nobles que le deben vasallaje. Las alteraciones efectuadas por el Arcipreste sobre la fábula esópica demuestran que la ideología del autor no estaba exenta de un contenido político. Esa apreciación tiene como consecuencia que haya de ser revisada la idea de la exclusión de la nobleza como posible receptora del texto (Gybbon-Monypenny, 1988: 26), idea que pone también en cuestión la acogida de que gozó el LBA entre los poetas cortesanos (Deyermond, 1980: 122-125 y 2004: 129-142).

La presentación de la caballería como aficionada en exceso a la comida y la bebida se manifiesta en otros lugares de la obra. Del mismo

modo que otras menciones a los caballeros y escuderos permiten ver que Juan Ruiz establece una especial relación entre don Amor y los miembros de la orden caballeresca, desde el emperador, pasando por el rey, hasta los escuderos, e incluso los mismos caballos, y que esta crítica se condensa en el «Ensienplo del cavallo e del asno» (Cuesta, en prensa), el Arcipreste también relaciona de forma especial la caballería y la gula, condensando esta crítica en el «Ensienplo del león e del cavallo». El autor ha alterado los dos ejemplos protagonizados por caballos para convertirlos en muestrario de los vicios caballerescos y ejemplificación de las dos cosas por las que trabaja el mundo: la mantenencia y el juntamiento con hembra (c. 71). Pero en el complimiento de los objetivos de ambos instintos básicos la caballería se muestra, en el LBA, inmoderada y excesiva. El caballo y el león desean comer en demasía, por encima de lo que permite la naturaleza. Si el león recibe el castigo de su glotonería por las coces del caballo, éste perece por causas naturales, pues las mismas hierbas que no debiera haber comido le producen la muerte.

La animosidad del autor contra la caballería puede ser subsidiaria de la crítica a Alfonso XI, su principal promotor y legislador, si es correcta la hipótesis de Martin (2007) que sitúa al Arcipreste en el partido político de la reina María de Portugal, la esposa legítima del rey, abandonada por la concubina Leonor de Guzmán.

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE
UNIVERSIDAD DE LEÓN

BIBLIOGRAFÍA

Amador de los Ríos, José. (1863). *Historia crítica de la literatura española*, vol. IV. Madrid. Cancela.

Beltrán, Luis. (1977). *Razones de buen amor*. Valencia. Castalia.

Biglieri, Aníbal. (1990). «El *exemplum* medieval en el *Libro de buen amor*». *Revista de Filología Española*. 70. 119-132.

Bizzarri, Hugo O. (ed., introd. y notas). (2006). *Cuentos latinos de la Edad Media*. Madrid. Gredos.

Blecua, Alberto, ed. (1992). Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Madrid. Cátedra.

Bajtin, Mijail. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza.

Brownlee, Marina Scordilis. (1985). *The Status of the Reading Subject in the «Libro de buen amor»*. Chapel Hill. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

Brunetto Latini. (1989). *Libro del tesoro. Versión castellana de Li livres dou trésor*, ed. Spurgeon Baldwin. Madison. Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Cuesta Torre, María Luzdivina. (En prensa). «Los caballeros y don Amor: una aproximación a la imagen de la caballería en el *Libro de Buen Amor*» *Actas del II Congreso Arcipreste de Hita. Homenaje a Alan Deyermond (Alcalá la Real, mayo 2007)*.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder.

Deyermond, Alan. (2007). «Leones y tigres en la literatura medieval castellana». Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre, eds. *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. León. Universidad de León. T. I, 41-63.

Godinas, Laurette. (1996). «*Exempla* y cultura jurídica en el *Libro de buen amor*». *Medievalia*. 23. 12-21.

Gybbon-Monypenny, G. B., ed. (1988). Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Madrid. Castalia.

Hart, Thomas R. (1997). «Exemplary Storytellers: Trotaconventos and Doña Garoza». Ian Macpherson and Ralph Penny, eds. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London. Tamesis. 166-175.

Hernández, Francisco J. (1985). *Los cartularios de Toledo*. Madrid. Fundación Areces.

Hervieux, Léopold. (1893-1899). *Les Fabulistes latins, depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*. Vol. 2, *Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects, II*. Paris. Firmin- Didot. 5 vols. reimp. Hildesheim. Georg Olms. 1970.

Heusch, Carlos. (En prensa). «Juan Ruiz and Heterodox Spanish Naturalism». J. Rabasa y J. Rodríguez-Velasco (eds.). *Examining the Heretical Thought*. Berkeley. University of Califonia Press. (Consultado por cortesía del autor).

Heusch, Carlos. (2000). *La caballería castellana en la baja edad media* (con la colaboración de J. Rodríguez Velasco). Montpellier. Université de Montpellier III.

Lacarra, Mª Jesús. (1998). «El *Libro de buen amor*, ejemplario de fábulas a lo profano». Juan Paredes y Paloma Gracia, eds. *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Universidad de Granada. pp. 237-252.

Lecoy, Félix. (1938). *Recherches sur le Libro de buen amor' de Juan Ruiz, with a New Prologue, Supplementary Bibliography and Index by A. D. Deyermond*. Londres. Greg International. 1974.

Llull, Ramon. (1985). *Libro de la orden de caballería*, ed. José Ramón de Luanco. Barcelona. Teorema.

Martin, George. (2007). «Juan Ruíz político. La realeza en el *Libro de buen amor*». *Revista de poética medieval*. 19. 115-129.

Menéndez Pidal, Ramón. (1973). *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid. Espasa-Calpe. pp. 150-157 (texto original en *Bulletin Hispanique* (1938). 337-423).

Michael, Ian. (1970) «The Function of the Popular Tale in the *LBA*». G. B. Gybbon-Monypenny, ed. *«Libro de buen amor» Studies*. Tamesis. London. 177-218.

Morreale, Margherita. (1990). «`Enxiemplo de la raposa e del cuervo´ o `La zorra y la corneja´ en el *Libro del Arcipreste de Hita* (1437-1443)». *RLM*. 2. 49-83.

Morreale, Margherita. (1991). «La fábula del caballo y el asno en el *Libro del Arcipreste de Hita*». *Revista de Filología Española*. LXXI. 23-78.

Morros Mestres, Bienvenido. (2003). «El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (*Libro de buen amor*, 1332-1507)». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 6. 11-53. También en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51 (2003). pp. 417-464.

Oyola, Eleazar. (1979). *Los pecados capitales en la literatura medieval española*. Barcelona. Puvill.

Pérez López, José Luis. (2007). «La fecha del *Libro de buen amor*». *Temas del Libro de buen amor (el entorno catedralicio toledano)*. Toledo. Ediciones d. b. 63-119.

Pérez Martín, Antonio. (2001). «El estatuto jurídico de la caballería castellana». George Martin, dir. *La Chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*. Paris. Ellipses. 13-26.

Taylor, Barry. (2004). «*Exempla* and Proverbs in the *Libro de buen amor*». Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári, eds. *A Companion to the* «*Libro de Buen Amor*». Woodbridge. Tamesis. 83-104.

Temprano, Juan Carlos. (1985). «Hacia una morfología de los cuentos populares del *Libro de buen amor*». *Texto Crítico*. 33. 78-99.

Ricard, Robert. (1966). «Les Péchés capitaux dans le libro de buen amor». *Les Lettres Romanes* 20. 5-37.

Rodríguez Velasco, Jesús D. (1996). *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Salamanca. Junta de Castilla y León.

Sánchez-Arcilla Bernal, José. (1995) *Alfonso XI: 1312-1350*. Palencia. Diputación provincial/La Olmeda (Corona de España).

Stern, Charlotte. (1965). «Juan del Encina´s Carnival Eclogues and the Spanish Drama of the Renaissance». *Renaissance Drama*. 8. 181-195.

Vasvári, Louise O. (1985-86). «La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 34. 156-180.

Ana Carmen Bueno Serrano
Las tres *fadas* de la Montaña Artifaria a la luz del folclore
(*Palmerín de Olivia*, caps XV-XVIII)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 135-157

LAS TRES *FADAS* DE LA MONTAÑA ARTIFARIA A LA LUZ DEL FOLCLORE (*PALMERÍN DE OLIVIA*, CAPS. XV-XVIII) *

Los libros de caballerías no son literatura folclórica pero su estructura interna reproduce temas y mecanismos de cohesión de formas tradicionales. El folclore explica muchos recursos narrativos y permite extraer conclusiones valiosas y sorprendentes sobre los textos. Además, enriquece los significados de episodios concretos y los contextualiza, remitiendo a una tradición que no conviene desechar (Cacho Blecua 2002: 52). En este sentido el trabajo de Thompson, el *Motif-Index of Folklore Literature*, ha llegado a ser una obra de referencia para el estudio de la tradición folclórica y, aplicado a la literatura caballeresca, sirve como fundamento para la interpretación de ciertas aventuras, sobre todo maravillosas. La prueba maravilloso-iniciática de Palmerín de Olivia en la Montaña Artifaria es un ejemplo de cómo el folclore permite una mejor comprensión de un episodio caballeresco (*Palmerín de Olivia*, XV-XVIII). Su utilidad en la explicación de las *historias fingidas* es, no obstante, desigual, y queda sujeta a las necesidades e intenciones del autor, así como a las condiciones de su presencia en las obras. En último término el folclore acaba superpuesto y subordinado al substrato caballeresco, al que contribuye a consolidar y, sobre todo, a remozar, aprovechando dispositivos comunes entre ambas manifestaciones culturales.

El ciclo de los palmerines asume el modelo de los cuatro primeros libros del *Amadís de Gaula* y el quinto de *Las Sergas*, y los actualiza reformulando su organización, multiplicando las cualidades del héroe, reconduciendo su

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2006-07858/FILO, cofinanciado con fondos FEDER y dirigido por el Dr. Juan Manuel Cacho Blecua, y cuenta con el apoyo del grupo consolidado «Clarisel», dirigido por la Dra. María Jesús Lacarra. Quiero agradecer las anotaciones, consejos y sugerencias de Juan Manuel Cacho Blecua, María Jesús Lacarra y José Manuel Pedrosa.

Entregado: 26 de febrero de 2008. Aceptado: 2 de abril de 2008.

conducta por territorios originales y dando prioridad a episodios que en el texto de Montalvo eran accesorios. Esta dependencia voluntaria, con la que el autor pretendía adscribirse a una tradición previa, consolidar un género y satisfacer unas expectativas, favorece que muchos capítulos del *Palmerín de Olivia* y del *Primaleón* puedan entenderse por contrastes o analogías. Sin embargo, la aventura en la Montaña Artifaria carece de referentes en la ficción caballeresca castellana original, y remite a tradiciones narrativas heredadas sin la influencia del medinés.

El episodio de la Montaña Artifaria, como otros fragmentos maravillosos de los dos primeros libros de la serie, presenta cierta autonomía narrativa y está plagado de elementos folclóricos, con significados más evocadores que explícitos.[1] El relato del encuentro de Palmerín con las *fadas* es breve pero, dotado de un significado amplio y redundante, concentra múltiples connotaciones y sobreentendidos que con ayuda del folclore se amplifican y resultan explicados. Palmerín protagoniza una arquetípica aventura folclórico-maravillosa, recuperada para la literatura de caballerías en sus líneas maestras: el viaje del héroe que transgrede el límite de lo cotidiano para buscar un trofeo (agua mágica curativa) en un mundo prohibido (la Montaña Artifaria). A partir de esta matriz, el autor rescata el motivo de la *quête* artúrica, reorientada con habilidad hacia estructuras y mecanismos discursivos del cuento folclórico-tradicional, revitalizando muchos de sus motivos y temas con afán lúdico y probatorio.[2]

---

[1] En su configuración intervienen elementos clásicos, franceses y folclóricos. Esteban Erlés (en prensa) se ha encargado de analizar la deuda francesa de las hadas palmerinianas. Concluye que «Aunque se respetan algunas de las funciones que les otorgaban los textos franceses precedentes, en tanto guías del caballero y preceptoras se obvia cualquier tipo de connotación erótica y sus figuras aparecen imbuidas de un notable componente religioso, dejándose claro que los poderes que poseen son de origen divino. El autor recuerda sus lecturas y conocimientos previos de las hadas y decide incorporarlas a su relato, pero sin olvidar en ningún momento quiénes van a ser los lectores que disfrutarán de su voluminoso libro de caballerías, y en qué contexto histórico, político y religioso va a realizarse su lectura.»

[2] La denominación de este tipo de relatos que se incorporan a la estructura de los libros de caballerías en forma de aventuras maravillosas ha interesado a la crítica que oscila entre su consideración como un *cuento maravilloso* (de hadas, de encantamiento o *Märchen*) o como *relato fantástico*. Desarrollando una idea de Maxime Chevalier, Pedrosa (2004: 140) afirma que en el Siglo de Oro el cuento maravilloso soportaba un total desprestigio entre los eruditos y su presencia en la literatura escrita era casi inexistente. Este mismo autor señala que los límites entre los cuentos maravillosos y los relatos fantásticos están en que los segundos son narraciones extrañas aunque verosímiles, raras pero posibles, cuyos hechos sucedieron en un tiempo histórico, un espacio concreto y ante testigos. Estos rasgos los alejan de los cuentos maravillosos que se realizan como relatos extraños, inverosímiles, raros e imposibles. Por ello, Gómez-Montero (1993) habla en los libros de caballerías de *relatos fantásticos*, y no de cuentos maravillosos. En todo caso, la verosimilitud dependerá de la referencia que se tome como punto de partida, es decir, la realidad o la ficción. Tomando como marco el discurso narrativo

Las condiciones de lo maravilloso en el *Palmerín de Olivia*

Así pues, el componente folclórico, siguiendo en sus funciones y significados las pautas de las novelas de caballerías, llega a dar muchas claves de la historia. El episodio se desarrolla en cuatro capítulos del *Palmerín de Olivia* (XV, XVI, XVII, XVIII) con dos hitos: el *motivo desencadenante*, es decir, las noticias, que amplía el enano Urbanil a Palmerín, sobre la Aventura de la Sierpe de la Montaña Artifaria, que acometen los caballeros para satisfacer los deseos de una mujer que sufre al ver a su padre, el rey de Macedonia, enfermo;[3] y el *motivo de cierre*, esto es, la obtención de un don extraordinario por la victoria del caballero sobre el monstruo y la generosidad de unas *fadas*. Ambos extremos quedan ligados por el motivo del *viaje*, en este caso una *búsqueda* en el Otro Mundo concebido como espacio maravilloso e iniciático. Esta estructura resulta de la recurrencia de unidades narrativas que, interconectadas en un número importante de ocasiones con el folclore, constituyen catalizadores y realizaciones de los llamados *motivos caballerescos*.

La lepra como metáfora del pecado: la segregación y la transmisión generacional alteradas

Según cuentan, Primaleón, el abuelo de Palmerín, ha contraído la lepra como F1041.21. *Reaction to excessive grief*, y ha quedado, por ello, ciego. La insistencia en la ceguera, una lesión secundaria de la lepra, confirma que el mal del rey de Macedonia no es una afección dermatológica leve,[4] pues sufre *gafedad* y, como consecuencia, tendrá encorvados y sin movimiento los dedos de manos y pies. Por estos síntomas su dolencia estaría, en principio y con matices, ligada a la sexualidad porque durante la Edad Media y contando con la autoridad de la Biblia y de los Santos Padres, en una de las acepciones la *malatía* se confundía en el imaginario popular con una enfermedad venérea, un castigo y una marca física y, por tanto, pública por lujuria, ardor sexual inmoderado o por haber mantenido relaciones sexuales con una mujer portadora de *gafedad* o durante su menstruo (Congourdeau, 1999: 22; Proeyen, 1999: 72).[5] En este

existe lo que podría llamarse la *verosimilitud poética* (literaria, retórica...) caballeresca, independiente, en principio, de lo cotidiano.

[3] La aparición de un enano anuncia la irrupción de la maravilla (véase Lucía Megías y Sales Dasí, 2002).

[4] En el mundo medieval a veces se usaba genéricamente el término *lepra* para cualquier enfermedad e infección de la piel, como ocurría también entre los israelitas del Antiguo Testamento (véase *Lev*. 13, 1-44).

[5] Véase, por ejemplo, *Ezequiel* 18, 6. En las *Partidas*, como en otras obras de Alfonso X, se recupera la asociación entre pecado y enfermedad, y la creencia en la transmisión generacional

contexto la mención de la ceguera no hace sino confirmar y reafirmar el diagnóstico por la asociación constante entre los trastornos oculares y la sexualidad (Jacquart y Thomasset, 1989: 190), aunque en el caso de Primaleón sea secundariamente.

En la afección del abuelo de Palmerín pervive, en parte y de forma indirecta, esta creencia y las claves de su curación, reconducidas por terrenos caballerescos, cuya impronta se deja sentir en el tratamiento del folclore. Primaleón ha enfermado por el dolor de conocer el adulterio de su hijo Florendos con Griana, hija de Reimicio, octavo emperador de Constantinopla. Subyace en el diseño de estos capítulos una reacción de la mente y no del cuerpo, síntoma físico de la conciencia de una infracción sexual, el adulterio, en la que el rey se convierte en metonimia de la culpa del hijo exteriorizando el castigo (Q241. *Adultery punished*) y haciendo evidente el pecado (H263. *Test of sin*). De este modo, el adulterio se salda con la reparación del orden patriarcal por el reparto de justicia social pública (la lepra) y privada (la reclusión de Griana en una torre como castigo: Q433.1. *Imprisonment for adultery*; Q433.1.2(G) *Adulteress confined in tower*).

En esta combinatoria de motivos importa la alteración en la transmisión generacional de la enfermedad-castigo. En líneas generales se esperaría que Florendos desencadenase, con su conducta, la maldición de su estirpe (M460. *Curses on family*). Sin embargo, el enfermo es su padre. El catálogo de Thompson recopila en el folclore una única entrada que castiga la infracción de los padres en los hijos, el motivo P242. *Children punished for fathers'sins*, una de cuyas manifestaciones es la sexualidad (Q240. *Sexual sins punished*). Sería significativo el caso del Endriago (*Amadís de Gaula*, III, LXXIII, 1133) en donde el incesto es penalizado con un nacimiento monstruoso (C758.1. *Monster born because of hasty (inconsiderate) wish of parents*). En el *Palmerín de Olivia* la situación es inversa, pues los padres sufren penas por el adulterio de Florendos, uno, enfermando de lepra y la otra, muerta por el dolor de la enfermedad del marido.[6] Por ello, podría reconstruirse un motivo enunciado

de la culpa. Las causas de esta enfermedad pueden ser la traición al rey, y no solo la sexualidad. No obstante, ya desde la Biblia, la lepra era una enfermedad ambivalente, castigo y muestra de fidelidad a la vez. Así, en el libro de Job, Satán enferma al protagonista con lepra para hacerle renegar de Dios, sin conseguirlo (*Job.* 2).

[6] La muerte por dolor de la esposa al ver a su marido enfermo es un caso de amor y fidelidad conyugal que se correspondería al motivo folclórico: F1041.1.2. *Death from grief for death of lover or relative*. Para la pervivencia de nexo matrimonial a pesar de que el marido haya contraído la enfermedad, véase Haywood (2005: en especial pp. 207 y 208). En este trabajo se reflexiona sobre la lepra como castigo en el *exemplum* 44 del Conde Lucanor y sobre la consideración social de los leprosos, que oscila entre el asco y la aceptación cristiana.

como P243. *Fathers punished for children's sins*, inexistente en el catálogo de Thompson, pero útil en este contexto, por lo menos en apariencia.[7]

Sin embargo, existen determinadas informaciones que despiertan recelo ante una interpretación que sobrevalore la lepra en el episodio. En primer lugar, el adulterio masculino no se penaliza en los libros de caballerías, sino que se asume con normalidad; asimismo, la lepra afecta al padre y no al hijo, generando un conflicto inexplicable en la transmisión generacional del mal (de arriba abajo, y no de abajo a arriba); finalmente, el adulterio se hace público, condición necesaria para evitar la segregación, no tanto profiláctica como peyorativa y vergonzante (Morin, 2004), del leproso. El rey no vive socialmente excluido ni aislado, como les ocurría a algunos de estos enfermos, y continúa en su cargo. La causa de la no exclusión está en la identificación metafórica entre el dolor espiritual del adulterio y el sufrimiento físico real por la lepra. La dolencia de Primaleón queda justificada por el disgusto, está socialmente aceptada y no conlleva merma ninguna.

En la mentalidad precristiana uno de los remedios contra la lepra consistía en contrarrestar la sangre impura o veneno con el lavado con sangre no contaminada, por ejemplo de un niño, una virgen (Berthelot, 1999) o un cordero (*Lev.* 14, 14), práctica documentada, entre otras tradiciones, en la historia de la conversión del Emperador Constantino (*La leyenda dorada*), y correspondiente a los motivos D1502.4.2.1. *Blood of children (innocent maidens) as cure for leprosy* y F955.1. *Blood-bath as cure for leprosy*. Con la llegada del cristianismo la sangre fue sustituida por las aguas del bautismo, como atestigua también Constantino, quien, enfermo de lepra, reemplaza el baño en sangre de niño por el agua con la que lo bautiza y cura san Silvestre. Pero ahora la sangre ha perdido relevancia en el delito moral y en la sanación, y es cambiada por el agua, ancestral fuente de vida, renacimiento y salud, y purificadora de pecado.[8] Esta ambivalencia del agua, símbolo a la vez pagano y cristiano, queda reproducida en este mismo episodio en otros momentos, si bien en todos los casos lo maravilloso acaba imponiéndose y desplazando al componente

[7] En el tema del castigo de los ascendientes o descendientes por culpas individuales la Biblia adopta una doble postura: en ciertos casos, reconoce la responsabilidad personal de cada individuo en sus obras, y se niega a que la culpa de un pariente recaiga en otro (*Ezequiel* 18, 20; *II Reyes* 14, 6); en otros, en cambio, atribuye a los hijos la tarea de salvar a los padres con sus actos (*Eclesiástico* 30, 3-5 o *I Tim.* 3, 5).

[8] De hecho en el índice de Thompson *blood* y *water* son intercambiables en algunos contextos. El agua mágica solicitada para la curación del rey de Macedonia recuerda el agua bautismal para limpiar el pecado, y en esta situación la lepra se convertiría en metáfora en el alma de la culpa mortal, y alegoría del pecado en general y en cualquiera de sus realizaciones (Bériac, 1988: 52, 94). Además, la elección del *agua* no es gratuita porque en el mundo caballeresco castellano original, que es en el que nos movemos, hay una especialización de los términos por campos semánticos, y la *sangre* pertenece al ámbito de la *violencia*.

hagiográfico y moral, y al interés ejemplarizante de la presencia de un leproso en otros relatos.[9]

La infanta Arismena reúne a sabios de diversos lugares del mundo para descubrir la cura para su padre. La reunión de *maestros* para discutir y resolver un acertijo o simplemente como consejeros cuenta con una larga tradición en el folclore. También es recurrente que solo uno de ellos tenga los conocimientos o el *seso* necesario para dar con la solución, en este caso «un cavallero en las artes muy sabidor» (XV, 35), un especialista en magia –posiblemente un mago, nigromante, adivinador o astrólogo– y no en las artes liberales, en el *trivium* y el *quadrivium*, como los anteriores. Con esta información se están dando las pautas de la aventura y orientando la historia hacia lo sobrenatural porque los conocimientos de los sabios resultan insuficientes para tratar al rey, y se recurre a curas alternativas, específicas para esos males.

Este caballero, sabio en las mágicas, narra un hecho probado y no una simple leyenda: el rey Primaleón solo podrá curarse si se lava con el agua de la fuente de la Montaña Artifaria, «adonde se crían muchas bestias bravas; e fasta oy no subió en lo más alto d'ella cavallero ni otro hombre que no fuessen muertos.» (*Palmerín de Olivia*, XV, 35). Por su boca la infanta conoce que la obtención del agua tiene efectos terapéuticos mágicos (D1788.1), pero lograrla conlleva importantes riesgos por obstáculos y circunstancias que la convierten en una prueba compleja y selectiva, diseñada al modo de la concepción heroica de las novelas de caballerías, en las que en el héroe, siempre predestinado (M361. *Fated hero. Only certain hero will succeed in exploit*), se valora, entre otras cualidades, su capacidad para sobreponerse al miedo (H1400), en este caso a caminar sin temor por una tierra yerma llena de bestias (H1408). Sin embargo, aquí el miedo como valor y el *ardimiento* como destreza caballeresca quedan desplazados por la fuerza y la bondad que las hadas, responsables de la concesión del agua curativa, vieron en Palmerín (como trataré de mostrar más adelante, realización del motivo D815.3. *Magic object received from godmother*).

---

[9] Véase, por el ejemplo, la historia de Rodrigo y el gafo (Montaner Frutos, 2002) o las Cantigas (Morente Parra, 2007). La hagiografía pervive en el contexto caballeresco en la milagrosa curación de los cojos, mancos, paralíticos y leprosos de la *Historia del Emperador Carlo Magno* (cap. X, pp. 452-453). Como recientemente ha estudiado Cacho Blecua en relación con el *Oliveros* (2006), la amistad que une a Oliveros con Artús, manifestación del *compagnonnage*, hace que Oliveros sacrifique a sus propios hijos para curar con la sangre de los inocentes a su amigo leproso (*Oliveros*, cap. LXVII, pp. 294-300). Para los motivos folclóricos asociados con este episodio, remito, como Cacho Blecua, a la tesis doctoral sobre los motivos en las historias caballerescas breves de Karla Xiomara Luna Mariscal, de próxima lectura. En uno y otro caso el referente último parece ser la tradición bretona y Chrétien de Troyes. Espadaler menciona el motivo del gigante leproso que emplea la sangre de un grupo de niños para curar su lepra en el *Romanç de Jaufré* y ve como fuente última de difusión de la trama los *Disticha Catonis* (Espalader, 2002).

Con estos antecedentes se diseña un pasaje con informaciones incidentales que pueden pasar desapercibidas para el lector contemporáneo, que carece de tales referentes, pero que posiblemente serían reconocidas en la época. Palmerín decide deliberadamente participar por noticias indirectas en la aventura. De este modo, se subrayan las altas aspiraciones de un caballero que, todavía novel, resuelve intervenir en la H1321.2. *Quest for healing water*, conociendo solo que en la fuente de una montaña se reúnen de forma ritual cuatro veces al año tres hermanas hadas para bañarse protegidas por una serpiente mágica y buscar hierbas para la fabricación de sus hechizos. Todos estos materiales están orientados a sobrepujar al héroe mediante los motivos de la búsqueda y de la salvación del abuelo por el nieto.[10] Así, Palmerín no solo libra a su padre de la muerte, como hace Amadís, sino también a su abuelo, como Esplandián, superando desde el principio y con la estrategia de la enfermedad al primitivo héroe amadisiano. En este contexto la lepra es un incentivo para la aventura y permite calibrar las cualidades del personaje palmeriniano, más acentuadas por contraste con su modelo. La estrategia del sobrepujamiento afecta también a otro nivel, a la lucha con el monstruo, desarrollada con técnicas y motivos muy similares al mencionado episodio del Endriago en el *Amadís de Gaula*.[11] Teniendo como referencia esta lucha, Palmerín demuestra su excepcionalidad y precocidad respecto a su precedente pues, mientras que el novel se enfrenta al monstruo en un espacio maravilloso en su primera aventura, Amadís lucha contra el Endriago cuando ya era un caballero consolidado y de fama reconocida y contrastada. No obstante, el episodio amadisiano es más rico y complejo en valores y significados.

Condiciones de acceso al Otro Mundo: El cronotopo mágico convive con el real

La búsqueda del agua mágica para curar la enfermedad (D1242.1) y, en último término, para restablecer la visión del rey (D2161.3.1; D1505.5) se realiza a través del *viaje*, *motivo de enlace* mayoritario en los libros de caballerías. El desplazamiento hasta el pie de la Montaña Artifara, sin embargo, tiene lugar

[10] Estaríamos, además, ante una variante del tipo 551 de Aarne-Thompson, representado en la búsqueda por los hijos de un remedio maravilloso para curar a su padre.

[11] Véase Cacho Blecua, 1979, en especial pp. 275-294, en donde valora la figura de Oriana, cuya presencia se menciona de manera indirecta en el episodio del Endriago, así como ocurre con Polinarda en el *Palmerín*. Añade, sin embargo, importantes matices ausentes en el texto palmeriniano. Entre ellos, en la lucha contra el Endriago, el héroe «trata más (...) la afirmación de unas relaciones superiores a estos dos mundos, el materno y el paterno, que de la desvinculación del mundo preconsciente.» (1979: 285). Esta problemática no tiene vigencia en la aventura de la Montaña Artifaria porque el caballero novel ignora la identidad de sus padres, si bien su presencia se deja sentir ya desde la enfermedad del abuelo Primaleón.

por medios ordinarios, a caballo y sin intervención de la maravilla. Otro problema es el ascenso, iniciado por la noche porque, según sabe Palmerín, las «bestias bravas» están adormecidas. Esta condición permite aprovechar también la oscuridad como subterfugio para acceder a una temporalidad mágica, pues los encantamientos, hechizos y dones transcurren en la madrugada del 1 de mayo, una de las grandes fiestas célticas. Como resultado de esta disposición de la trama, se simplifica al máximo la aventura, evitando deliberadamente demorar el encuentro con las hadas con sucesos accesorios. De este modo y por contraste con los cuentos y otros textos folclóricos, la anécdota se narra sin las digresiones que comúnmente retardan la acción y constituyen el engranaje y la estructura de avance de los textos caballerescos. La decisión explicaría la autonomía del episodio en relación con la trama y su posible existencia exenta, si bien estos personajes participan en otras aventuras de los dos primeros libros del *Palmerín de Olivia*. Asimismo, resaltaría esta primera hazaña, aquella que ya desde el *Amadís de Gaula* condicionaba la vida del caballero augurando la calidad de sus actos.

La Montaña Artifaria sirve como barrera de acceso al Otro Mundo (F145), como elemento disuasorio por usarse como prueba de miedo y valor, como *sidh* o refugio de seres sobrenaturales según la mitología celta, como espacio alejado de la civilización y, por extensión, propicio para la maravilla, y como el lugar más próximo al cielo y a la divinidad (F55). El mundo de la magia queda protegido por distintos obstáculos, como la serpiente, un animal tótem (B2) ambivalente en su génesis, que asume la tarea de amparar a las tres hadas durante su baño cuatrimestral y de impedir el acceso a la montaña (F150.2. *Entrance to other world guarded by monsters (or animals)*). De este modo, el agua llega a ser el tesoro protegido por la serpiente, realización caballeresca del motivo N577. *Serpent guards treasures*.

El agua curativa procede de una fuente, un espacio tradicionalmente mágico-amoroso según el folclore y las creencias populares. El índice de Thompson atribuye a la fuente las mismas propiedades del agua contenida, es decir, la cura de los defectos físicos (D2161.3) y la devolución de la vista (D1505.5.3). Concentra su magia en el líquido que contiene y en la reunión ritual de las tres hadas cuatro veces al año en una alta montaña, lugar por excelencia para la invocación de ciertas divinidades por estar alejado de la civilización. Además de convertirse en espacio de concentración de seres sobrenaturales, benévolos y malignos, en este episodio queda vigente la asociación en la lírica popular del agua y el amor (T35.1. *Fountain (well) as lovers' rendezvous*) porque una de las hadas predice el enamoramiento de Palmerín por Polinarda, y le garantiza su correspondencia. De este modo, las hadas controlan el destino de los mortales tutelándolos (F312.2) y decidiendo sobre su

voluntad, con unas acciones que continúan siendo efectivas en el cronotopo ordinario.[12]

Palmerín llega a lo más alto de la montaña «dos días de passar del mes de abril», es decir, dos días antes de que pase el mes de abril. La frase es complicada, y no queda suficientemente claro si la fecha inicial es el 3 de abril, el 29 de abril o el 3 de mayo. Los datos internos –Palmerín llega a la montaña el 29 de abril por la noche; al alba del 30 de abril lucha con la serpiente, y está inconsciente hasta la medianoche del 1 de mayo– confirman este cálculo; además la aventura termina con la noticia de que «esto acaesció (…) (el) primer día de mayo.» (*Palmerín de Olivia*, XVII, 42), oración que sirve de broche a los acontecimientos narrados y que desvanece las posibilidades de regreso a lo sobrenatural al dar por cerrado sus límites. Lo relevante para el significado del episodio es su desarrollo en el mes de mayo, tiempo comúnmente asociado a la primavera, la fertilidad, el esplendor (de la vegetación y del corazón) y el renacer en distintas tradiciones; y en este contexto el tiempo interesa como indicación precisa y también evocadora.

La referencia a mayo es relevante en la tradición precristiana de origen celta, catalogada por Thompson como V70.1.1. *Festival de Beltaine (= May Day)*, y en su adaptación cristiana en la festividad de la Cruz de Mayo.[13] Esta precisión temporal busca aprovechar las connotaciones del mes, vinculadas a la curación con agua y con otros elementos de la naturaleza primordial, a la perpetuación de la belleza y a su acentuación, al comienzo del proceso amoroso y a la fabricación de hechizos y afeites (Caro Baroja, 1979: 79-80).[14] Según las creencias populares, entre las virtudes del agua de mayo está curar las cicatrices de la cara y las enfermedades de la piel, como necesita Primaleón, así como los daños en los ojos (Candón y Bonnet, 1997: 125).[15] Sus propiedades aumentan durante la festividad de la Beltaine, uno de los cuatro meses del calendario celta,[16] elegido como marco narrativo por el autor del *Palmerín de Olivia* por la confianza en el poder sanador del sol reflejado en el agua de los primeros días de mayo. Por ello, el rocío de la mañana de Beltaine, día del

---

[12] Señala Whitaker que las primeras manifestaciones de integración del mundo real y el sobrenatural se documentan en el mundo celta (1980: 171).

[13] En ambos casos se venera el árbol cósmico.

[14] Celestina guarda agua de mayo, y la emplea en la *philocaptio* de Melibea por sus propiedades afrodisíacas (Vian Herrero, 1990: 56).

[15] El agua de mayo, en forma de lluvia o rocío, era fuente de belleza porque preservaba el rostro de arrugas, erupciones, manchas o cualquier señal de envejecimiento.

[16] El año celta se divide en cuatro bloques correspondientes respectivamente al primer día de noviembre, febrero, mayo y agosto: *sámhain*, *imbolc*, *beltaine* y *lunghnasad* (Marco Simón, 1990) que se corresponderían con las fechas de aparición de las hadas en la Montaña Artifaria. Esta segmentación del año marca el comienzo de las cuatro estaciones, momento en el que las fronteras entre uno y otro mundo se desvanecen (Jonhson, 1968).

solsticio de verano equivalente a la noche de San Juan (F211.1.1.2. *Fairies emerges on St. John's night*), se guardaba para posteriores rituales curaciones (Frazer, 1974: 252).[17]

Como en los *Mabinogion* «Pwyll, príncipe de Dyvet» y «Kulhwch y Olwen», en algunos *lais* de María de Francia o en el *Tristán de Leonís*, la mención en el *Palmerín de Oliva* a la festividad celta de la Beltaine es indirecta y se consigue situando el episodio en la noche del primero de mayo. De este modo, se conecta la aventura castellana con la cultura celta, mediatizada por la primitiva tradición artúrica de los *Mabinogion*, manifestación de un folclore popular que bebió de las fuentes del celtismo europeo.[18] En todos estos contextos durante la Beltaine «(...) o tempo se detén, permitindo o contacto co outro mundo (...)» (Lopo, en red). En el *Palmerín* tienen vigencia estas presuposiciones y se recurre como base de la intertextualidad a la confianza popular en una época mágica en la que los límites entre el mundo real y sobrenatural eran casi inexistentes, y donde se propiciaba el acceso al mundo de la magia mediante la eliminación de las barreras espaciales y temporales. La impronta del folclore celta explica la elección del tiempo y también la presencia de las *hadas*, divinidades irlandesas por excelencia, el totemismo, el renacimiento mítico del héroe y la ordenación del mundo siguiendo una ley numérica de números favoritos (p. e. *tres* hadas que se congregan en una fuente *cuatro* veces al año).[19]

La ubicación temporal del episodio en la Beltaine permite al autor del *Palmerín* jugar hábilmente con la temporalidad ordinaria, en este caso también mágica por coincidir con el 1 de mayo, el *tempo* narrativo y el tiempo de la muerte, combinados en un mismo espacio maravilloso para lograr el acceso del

---

[17] En este caso podría proponerse un motivo como el siguiente: F211.1.1.3. *Fairies emerges on eve May Day*.

[18] El trasvase de materiales irlandeses al mundo artúrico, ya señalado por Markale (1992), es explicado por Acosta en los siguientes términos: «La continuidad de esta tradición pagana con el cristianismo hizo que en la Irlanda medieval la cultura clerical recogiera todo tipo de temas asociados al imaginario y entre ellos los que tienen que ver con hadas y con seres sobrenaturales, tan importantes en la cultura de la isla y en la tradición céltica en general. La conquista de Inglaterra en el siglo XI por los normandos (…) permitió que muchas tradiciones, creencias y temas populares procedentes de esos mundos se incorporaran a la literatura clerical anglo-normanda dándose origen así a la llamada «materia de Bretaña» y más adelante a la literatura artúrica propiamente dicha. Así el mundo de las hadas, alimentado en gran parte por la cultura irlandesa, galesa y escocesa, pero también por el folklore continental en el que (…) esas creencias eran también ricas, pasa a formar parte de la literatura medieval y a imponerse en ella de modo decisivo» (1996: 173). Véase, sobre todo, Alvar (1991: 26-27).

[19] Véase para este asunto Hubert (1988). Para Harf-Laucner en la imagen del *hada madrina* conviven «de mythe antique des Parques et la survivance du culte des déesses mère celtique ; les conteurs puisent à la fois dans un fond littéraire et dans le réservoir de la culture populaire.» (2003: 43).

hijo de Florendos al mundo de la magia y, por extensión, conseguir su legitimidad como héroe. El caballero novel se desliza por los distintos planos aprovechando la predestinación heroica que favorece que todas las circunstancias le sean propicias. Una vez allí, el transcurso anómalo del tiempo se suprime desplazado por la *muerte ritual, simbólica* e *iniciática* de Palmerín, simbolizada por la pérdida de la consciencia a causa de la gravedad de las heridas del monstruo-serpiente. Durante su desmayo, comienza el *tiempo de la iniciación* como experiencia iluminadora y reveladora, fuente de conocimiento de hechos futuros. En estas circunstancias el tiempo, su viaje visionario e introspectivo a la Montaña Artifaria, la muerte de la serpiente y la presencia del agua tienen una función regeneradora y profética. Así el espacio prefigura una aventura de ascenso de claros restos iniciáticos, por la que el participante adquiere conocimiento o tiene una revelación de un ser sobrenatural, clave de la *iniciación heroica*.

En estos viajes la naturaleza es un símbolo y, en general, se identifica con estereotipos. En la montaña Artifaria el cronotopo simbólico y legendario convive sin transiciones abruptas con la geografía verosímil y el tiempo ordinario. El simbolismo se basa en el carácter mágico del tiempo y del espacio, medios de enriquecer el conocimiento y fuente de aventuras. El folclore y las creencias populares en las que el autor del episodio basa la efectividad de su mensaje insisten en los símbolos iniciales, dentro de los cuales los motivos folclóricos constituyen una de sus realizaciones.

Los rasgos de las *fadas* del *Palmerín* valorados con el folclore

Encomendándose a Dios y con mucho *ardimiento*, Palmerín lucha contra la serpiente valedora de las hadas y logra matarla, quedando, sin embargo, muy herido. «Y estando Palmerín en tal cuyta, vinieron las tres fadas que vos diximos que allí solían venir en quatro tiempos del año a coger sus yerbas para fazer sus encantamientos, que en aquella montaña las havía más que en otra.» (*Palmerín de Olivia*, XVI, 42). La presencia de la serpiente protectora del lugar y de las hadas, el elemento acuático, su condición de seres feéricos antropomorfos y su agrupación en tríadas fraternales (P252.2. *Three sisters*) no dejan pasar desapercibidas las reminiscencias de estos personajes con las Parcas romanas, las Moiras griegas, las Nornas de la mitología germánico-escandinava como responsables del destino del hombre,[20] y con Melusina, Melior y Palestina y, por extensión, con el ciclo bretón.[21] Sin embargo, en este episodio

[20] Realización de los motivos A463.1. *The Fates* y M301.12. *Three fates, 'norns', prophesy at child's birth*. Véase el trabajo de Harf-Lancner (2003: 25-27).

[21] Me refiero a la *Historia de Melusina* de Jean d'Arras, conocida en España en 1489*, La leyenda del Caballero del Cisne*, o la historia caballeresca del conde Partinuplés, enamorado, como Psique de

no hay metamorfosis regular ni otros motivos importantes en la configuración de la leyenda del hada amante,[22] sino un amadrinamiento en sentido amplio (F311.1. *Fairy godmother*), pues la lucha de Palmerín con la serpiente lo deja casi muerto, de modo que el combate llega a ser un rito de nacimiento que supera gracias a las tres mujeres.[23] Distintos indicios (la muerte de la serpiente, animal asociado a su cambio de piel y al renacer, y la salvación de Palmerín) hacen viable acudir a la tradición céltico-artúrica como referente, dejando de lado la condición de amante del hada –razón probable de que no se mencione nada de la belleza de este ser sobrenatural, justificada, además, narrativamente porque nadie las ha visto.[24] En su relación con el destino de los niños, las tres *fadas* se encargan de la educación y encantamiento de Francelina, bajo su tutela desde los tres años (F371. *Human being reared in fairyland*; F311. *Fairies adopt human children*).[25] Pero las tres hadas hacen mucho más pues favorecen el tránsito del héroe a una nueva vida porque, como recuerda García Herrero, *madrina* era el término vulgar para referirse al oficio de comadrona o partera (2005: 23).

Cupido, de Melior. A la tradición clásica pertenecen las tres hermanas sabias con poderes sobrenaturales. Sin embargo, no es completamente necesario recurrir a estas fuentes pues ya notó Propp la relación entre el agua, la montaña y la serpiente como guardián del tesoro en el cuento maravilloso (1974: 315-413).

22 Véase en este sentido los trabajos de Harf-Lancner, 1984; Acosta, 1996: 199-25; Clier-Colombani, 1991, 1998, y entre los motivos recurrentes la figura del hada amante (F302. *Fairy mistress. Mortal man marries or lives with fairy woman*), relacionada con la naturaleza desde su origen (N711. *King (prince) accidentally finds maiden and marries her*), sobre la que un humano ejerce su poder (F302.4. *Man obtains power over fairy mistress*) y con la que tiene una gran descendencia (T586.1. *Many children at a birth*) y abundancia material (en algunos textos se llaman *damas abondas*), y el abandono del hada cuando el hombre rompe un tabú llevado por su curiosidad (F302.6. *Fairy mistress leaves man when he breaks tabu*): *C31.1. Tabu: looking at supernatural wife /woman/,* C31.3. *Tabu: disobeying supernatural wife /woman/*, C901.1.5. *Tabu imposed by fairy*. Estas rupturas se castigan con la desaparición del hada amante (F302.6. *Fairy mistress leaves man when he breaks tabu*; C932. *Loss of wife /lover, mistress/ for breaking tabu*; C905. *Supernatural being punishes breach of tabu*). En general, este tipo de relaciones con un hada eran un mecanismo legitimador de los hijos nacidos en esta unión. Así en Melusina se encuentra el origen de la fundación del linaje de los Lusignan en Francia, y en Isomberta (*Leyenda del Caballero del Cisne*) el de Godofredo de Bouillon. El hada es la mujer ideal para el caballero: hermosa, fecunda y poderosa por su origen. «(...) es la evocación de la rica heredera de alta cuna que al caballero conviene desposar (...).» (Paredes Mirás, 1998: 63).

23 Guerreau-Jalabert (1994: 142) señala que en la literatura artúrica las relaciones entre el caballero y el hada, dentro de las que incluye el *parenté baptismale*, reflejan valores feudales.

24 Como señala la crítica, los límites entre los dos grandes tipos de hadas son imprecisos y son frecuentes las contaminaciones e interferencias mutuas. Sin embargo, estas tres mujeres responden con bastante exactitud al tipo del *hada madrina*.

25 Recordemos el motivo por antonomasia de las tres hadas madrinas del cuento de la *Bella Durmiente*: F312.3. *Three fairies sent to queen about to give birth to child*, y, por supuesto, F316. *Fairy lays curse on child*.

Cuatro veces al año las hadas acuden a la fuente (F265. *Fairy bathes*). El término *fada* para denominar a personajes con estas funciones no es habitual en los libros de caballerías castellanos originales de esta primera etapa, por contraste con los textos artúricos.[26] Por ello, su presencia es más interesante y significativa, y aún más si tenemos en cuenta que sus conocimientos son aprendidos generacionalmente. «E queremos que sepáis», continúa el texto, «que estas tres fadas eran hermanas, fijas de un cavallero de la ysla de Carderia; y este cavallero fue el mayor sabidor que ovo en su tiempo e las fijas deprendieron d'él tanto que le passaron en saber.» Esta superación del maestro (L142.2. *Pupil surpasses magician*), tipo AT325 ligado al motivo folclórico-caballeresco L142.3. *Son surpasses father in skill*, presenta el conocimiento mágico de las tres mujeres como un privilegio de casta, recibido por tradición (Martin, 2005: 150), heredado, aprendido y transmitido a través de distintas generaciones, como ocurre con la magia de la que, según esto, el mundo feérico podría ser una especialidad y una alternativa dentro de lo sobrenatural (D1719.5. *Magic power of fairy*).[27]

«E todos los de aquella tierra las llamavan fadas porque yvan a ellas a saber las cosas que le fazían menester», realización de los motivos D1813.0.2. *Fairy has knowledge of how mortals fate* y F395. *Fairy has power to prevent mortal's approach*. Esta faceta de ayudantes convive con otra vengativa, propia de las hadas madrinas: «E si alguno las enojava vengávanse ellas por sus encantamientos; e pensavan las gentes que tenían gracia de fazer bien e mal». La ambivalencia de las hadas, como seres protectores (F344) y destructivos (F360), según sus intereses, acaba por configurar el perfil de este personaje en el *Palmerín* que, al margen de que haya asimilado otros valores literarios y contextuales, se explica bastante bien a la luz de un folclore acomodado a las necesidades narrativas e ideológicas de la novela e influido notablemente por la cultura tradicional celta.

Desbrozados los elementos nucleares de este actante con claves folclóricas a partir de creencias populares y motivos folclóricos, queda por retomar el argumento de la curación de Primaleón, en esta ocasión con el convencimiento de que, con independencia de la postura adoptada para justificar las unidades recurrentes, todos los valores, aun de tradiciones diversas, confluyen en las virtudes sanadoras del agua de mayo y en los poderes

[26] Sin embargo, en el *Tesoro* de Covarrubias se afirma que el *hada* es un personaje privativo de los libros de caballerías y es el término con el que denominan a las mujeres o ninfas que en esas obras fingen no poder morir.

[27] Como consecuencia, en el índice diseñado por Thompson las entradas comunes de hadas y magas son muy numerosas, razón que dificulta discriminar objetivamente ambos personajes sobrenaturales. Quizá lo relevante sea determinar el origen, la fuente y la causa de su poder, racionalizado en las magas.

de las hadas, acentuados por coincidir el episodio con la festividad de la Beltaine pagana y el ritual cuatrimestral de recoger hierbas para hacer medicinas, último asunto que quiero comentar.

La curación alternativa con hierbas

Los resultados mágicos del agua proceden, pues, de la confluencia de ciertos ritos en la madrugada del 1 de mayo (D1799.3), momento de mayor eficacia de los remedios alternativos, de las hadas y de las tradiciones paganas y cristianas presentes también en la elaboración de los hechizos. La recogida de hierbas con propiedades curativas o, por el contrario, destructivas cuenta con precedentes clásicos; ya se atribuía a Medea, la gran envenenadora, y a Circe, conocedora de muchas drogas y hábil en su preparación. La lista de la flora mágica se mantiene sin grandes cambios desde la *Naturalis historia* de Plinio y se basa en la importancia del momento de la recolección, porque los efectos de una misma planta son distintos dependiendo de esta circunstancia. Para potenciar sus virtudes hay que buscar el tiempo más favorable, como hacen las hadas de la Montaña Artifaria (J1581.2). Asimismo, se exigía un ritual en el que se valoraban los días y las noches y se aconsejaba silencio y soledad durante el proceso, contención de palabras (*logos*) y gestos (*praxis*) porque las recolectas

> reposent sur la croyance en l'existence de forces surnaturelles immanentes à la nature dont il faut se protéger, mais sur lesquelles il est possible d'agir pour les obliger à intervenir dans un sens souhaité. Elles supposent qu'on peut entrer en rapport avec les divinités, les génies et les démons de toutes sortes pour connaître leurs intentions à l'égard des hommes, mais surtout les contraindre à repoudre favorablement aux sollicitations dont ils sont l'objet et à exécuter efficacement ce qui leur est demandé. Fondée sur la conviction que le végétal est un être vivant, animé, en relation avec une ou plusieurs divinités, éventuellement habité par un démon, et doté de propriétés particulières cachées au commun des mortels (Ducourthial, 2003: 139).

La responsable de este tipo de curaciones es, pues, una mujer quien por sus conocimientos y por su habilidad para el encantamiento trata enfermedades específicas cuyas cualidades aumentan y se vuelven efectivas por un hechizo (D1577.1) canalizado por palabras mágicas, recolecciones en épocas propicias o por una especial manera de prepararlo y combinarlo. A las mujeres se les atribuían los conocimientos mágicos de carácter práctico, que requieren un «(...) tipo de inteligencia a la vez retorcida y previsora (...)» (Iriarte, 1989: 265), mientras que la sabiduría es masculina (Pedregal Rodríguez, 2003: 23). En el fondo pervive el miedo a que aquéllas en sus cocinas sean capaces de fabricar sortilegios, embrujos, venenos y también afeites y sustancias para embellecer (Caro Baroja, 1961: 64).

Las hadas han salido para estos embrujos de su mundo, la isla de Carderia, porque en ella no encuentran los materiales que regularmente recogen cuatro veces al año, hasta el momento en que conocieron a Palmerín pues, por deferencia, destruyeron el acceso a la fuente.[28] Aunque todo el episodio transcurre en el terreno del sueño, las hadas son oídas porque el caballero las siente más que las ve, otro resabio celta. Desde este momento, va a contar con unas *figuras mágicas* que lo amadrinan, tutelan y lo dotan de inmunidad y protección contra la magia negra y los venenos, una realización caballeresca del motivo F312.1.1. *Fairies make good wishes for newborn child*, porque en realidad la aventura se concibe como una ceremonia de renacimiento.[29] En estas circunstancias otorgan tres dones o regalos al héroe (F341.1. *Fairies give three gifts*): una lo cura de las heridas de la serpiente (F274), otra lo inmuniza contra los encantamientos y la tercera hará que Polinarda se enamore a primera vista de él (D1900), don que profetiza el futuro de los amantes (M301.6). De este modo y por oposición también a Amadís, los amores entre Palmerín y Polinarda están predestinados (T22. *Predestined lovers*), aunque no *a nativitate*, como los de Esplandián y Leonorina. Sin embargo, el proceso del caballero palmeriniano es más complejo porque no ama ni de vista ni de oídas, sino por encantamiento, de manera que, cuando ve a una doncella que despierta su interés, confunde su identidad con la de Polinarda, en una realización jocosa y previsible de los motivos J1485. *Mistaken identity* y J1766. *One person mistaken for another* por lo J1750. *Absurd misunderstandings*.

Las hadas se refugian en su isla después de encantar la «fuente de tal manera que persona del mundo no la pueda ver (...)». Con sus hierbas más virtuosas y el agua de mayo, la primera del mes, hacen la medicina para curar a Primaleón.[30] Los acontecimientos narrados se han sucedido, no obstante, en los límites del ensueño pues, a pesar de que Palmerín queda inmediatamente curado y oye la conversación y la naturaleza de los presentes de las hadas, «no pudo levantarse ni aballarse fasta que ellas se fueron»; «e como ellas se fueron, él despertó ansí como si estuviera durmiendo e fallóse sano de sus llagas ansí como estava quando allí vino, e falló la redoma qu'él havía dexado colgada, llena de agua cerca de sí.» (*Palmerín de Olivia*, XVIII, 42-43). En ningún momento Palmerín ve a las hadas, porque está en un estado de semiinconsciencia o desmayo parecido a la duermevela (D1731.2.1. *Fairy seen in dream*), y la profecía

[28] La isla como espacio de hadas y gigantes queda estudiado en el trabajo de Cuesta Torre (2001).

[29] En realidad no escapa cierto paralelismo con el motivo F312.1. *Fairies bestow supernatural gifts at birth of a child*, sobre todo teniendo en cuenta que en este episodio Palmerín renace tras luchar con la serpiente. Recuérdese, asimismo, que *madrina* popularmente era sinónimo de matrona.

[30] Otra posibilidad es que F211.1.1.2. *Fairies emerges on St. John's night*, si bien, a pesar de que también es un tiempo mágico, no concentraría los valores principales y accesorios del agua de mayo y de su eficacia en la curación de la piel.

es emitida durante la ilusión onírica (D2031.0.2). Estamos ante otra realización del motivo F1. *Journey to otherworld as dream or vision*, una especie de *viaje extático* (Lecouteux, 1988) con el que Montalvo ya había trabajado en *Las Sergas* (caps. XVIIIC y IC).

Las causas de esta sensación están no tanto en las heridas de la serpiente como en el influjo del poder sobrenatural del cronotopo en el que las hadas concurren. Palmerín «tornó a ella», quiere decir hacia el animal, «e diole otro golpe con la maça que la acabó de matar, mas ella le tornó a fazer otra llaga muy grande en una pierna, tal que no se pudo tener y cayó en el suelo. » (*Palmerín de Olivia*, XVII, 41). En esta situación la referencia a la Virgen no es casual porque «quando se vido tan mal llagado pensó que era llegada su muerte e llamó a Santa María que le valiesse, (...)» como madre pero también como pionera vencedora del diablo.[31] «Palmerín apretava sus llagas porque no se le fuesse la sangre (...). E ansí passó todo el día fasta casi la media noche, y él estava tal que no se podía de allí mover e con la gran flaqueza se desmayó de tal manera que fue robado de todos sus sentidos, y estuvo ansí gran pieça que no sabía si dormía si velava o si era muerto o vivo.» El caballero soporta el dolor todo el día y justo a media noche, la hora mágica por excelencia,[32] entra en un estado de inconsciencia que prepara, como en otras ocasiones, el contacto con la maravilla. De este modo, como también ha ocurrido antes, lo sobrenatural se justifica racionalmente por su existencia dentro de los límites de lo onírico y de la muerte. «Y estando Palmerín en tal cuyta, vinieron las tres fadas (...)» a bañarse, variante del motivo F441.2.1.4. *Tree maidens bathe at midnight in lake*.[33]

Los mecanismos de acceso al mundo de la magia se sirven de la noche y del sueño con los que el autor logra la convivencia en un mismo episodio de un cronotopo real y otro mágico sin necesidad de viajes fantásticos o apariciones sorprendentes, consiguiendo, con ello, que la aventura quede dentro de los límites de lo verosímil cotidiano y ficticio. Como consecuencia, las transiciones entre mundos se hacen sin sobresaltos. Por otro lado, la caracterización del hada se ha hecho a través de elementos evocadores que

---

[31] En el índice de Goldberg (1998) se encuentran numerosos motivos que remiten a los beneficios de la plegaria a la Virgen, a la efectividad de las oraciones, sobre todo en las batallas contra el diablo, y a las gracias concedidas a todos los que se encomiendan a ella, incluso en trance de muerte. Para lo que me interesa es importante el motivo V256.4.3 (G). *Virgin Mary cures leprosy of devoted pilgrim. In combat with dragon, blood had transmitted disease*. El catálogo de Thompson recoge otras entradas asociadas: G303.16.1. *By the help of the Virgin Mary the devil may be escaped* y V264. *Virgin Mary rescues man attacked by the devil.*

[32] La media noche es el tiempo mágico de congregación de seres sobrenaturales: E501.11.1.1. *Wild hunt appears at midnight*; G303.6.1.1. *Devil appears at midnight*; E587.5. *Ghost walk at midnight*; F814.3. *Flower only to be found at midnight*.

[33] Podría incluirse un nuevo motivo en el índice de Thompson del tipo F441.2.1.4.1. *Trees maidens bathe at midnight in fountain/well.*

pueden explicarse con el folclore, punto de vista que no elimina sino que cohesiona los anteriores. De forma escueta y con carácter más informativo que narrativo, en el *Palmerín* se ha presentado un paisaje sobrenatural mencionando los ingredientes que la tradición vinculaba a las hadas y, en concreto, a las madrinas: el baño y su relación con las fuentes, sus facultades curativas, su amadrinamiento y preocupación por los mortales, su carácter benéfico y vengativo, su habilidad para predecir el futuro, etc., todo ello adaptado a lo maravilloso caballeresco y a su voluntad de racionalización y humanización para coexistir en los textos. Igualmente, la elección del mes de mayo y las festividades asociadas, la media noche y la inconsciencia onírica no hacen más que dar cobijo a materiales preexistentes generando nuevas expectativas en los receptores.

Conclusión

Intentando comprobar la operatividad de explicar con ayuda del folclore la literatura caballeresca y, en concreto, la aventura de la Montaña Artifaria del *Palmerín de Olivia*, se pueden extraer conclusiones que rebasan los extremos de estos capítulos para llegar a describir ciertos mecanismos de funcionamiento del ciclo palmeriniano, por los menos en los dos primeros libros. En ellos, la interpretación y el uso el folclore quedan supeditados a la lógica interna de los libros de caballerías en general, y del texto estudiado en concreto. En este sentido, el *Palmerín de Olivia* no rompe con la tradición anterior, el *Amadís* de Montalvo, que funciona como referencia y clave de decodificación de ciertos valores y experiencias. La singularidad del nuevo ciclo no viene de la ruptura con el modelo de héroe amadisiano, sino de su superación con la incorporación de materiales de otros géneros, su combinatoria original, y con su escritura en circunstancias distintas, pero en las que se reconoce aún el *hipertexto* de Montalvo.

El 'folclore caballeresco' se adapta a la estructura de las novelas de caballerías y a su unidad fundamental de composición, la aventura, a su extensión y objetivos, y a la naturaleza de unos personajes de cuyas vidas se hacen *relaciones*, añadiendo significados valiosos. En este caso estamos ante un *folclore simbólico*, que cuenta con el contexto de las creencias populares y de motivos caballerescos para ser interpretado, *arquetípico* y *novelizado* según las siguientes constantes: a) es un *folclore de reminiscencias celtas* cuya adaptación a los textos caballerescos se comprueba por comparación con el cuento folclórico, en este caso, con el cuento maravilloso, de cuya estructura se desgajan los componentes más evocadores, eliminando los accesorios (las hadas del *Palmerín* ni son hermosas, ni tocan instrumentos, ni son inmortales, ni viven en un

edénico *fairyland*);[34] c) es, pues, un *folclore caballeresco* y *maravilloso*, basado en la creencia en seres sobrenaturales, capaces de favorecer o desfavorecer al hombre; d) es un *folclore privativo* del ciclo de los palmerines, cuyas constantes se repiten en la aventura de Tarnaes y Finea (*Primaleón*, CXX, 348), también un «cañamazo morfológico de un relato breve» (Marín Pina, 1986: 111). En ambos el éxito del mensaje se basa en acudir a símbolos universales, a creencias, ritos y costumbres populares, algunos de los cuales han sido codificados como tipos y motivos folclóricos, que quedan, sin embargo, supeditados a la voluntad del autor de construir un héroe superior al protagonista amadisiano. Estos símbolos, reconstruidos y colocados en un nuevo contexto, dan lugar a un género. Finalmente, es un folclore para cuyo estudio tienen especial utilidad los motivos folclóricos recopilados en el repertorio de Thompson.

El sobrepujamiento del protagonista, el carácter fundacional de un linaje y su legitimación como héroe caballeresco acaban siendo los objetivos prioritarios de la aventura. Si Amadís encontraba su justificación en sobrevivir al abandono en las aguas, Palmerín demuestra su superioridad accediendo al mundo de la magia y regresando de él con vida. La prueba que soporta el héroe palmeriano es doblemente peligrosa: lucha contra la serpiente y entra al Otro Mundo triunfando sobre las circunstancias que ocurren en el tiempo de la Beltaine, una de las grandes festividades celtas. Hasta el momento el Otro Mundo se alcanzaba mediante el espacio (la cueva, la montaña, el castillo encantado…), pero ahora es la temporalidad mágica el mecanismo de acceso a la maravilla. Así pues, para sobrepujar al héroe el autor recurre a tradiciones distintas, en este caso trasplantadas con transformaciones en el proceso desde el suelo celta.

Por otro lado, el episodio debe explicarse en relación con el conjunto narrativo, esto es, con la presencia de diversos personajes feéricos y de otros relatos de carácter maravilloso en el primero y segundo libro de *Palmerín de Olivia*. Desde este punto de vista, las conclusiones resultan más enriquecedoras. En las dos primeras obras del ciclo tenemos tres tipos de personajes con rasgos feéricos: mujeres madrinas, encantadoras (Malfado) y seductoras frustradas que logran sus objetivos con ayuda de medios mágicos. No tienen, en consecuencia, una presencia anecdótica pues hay referencias a ellas en otros momentos. Solo las primeras, sin embargo, mantienen el nombre de *fadas* por su relación con el destino del héroe –pasado, presente y futuro– y su función profética, maternal (son *matres* o *matronae*) y tutelar. Su presencia queda, no

[34] La selección y combinatoria de elementos folclóricos está definiendo cómo es el hada en la ficción original castellana en prosa. Más que cristianización de su figura, se observa una marcada tendencia hacia la verosimilitud; así no hay *Fairyland* y el poder proviene del arte o de la ciencia, y no de un pacto con el diablo.

obstante, sometida a las características de la caballería peninsular (Guijarro Ceballos, 2007).

La eficacia narrativa se logra con un interesante manejo del tiempo, donde lo real es, como siempre, el tiempo del héroe, y, a partir de él, hay referencias al pasado –el adulterio de Florendos, los primeros síntomas de la enfermedad y la ritual reunión de las tres hadas, muy racionalizadas– y al futuro mediante los dones mágicos. Otro asunto es el tiempo extraordinario, al que se accede con la noche y la referencia a una temporalidad mágica, la Beltaine, que ubica el episodio en un evocado ambiente artúrico-celta. En la categoría de tiempo mágico se incluiría el rito de iniciación, que relacionaría el texto con el ciclo artúrico (curación de un rey enfermo), el cuento de hadas, la ocultación y el misterio. El resultado es un episodio ritual, formado por un simbolismo que se encadena con relaciones solidarias con el sistema de signos de la aventura. En este contexto el símbolo tendrá el valor del conjunto y de las relaciones que entable.

ANA CARMEN BUENO SERRANO
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

BIBLIOGRAFÍA

Aarne, Anti y Thompson, Stith (1995). *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica.

Acosta, Vladimir (1996). *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. 2 vols.

Alvar, Carlos (1991). «Mujeres y hadas en la literatura medieval». En M. E. Lacarra (ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao. Universidad del País Vasco. 21-33.

Amadís de Gaula = Garci Rodríguez de Montalvo (1991). *Amadís de Gaula*. En Juan Manuel Cacho Blecua (ed.). Madrid. Cátedra. 2 vols.

Bériac, Françoise (1988). *Histoire des lépreux au Moyen Âge: une société d'exclus*. Paris. Imago.

Berthelot, Anne (1999). «Sang et lèpre, sang et feu», *Le sang au Moyen Âge. Actes du quatrième colloque international de MONTPELLIER, Université Paul-Valéry (27-29 novembre 1997)*. Montpellier. Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A. nº 4. 25-37.

Cacho Blecua, Juan Manuel (1979). *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid. Cupsa.

— (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez». En Eva B. Carro Carbajal, Laura Puerto Morro, María Sánchez Pérez (eds.). *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca. Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas. 27-53.

———(2006). «De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos». *Medieovo Romanzo*. 30. 2. 349-370.

Candón, Margarita y Bonnet, Elena (1997). *¡Toquemos madera! Diccionario de historia de las supersticiones españolas*. Barcelona. Círculo de Lectores.

Caro Baroja, Julio (1961). *Las brujas y su mundo*. Madrid. Revista de Occidente.

———(1979). *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid. Taurus.

Clier-Colombani, Françoise (1991). *La fée Mélusine au Moyen Age*. Paris. Le Léopard d'Or.

Cook, Arthur Bernard (1906). «The European Sky-God. IV. The Celts». *Folklore*. 17. 1. 27-71.

Congourdeau, Marie Hélène (1999). «Sang féminin et génération chez les auteurs byzantins». *Le sang au moyen âge. Actes du quatrième colloque international de MONTPELLIER, Université Paul-Valéry (27-29 novembre 1997)*. Montpellier. Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A. nº 4. 19-23.

Covarrubias, Sebastián de (1994). *Tesoro de la lengua española o castellana*. Madrid. Castalia.

Cuesta Torre, María Luzdivina (2001). «Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes». En J. Acebrón Ruiz (ed.). *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron Estudios sobre la ficción caballeresca*. Lleida. Universitat de Lleida. 11-39.

Ducourthial, Guy (2003). *Flore magique et astrologique de l'Antiquité*. France. Belin.

Eliade, Mircea (1974). *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid. Cristiandad.

Espadaler, Anton (2002). «Sobre la densitat cultural del *Jaufré*». En Lola Badia, Miriam Cabré y Sadurní Martí (eds.). *Literatura i Cultura a la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV). Actes del III Col·loqui «Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga", Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000*. Barcelona. Curial Edicions Catalanes. Publicaciones de l'Abadia de Montserrat. 335-354.

Esteban Erlés, Patricia (en prensa). «Las fadas de la Montaña Artifaria: construcción de un personaje mágico en el *Palmerín de Olivia*». *V Congreso Aleph (Barcelona, mayo de 2007)*.

Frazer, James George (1974). *La rama dorada. Magia y religión*. México. Fondo de Cultura Económica.

García Herrero, M.ª Carmen (2005). «Administrar el parto y recibir la criatura». *Del nacer y del vivir. Fragmentos para una historia de la vida en la Baja Edad Media*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico. Colección de Letras. 21-46.

Goldberg, Harriet (1998). *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*. Tempe. Arizona. Medieval & Renaissance Texts & Studies, nº 162.

Gómez-Montero, Javier (1993). «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI». *Anthropos*. 154-155. 51-60.

Guerreau-Jalabert, Anita (1992). *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers des XIIè et XIIIè siècles*. Genève. Droz.

———(1994). «Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux», *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*. Paris. Publications de la Sorbonne. 133-149.

Guijarro Ceballos, Javier (2007). *El "Quijote" cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

Harf-Lancner, Laurence (1984). *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris. Champion.

— (2003). *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*. Paris. Hachette Littératures.

Haywood, Louise (2005), «El cuerpo como significante en el *exemplum* 44 del *Conde Lucanor* de don Juan Manuel». En Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde (eds.). *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*. México. El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional de México. 205-214.

Historia del Emperador Carlo Magno = «Historia del Emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia». En Nieves Baranda (ed.). *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid. Turner. I. 433-619.

Hubert, Henri (1974), *Los celtas y la civilización céltica*, Madrid, Akal/Universitaria.

Iriarte, Ana (1989). «Las razones de Medea». *Tragedia griega y democracia. Medea, Encuentro mediterráneo*. Mérida. Editora Regional de Extremadura. 250-285.

Jacquart, Danielle y Tomaste, Claude (1989). *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*. Barcelona. Labor Universitaria. Monografías.

Johnson, Helen Sewell (1968). «November Eve Beliefs and Customs in Irish Life and Literature», *The Journal of American Folklore*. 81. 320. 133-142.

Lecouteux, Claude (1988). *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. Barcelona. Imago.

Lopo, María. «Amor e Celtismo. Da materia de Bretaña aos amores libres», <http://www.unionlibre.org/artigospdf/celtismo.pdf>

Lucía Megías, José Manuel y Sales Dasí, Emilio (2002). «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. V. 9-23.

Mabinogion (1988). En Victoria Cirlot (ed.). Madrid. Siruela. Selección de lecturas medievales, 28.

Markale, Jean (1992), *Los celtas y la civilización celta*, Madrid, Taurus, Col. Humanidades.

Mérida Jiménez, Rafael M. (2004). *El gran libro de las brujas. Hechicerías y encantamientos de las mujeres más sabias*. Barcelona. RBA.

Marco Simón, Francisco (1990). *Los celtas*. Madrid. Biblioteca Historia 16.

Marín Pina, M.ª Carmen (1986). «La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*». En Y. R. Fonquerne y A. Egido (coords.). *Formas breves del relato. Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza. 105-114.

Martin, Michaël (2005). *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*. Paris. Errance.

Montaner Frutos, Alberto (2002). «Rodrigo y el gafo». En C. Alvar, F. Gómez Redondo y G. Martin (eds.). *El Cid: de la materia épica a las crónicas*

caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX centenario de la muerte del Cid», celebrado en la universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares. 121-179.

Morente Parra, Maribel (2007). «La imagen de la lepra en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio». *Anales de historia del arte*. 17. 25-45.

Morin, Alejandro (2004). «El campo semántico de la lepra en *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio". *Temas Medievales*. 12. 1. 165-175.

Oliveros = «La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe» (1995). En Nieves Baranda. Madrid (ed.). *Historias caballerescas del siglo XVI*. Turner. I. 181-315.

Palmerín = Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511) (2004). En G. di Stefano (ed.) y M.ª C. Marín Pina (intr.). Alcalá de Henares. CEC. Col. Los Libros de Rocinante, 18.

Paredes Mirás, M.ª Pilar (1998). «El simbolismo del hada en la sociedad caballeresca bajomedieval». En A. I. Cerrada Jiménez y J. Lorenzo Arribas (eds.). *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVII)*. Madrid. Asociación Cultural AL-MUDAYNA. Col. LAYA, 20. 53-70.

Partinuplés = «Libro del conde Partinuplés» (1995). En Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid. Turner. I. 317-417.

Pedrosa, José Manuel (2004). *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid. Laberinto. Col. Arcadia de las Letras, 27.

Proeyen, Michel van (1999), «Sang et hérédité. À la croisée des imaginaires médicaux et sociaux des XIIIe et XIVe siècles». *Le sang au moyen âge. Actes du quatrième colloque international de MONTPELLIER, Université Paul-Valéry (27-29 novembre 1997)*. Montpellier. Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A. nº 4. 69-75.

Propp, Vladimir (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid. Editorial Fundamentos.

Roux, François le y Guyonvarc'h, Christian J. (1995). *Les Fêtes celtiques*. Rennes. Ouest-France (en especial 99-111 y 201-202).

Thompson, Stith (1966). *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements*. Helsingfors-Bloomington. FFC-Indiana University Studies. 6 vols.; ed. revisada Copenhagen-Bloomington.

Vian Herrero, Ana (1990). «El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'». *Celestinesca*. 14. 2. 41-91.

Vorágine, Santiago de la (1982). *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza, 2 vols.

Walter, Philippe (2004). *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*. Barcelona. Paidós Diagonales.

Whitaker, Muriel A. (1980). «'The Hollow Hills': A Celtic Motif in Modern Fantasy». *Mosaic*. 13. 165-178.

Reyes Coll-Tellechea y Anthony Zahareas
Shakespeare, Calderón y la historia del falso adulterio
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 159-168

SHAKESPEARE, CALDERÓN Y LA HISTORIA DEL FALSO ADULTERIO[1]

«*que hay calidades de culpa que no merecen castigo*»

Para describir la vida de los hombres en sociedad es tradicional hacer uso de la imagen del mundo como teatro («el gran teatro del mundo») y sus derivados: el hombre como «actor», Dios como «autor», etc. Es una metáfora tan común que en realidad podría hablarse de *cliché*: el individuo es un *actor* que en el *escenario* de la vida representa su *papel* junto a los demás siguiendo un *guión* dictado por las normas sociales correspondientes. La imagen permite ver la sociedad como realidad histórica y como ilusión teatral al mismo tiempo, y tiene la virtud de operar como un «presente perpetuo» por lo que ha servido en numerosas ocasiones a lo largo de la historia como pretexto o base para la ficción[2].

Existe una importante razón para esa recurrencia de la metáfora teatral en la historia de la literatura. Como ha mostrado Oscar Pereira (1989), la imagen tiene la capacidad de funcionar como mecanismo para la legitimización de determinadas realidades histórico-políticas. No se trata, por tanto, de un simple cliché vacío de contenido, sino de un cliché altamente susceptible de instrumentalización política.

Nuestra intención en las páginas que siguen es aproximarnos al tema de las relaciones entre teatro y sociedad a través de una lectura de dos

[1] El presente trabajo recoge e incorpora algunas de las ideas expresadas previamente en nuestra comunicación «Cervantes, Shakespeare and Calderón: Theater and Society» aparecido en *15th Conference proceedings. Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Baton Rouge, Louisiana, 1994, pag 225-240.

[2] Al respecto pueden verse los ya clásicos trabajos de Kenneth Burke (1945), Raymond Williams (1954) y Erving Goffmann (1959).

Entregado: 20 de mayo de 2008. Aceptado: 23 de julio de 2008.

conocidos dramas que, en su tiempo, hicieron uso implícito de la metáfora teatral al abordar la norma social conocida como «código del honor» como «guión» para enjuiciar la representación de los papeles de «esposa» y «esposo» en el escenario social correspondiente. Centraremos nuestra atención en un caso concreto: el *falso adulterio* de la esposa o, dicho de otra manera, el *falso caso del honor perdido* por el esposo.

Partimos de la base de que al utilizar la metáfora de la sociedad como «teatro» y el «código del honor» como «guión», Shakespeare y Calderón asumían que la imagen que manipulaban era más que un simple cliché. Es decir, que los dramaturgos optaban por la utilización de la esa imagen como mecanismo para la exposición de ideas sobre las maneras con las que establece un «orden social», se organiza «la autoridad» y se supervisan y controlan posibles «desafíos» o «desequilibrios» en la sociedad correspondiente.

Ambos dramaturgos proyectan el adulterio en el escenario como un fallo en la representación del papel (social) por parte de un actor (individuo) que voluntariamente se apartaba del guión («código del honor») oficial. El conflicto a que da lugar semejante situación lleva al escenario ciertas realidades sociales de naturaleza claramente histórica tales como *matrimonio, honor, fidelidad, adulterio, justicia, autoridad*, etc. La pericia de cada dramaturgo para presentar la el conflicto y resolverlo, junto con la habilidad de los espectadores para distinguir lo ficticio de lo histórico en el escenario proporciona los determinantes sociales de cada obra.

Recuérdese que cuando se trata del teatro, es tradicional distinguir entre dos tipos de «realidad». Por una parte está la realidad histórica de una determinada sociedad (por ejemplo la inglesa o la española del siglo XVII) en la que un determinado público asiste a la representación teatral en cuestión (por ejemplo una obra de Shakespeare o de Calderón). Los individuos que forman dicho público viven de acuerdo a ciertos códigos de conducta en los que determinadas reglas (por ejemplo el «código del honor») son totalmente verificables. La obra teatral a la que asisten estos individuos (por ejemplo *Othello* o *El Médico de su honra*) consiste en un mundo-de-ilusión- en el que unos actores realizan sus papeles sobre un escenario. Para el público, ese mundo de ilusión no es «real» como su verdadera vida en el mundo «verdadero». Sin embargo, desde otra perspectiva el mundo de ilusión corresponde a realidades en las que los actores no son meros «personajes» sino gente «real», es decir, reyes, nobles, esposos, criados que experimentan problemas y sufren emociones «reales» como celos, dudas, angustia, sospecha. Es decir, se pueden reconocer en los personajes de ilusión los mismos problemas que las personas reales padecen. Problemas que son, además, reales para el público en tanto en cuanto la

«realidad teatral» se ajuste a la manera en la que éste entiende su realidad social.

El problema es extenso, y en estas páginas sólo podemos abordarlo a partir de la *resolución final* de dos textos concretos: *Othello* (1603?) de William Shakespeare y *El Médico de su honra* (1635?) de Pedro Calderón de la Barca.

La tradición del falso adulterio que estos dramaturgos utilizaron para construir sus dramas tiene una larguísima historia: una esposa fiel es erróneamente acusada de adulterio y ejecutada, conforme al código del honor prevaleciente, debido a una acumulación de coincidencias que hacen que, aunque sea inocente, *parezca culpable* ante su esposo. Al final de la obra se descubre la verdad y se hace justicia[3]. La inocencia de la esposa queda vindicada y los culpables reciben su merecido. El problema para el dramaturgo y para su público consiste en *cómo se llega al final* y en *cómo se hace justicia*.

Pues bien, a este respecto, Shakespeare y Calderón exigieron de sus públicos un elaborado análisis que incluía la consideración de una deliberada contradicción. A saber: en el plano del público, nunca se ocultaba la inocencia y fidelidad de la esposa (Mencía, Desdémona). Los espectadores eran testigos de las erróneas sospechas del esposo (Gutierre, Otelo), pero en el escenario, solo al final el asesino-esposo llega a conocer la verdad. Este momento, que llamaremos *de la revelación,* es crucial para el público porque es entonces cuando todos los hilos de la intriga que se ha ido tejiendo alrededor de la esposa son separados, explicados y compartidos públicamente. Era cuestión de tiempo que el esposo descubriera la verdad sobre su esposa y sobre sí mismo. Ahora público y personajes tienen el mismo conocimiento de la verdad.

Shakespeare y Calderón coincidieron en proyectar el drama como *la verdadera historia de una acusación falsa* en la que teatro y sociedad se cruzaban en el preciso momento en que el asesino averiguaba lo que el público ya sabía: que el adulterio fue una ilusión causada por la malevolencia de un individuo como Yago en *Otelo*, o por fatales coincidencias como en el caso Mencía-Enrique-Gutierre en *El Médico de su honra.*

Ahora bien, ¿cómo entender las diferencias en la resolución de la adaptación calderoniana de la historia con respecto a la adaptación de Shakespeare? Creemos que es aquí donde el contraste entre la simplicidad de la resolución en *Otelo* con el escalofriante final del *Médico* puede servir para iluminar el problema de las relaciones entre teatro y sociedad en la España de Calderón.

---

[3]Para lo relacionado con las posibles fuentes, puesta en escena, reacciones del público, interpretaciones críticas, etc. pueden consultarse las documentadísimas ediciones de Armendáriz Aramendía a *El Médico de su honra* (2007) y de Hankey a *Otelo* (2005).

En *Otelo*, el público presenciaba cómo el esposo-asesino terminaba por darse cuenta de su grave error, y aunque demasiado tarde, proclamaba públicamente la inocencia de Desdémona y su propia culpabilidad. «But why should honour outlive honesty?/Let it go all», se preguntará Otelo al darse cuenta de que ha matado a una esposa honesta para proteger su honor de esposo y de guerrero [Acto 5, escena 2, v. 242-243]. Después de semejante revelación, Otelo no ve otra salida sino el suicidio. Una vida por otra, es la forma de justicia aplicada en este drama[4].

Muy diferente resulta la solución de Calderón en *El Médico de su honra*. El dramaturgo español obliga a su público a presenciar, juzgar y asimilar un proceso de revelación y justicia final tan distinto como espeluznante a nuestros ojos. El público de Calderón era testigo, primero, de cómo Gutierre llegaba a la conclusión de que debía asesinar a Mencía, y cómo, posteriormente, tramaba y llevaba a cabo el encubrimiento de su acción:

> [Gutierre] Mas no es bien que lo publique,
> porque si sé que el secreto
> altas victorias consigue
> y que agravio que es oculto
> oculta venganza pide,
> *muera Mencía de suerte*
> *que ninguno lo imagine*. (Tercera jornada, v. 2310-15, énfasis nuestro)

Más tarde, debía presenciar, juzgar y asimilar la actuación de la justicia encarnada en el papel del rey Pedro quien no solo parecía comprender el asesinato de Mencía, sino que, además, se veía obligado a justificarlo como lítico acto de honor:

> [Rey Pedro] ¡Notable sujeto! ([Aparte] Aquí
> la prudencia es de importancia:
> mucho en reportarme haré;
> tomó notable venganza). (Tercera jornada, v 2871-74)

y finalmente el público calderoniano tenía que bregar con la reacción de Leonor quien, a sabiendas de lo anterior, aceptaba casarse con el patológicamente celoso Gutierre.

---

[4] Hay, por supuesto, muchos otros aspectos relevantes de esta obra que aquí no podemos discutir, pero tampoco queremos dejar de mencionar; nos referimos concretamente al racismo y las alusiones políticas que la obra transpira.

Don Gutierre: Mira que médico he sido
de mi honra: no está olvidada la ciencia.
Doña Leonor: Cura con ella
mi vida en estando mala. (Jornada tercera, v. 2946-49)

¿Sugiere Leonor que en cierto modo Mencía era culpable y por lo tanto merecía sufrir la «ciencia» del médico de su honra? Esta es una de las varias y significativas contradicciones del desenlace calderoniano en que se contienen los dilemas causados por la presión ejercida en la sociedad por el código del honor.

` Shakesperare y Calderón aplican reglas diferentes, tanto en términos teatrales como sociales, al común problema del falso adulterio heredado de la tradición. Shakespeare convierte los celos y el honor en una grave falla en el carácter de su protagonista, a quien dota de cierta ambigüedad trágica al llevarlo hasta el crimen. Shakespeare trata el crimen de Otelo como tal al conectarlo con los valores establecidos. Sin embargo, como en toda tragedia, se aprecia también cierta simpatía hacia el personaje. La obra hace sentir al público que la debilidad de Otelo (traducida en vulnerabilidad ante la malevolencia de Yago) podría, potencialmente, encontrarse también en los espectadores. Además, Otelo alcanza cierta dignificación al aceptar noblemente su error y optar por el suicidio.

A pesar del exitoso encubrimiento planeado por Yago, Shakespeare produce una explicación convincente del asesinato de Desdémona en todos sus aspectos: agente, situación, motivos, etc. Antes de su suicidio, Otelo tiene la última palabra para dar cuenta de la trágica situación tal como el público la ha entendido. Se ha cometido un crimen y luego se ha encubierto, pero ahora, al final, dentro de la obra, hay plena conciencia de ello. De manera que, en la adaptación de Shakespeare, el desenlace final corresponde a las expectativas de los espectadores. La verdad llega al esposo, y se hace pública, tarde, pero «más vale tarde que nunca»: la inocente queda vindicada.

Ello no es así en *El Médico de su honra*. Calderón produce un final que deja al descubierto espacios en los que reina una ambigüedad desasosegante. Hay, por ejemplo, espacio para considerar que tal vez la Mencía no era tan inocente como parecía. De hecho, repartidas por el drama, pueden notarse ciertas vacilaciones en la conducta de la esposa.

Mencía: Nací en Sevilla, y en ella
me vió Enrique; festejó
mis desdenes, celebró
mi nombre, ¡felice estrella!

fuese, y mi padre atropella
la libertad que hubo en mí:
la mano a Gutierre di;
tuve amor y tengo honor:
esto es cuanto sé de mí. (Primera jornada, v. 565-576)

o, por ejemplo,

Mencía: ([Aparte] En salud me he de curar.
ved honor cómo ha de ser,
porque me he de resolver
a una temeraria acción). (Segunda jornada, v. 1243-46)

y, más adelante,

[Mencía] y no fue dificultad
en ocasión tan cruel
haciendo del ladrón fiel,
engañar con la verdad. (Segunda jornada v. 1351-54)

De lo que se podría ambiguamente desprender que Mencía 1) está casada con Gutierre pero enamorada de Enrique, 2) está dispuesta a actuar independientemente de su esposo (y a sus espaldas), y 3) no duda en tramar un engaño, aunque sea partiendo de la verdad. Tal vez, después de todo, la inocente española no lo era tanto, pues se había mostrado dispuesta a salirse del guión oficial, aunque fuera para defenderse de posibles malentendidos.

Mencía, como Desdémona, muere lentamente, desangrada en el escenario a la vista del público. Otelo como Gutierre ha planeado la ejecución y su posterior encubrimiento. La diferencia radical en *El Médico* es la ausencia de todo lo que Yago representa: la posibilidad de explicación de la externa causa del error y la intriga política que lo rodeaba. Yago engañó a Otelo. Yago creó la ilusión de adulterio que llevó a Otelo a la desesperación.

¿Quién engañó a Gutierre? Enfrentados con el drama calderoniano los espectadores tenían que elegir entre dos versiones. La primera correspondería a la imagen que el público se formaba durante la representación: que Mencía, *a pesar de ciertas indiscreciones*, era inocente, fue siempre fiel a Gutierre y, por tanto, fue injustamente asesinada. En esta versión, el único causante de la tragedia sería Gutierre mismo, llevado por sus celos. Pero entonces, el encubrimiento del crimen llegaría en este caso a

adquirir un estatus oficial gracias a la interesada intervención del Rey Pedro. Podría incluso hablarse de un encubrimiento debido a razones políticas puesto que el tercer implicado en el supuesto triángulo amoroso era nada menos que el infante Enrique, hermano del Rey Pedro.

La otra versión pondría en entredicho el tipo de «inocencia» de Mencía. En este caso los espectadores se preguntarían por qué actuaba y parecía culpable si era en realidad inocente. La duda misma daba espacio a la ambigüedad, y ésta a la sospecha; y, en la España de Calderón, el público sabía que en cuestión de honor, la apariencia de deshonor pesaba más que la realidad de la inocencia y era consciente de las diferencias entre uno y otro plano. Imposible de todo término acudir a la reacción de Otelo: «But why should honour outlive honesty?» [¿Porqué habría de sobrevivir el honor a la inocencia?]

Calderón coloca a su público en una situación final (el momento de la revelación) tremendamente diferente a la elegida por Shakespeare. Al marido-asesino calderoniano, Gutierre, ni tan siquiera se le ocurre que su esposa pudiera haber sido inocente. Al Rey Pedro no se le ocurre castigar el asesinato,

Gutierre: ¿No quereis que escarmentado
quede?
Rey: Esto ha de ser y basta.
Gutierre: Señor, si de tanto fuego
aún las cenizas se hallan
calientes, dadme lugar
para que llore mis ansias.
¿No queréis que escarmentado
quede?
Rey: Esto ha de ser y basta. (Jornada tercera, v. 2890-2895)

Por tanto, en *El Médico* no se reconoce *públicamente* la inocencia de Mencía. Y a Leonor, como vimos más arriba, no parece molestarle que quien por *justicia real* vaya a convertirse en su esposo (Gutierre) haya asesinado a su primera esposa. He aquí la versión escalofriantemente ambigua de los hechos que Calderón brindaba a su público.

Conviene ahora recapitular brevemente la situación del público calderoniano para quien el honor era al mismo tiempo fuente de autoconfianza y de reputación social. Parecer era ser y la reputación personal era sinónimo de verdad e integridad. En *El Médico* las apariencias apuntaban sin ambages a la culpabilidad de Mencía. Sus intentos de establecer su inocencia parecían pruebas de su culpabilidad. Gutierre, en

nombre de su honor, redujo las posibles «discrepancias». En el drama de Calderón queda claro que, por razón de Estado, en ocasiones, el inocente debe morir.

No se trata tan solo de que Calderón ha desestimado la fácil utilización de la intervención (externa) de Yago, sino de que el código del honor español incluía la posible culpabilidad del inocente.

Se pueden discutir mucho los múltiples detalles acerca de la posible culpabilidad de Mencía repartidos en la representación que llegarían a aclarar las razones para el espeluznante final, es cierto. Lo que está claro es que, al final de la obra Calderón le pasa la cuenta por el (mal) papel que ha jugado en los hechos y el resultado es que la que debe pagar *como si hubiera cometido adulterio* es, irrevocablemente, Mencía.

Al contrario que en el caso de Desdémona, finalmente reivindicada, para Mencía no hay ni palabras ni gestos amables. Leonor la ve como una intrusa en su relación con Gutierre, su criada la traiciona, Enrique la acosa, Gutierre cree que tiene buenas razones para sospechar de ella, y el rey Pedro, comprendiendo que en su Estado las apariencias son realidades, declara que la violencia cometida contra ella fue justa. Dado el éxito del encubrimiento del asesinato (con sanción oficial) Mencía, aunque inocente, simplemente muere.

Nos preguntamos si, bajo las condiciones en las que tenía que operar la crítica social en la sociedad española, existía algún espacio que permitiera a los dramaturgos destapar, en lugar de encubrir, los casos de crímenes de honor. *El Médico de su honra* apunta a la inexistencia de tal espacio. Para el público de Calderón, la solución de Shakespeare no era tal. No había, al parecer, soluciones teatrales fáciles en aquella sociedad al difícil problema histórico del honor (Maravall, 1975)

Por lo que sabemos, la obra se representó en palacio y fue bien acogida por el público español del momento para quienes no era ni escandalosa, ni escalofriante. Aunque -dato sumamente revelador- subsiguientes adaptaciones contemporáneas al italiano introducen cambios importantes en la resolución final (Armendáriz Aramendía, 2007: 29-30)

En la sociedad española del XVII el asunto era a la vez dramáticamente complejo, y socialmente claro. Y Calderón, pensamos nosotros, logró captar dicha complejidad. El realismo de la obra queda definido por su aceptación del código de honor español tal cual. Su relevancia histórica se debe a que logra proyectar una representación imaginaria de relaciones sociales que, en nombre del honor, funcionaban en la sociedad española del XVII.

Si observamos con detenimiento, Calderón no altera el contenido de la tradicional historia del falso adulterio sino los mecanismos a través de los

cuales ésta que se presenta ante el público. A diferencia de Shakespeare, Calderón no da por sentado que la historia del falso adulterio debe terminar como era tradicional, con el descubrimiento de la verdad y la muerte del esposo asesino. Shakespeare no permite que su público recapacite críticamente sobre trama, personajes y situaciones. Una vez que se descubre que Yago es culpable, todo está claro, y lo que ocurrió en secreto se hace público. Calderón, al alterar deliberadamente el final tradicional de la historia fuerza a su público a contemplar, en la ficción, una realidad histórica estremecedora: bajo el código del honor español la inocencia de la víctima era de menor importancia que su apariencia de culpabilidad.

En otras palabras, Calderón logró mostrar a su público cómo funcionaba «el código de honor» desde dentro, empujándolo a una doble experiencia: 1) presenciar el encubrimiento oficial de un crimen en la ficción y, 2) simultáneamente, recordar que se trataba simplemente de otro caso más de honor vengado llevado al teatro para entretener al público. «Hay calidades de culpa que no merecen castigo», había proclamado Mencía en un momento, y así era.

REYES COLL-TELLECHEA,
UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS, BOSTON
ANTHONY ZAHAREAS,
UNIVERSITY OF MINNESOTA

BIBLIOGRAFÍA

Burke, Kenneth. (1945). *A Grammar of Motives*. New York. Prentice Hall.

Calderón de la Barca, Pedro. (1635?). *El Médico de su Honra*. Edición crítica y estudio preliminar de Ana Armendáriz Aramendía. Madrid. Iberoamericana. 2007.

Goffman, Erwing. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh. University of Edinburgh Social Sciences Research Center.

Maravall, José Antonio. (1975). *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona. Ariel.

Pereira, Oscar. (1989) «*Teatrum Mundi*: Cervantes y Calderón», *Anales Cervantinos*. XXVII. 187-203.

Shakespeare, William. (1603?). *Othello*. Edición y estudio de Julie Hankie, *Shakespeare in Production: Othello*. Cambridge. Cambridge University Press. 2005.

Williams, Raymond. (1954). *Drama in Performance*. New Thinkers Library. C. A. Watts.

Rafael González Cañal
El prosaísmo del Conde de Rebolledo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 169-186

EL PROSAÍSMO DEL CONDE DE REBOLLEDO

Es evidente que el alejamiento del poeta y diplomático Bernardino de Rebolledo de los círculos literarios peninsulares le convierte en una excepción en el panorama de la poesía española de la segunda mitad del siglo XVII. Rebolledo publica sus obras fuera de España en la década de los cincuenta, recogiéndolas después todas ellas en una edición de su obra poética, impresa en la Oficina Plantiniana de Amberes en los años 1660 y 1661 (3 vols.). A pesar de vivir en plena época barroca, el poeta leonés se convertirá, en cuanto a su estilo, en modelo y predecesor del gusto dieciochesco (González Cañal, 1996).

Habrá que esperar a las posiciones teóricas de Luzán (1737) y Hervás (1742), así como a la producción en verso del primero de ellos, para detectar una primera reacción clásica frente al gusto barroco imperante, caracterizada por la revalorización de dos de nuestros poetas renacentistas más representativos: Garcilaso y fray Luis. Creo que es justo en el momento en que se vuelven los ojos a Garcilaso y se instaura como modelo cuando se produce el verdadero cambio y, si se quiere, la ruptura con la estética y el gusto barroco. Recuérdese que desde 1658 no se vuelve a editar a Garcilaso hasta 1765, y en cambio, a partir de entonces, se le edita repetidamente. El mismo fenómeno se aprecia en fray Luis de León, ya que desde la edición de Quevedo de 1631 no verá la imprenta hasta 1761. Con Garcilaso y fray Luis, se revalorizarán y reeditarán otros poetas de signo clasicista como los Argensola, Villegas y Rebolledo[1]. Según Sebold (2003: 113), «la más elocuente manifestación del

[1] Véase para este tema el artículo de Palacios Fernández (1983: II, 517-544). Para el caso concreto de Villegas, véase Bravo Vega (1989). Para la recepción de Góngora y su obra en el siglo XVIII, contamos con el artículo de Glendinning (1961: 323-349). Además, Sebold (2003: 23-46) presenta a Garcilaso como príncipe de los poetas castellanos y modelo para los neoclásicos.

Entregado: 26 de abril de 2008. Aceptado: 29 de mayo de 2008.

brío neoclásico son las muy esmeradas reediciones de poetas individuales del Siglo de Oro que no habían tenido ediciones nuevas en más de cien años». Parece lógico pensar que Rebolledo sea uno de los elegidos, por su gusto clasicista y por el tono didáctico de alguno de sus poemas. Curiosamente Rebolledo muestra bien a las claras sus preferencias –Garcilaso y los Argensola–, aunque no por ello deje de citar a Góngora:

> En acordar los españoles tardo,
> Osías March, Garcilaso, Juan de Mena,
> Camoes, la Torre, este y aquel Leonardo,
> Góngora y otros, de que está tan llena
> España ya, que con heroica trompa
> en sonoroso aliento el aire atruena. (González Cañal, 1997: 349)

Luis José Velázquez en *Orígenes de la poesía castellana*, la primera historia literaria dieciochesca, dividió la poesía española, siguiendo criterios evolutivos y biológicos, en cuatro etapas: la primera edad, la «niñez» de la poesía, desde sus orígenes hasta el reinado de Juan II; la segunda, la «juventud», entre los reinados de Juan II y Carlos V; la tercera, que corresponde a la «virilidad», entre los reinados de Carlos V y Felipe IV; y la cuarta, la «vejez», desde la muerte de Felipe IV hasta el momento en que escribe, es decir, en 1754 (Velázquez, 1754: 174-175). No establece diferencias, pues, en esa época de «vejez», y no considera que se haya producido un cambio significativo en la producción poética hasta sus días, cambio que indudablemente deseaba y comenzaba a atisbar.

A pesar de los nuevos aires que se vislumbran en la obra de Feijoo, en el *Diario de los Literatos de España* (1737-1742) o en la *Poética* (1737) de Luzán, no es menos cierto que la mayor parte de la producción poética y dramática de esa primera mitad de siglo debe mucho o casi todo al Barroco de la centuria precedente. Así lo señala Emilio Palacios (1983: 542):

> La revolución estética que trajo consigo el siglo XVII había calado demasiado en el gusto de la época para que fuese una moda pasajera. Capmany dice que ese estilo reinó hasta 1750. Sin que aceptemos esta fecha de manera tajante podemos afirmar que la primera mitad de siglo es de mayoritario predominio barroco.[2]

Hay que advertir que la primera mitad del siglo XVIII, al ser tratada dentro de la literatura dieciochesca, ha tenido mejor suerte que el periodo final

[2] Palacios alude a la obra de A. Capmany, *Teatro histórico-crítico de la Eloquencia Española*, Madrid, Antonio Sancha, 1786-1794, 5 vols.

del siglo precedente[3], en particular, el reinado de Carlos II (1665-1700). Este reinado ha sido siempre considerado como el periodo político de mayor abatimiento de la historia de España, y esto ha pesado como una losa a la hora de acercarse a la producción literaria de aquellos años. Por todas partes, se han vertido juicios negativos, salvo para el teatro, gracias a la larga vida de Calderón, y eso ha hecho que hasta hace poco tiempo este período haya despertado poco interés entre los investigadores. Un ejemplo de un crítico dieciochesco, Antonio de Capmany, puede ser suficientemente gráfico:

> Es bochornosa la memoria sola de tal edad, en que el siglo remató en las heces de todo lo malo en todo género de saber [...] A los defectos del estilo peinado, como llamaban, del anterior reinado, y a todo lo que se puede llamar esperma de la agudeza, se añadió en el siguiente el abuso más desenfrenado de la hipérbole, paradojas, alegorías, misterios, retruécanos, y contrastes, y lo peor aun el visible detrimento de la propiedad y pureza del castizo vocabulario de la lengua.[4]

Todavía para Cejador y Frauca (1973: V, 244), «el reinado de Carlos II es para la literatura castellana, como para la nación española, en todos los órdenes de la vida, la época del mayor abatimiento, la sentina de la Historia de España»; e incluso llega más lejos: «es la casquería de la literatura española de otros tiempos». No obstante, durante este último tercio del seiscientos se produjo un movimiento renovador de las ciencias que pondría las bases de lo que luego sería la ciencia española ilustrada[5]. Ya lo apuntaba el propio Menéndez Pelayo (1953: II, 17), para quien «es ley de la humanidad que cuando unos estudios suban otros bajen», y así, la crítica histórica «cabalmente toca a su apogeo en los tiempos de Carlos II».

En los últimos años se ha comenzado a estudiar de manera concienzuda esta etapa de nuestra historia literaria. Esta necesidad ya era señalada por Duncan W. Moir en 1970, al hablar de la obra de Bances Candamo:

> Es muy rica la literatura española. Pero no es tan rica que pueda permitirse el lujo de ningún mito de épocas de decadencia total y necesaria. Todas las literaturas nacionales europeas tienen sus altibajos, sus épocas de menor vigor. Sin embargo, los críticos no debemos creernos bastante listos para poder prescindir de la lectura, del estudio sin prejuicios y de la valoración cuidadosa de la producción literaria de épocas enteras, para hacer la mueca de desprecio y de superioridad que tantas veces he visto al mencionar el

[3] Véase, a título de ejemplo, Caso González (1985: 261-310).

[4] Capmany, *Teatro histórico-crítico de la Eloquencia Española*, Madrid, Antonio de Sancha, 1786, I, p. XXXIX, citado por Palacios Fernández (1983: 534).

[5] Véase, para este tema, el trabajo de López Piñero (1979: 371 y ss.).

> nombre de Bances, escritor que no solamente fue 'decadente' en sentido alguno de la palabra, sino que compuso ciertas obras con una sutileza e ingeniosidad que, cuando nos damos cuenta de ella, no puede menos de sorprendernos. El hecho es que la literatura española de la segunda mitad del siglo XVII, no la conocemos lo bastante bien hoy en día, para tener el derecho de condenarla en su conjunto. Se trata de una época por la cual el historiador de la literatura como el de la vida política, social y económica debemos ir a tientas, cegados por nuestra ignorancia.[6]

Rebolledo publica sus obras a partir de 1650 y alcanza a vivir los primeros años del reinado de Carlos II y quizá por ello se trata de una figura bastante desatendida por parte de la crítica. Es verdad que supone un caso excepcional en la poesía barroca, por su aislamiento de las polémicas literarias de la época, lo que impide encasillarle en una determinada corriente poética. Su poesía ha sido calificada insistentemente de prosaica, aunque es injusto despachar su obra poética y su figura de una manera tan simplista. El prosaísmo que se le achacó y que ha venido repitiéndose hasta nuestros días, se debe sobre todo a un poema en particular, a la *Selva militar y política*, impresa en Colonia en 1652, obra de contenido interesante y útil, pero de forma bastante indigesta. Precisamente por ésta y por otras obras fue muy apreciado en el siglo XVIII, justo en la época en que imperaba el gusto neoclásico, que ensalzaba una literatura didáctica lejos de todo ornamento y alarde sensorial (González Cañal, 1996: 171-180).

Cabe señalar, en primer lugar, que Rebolledo aparece bien representado en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, siendo una de las autoridades más utilizada a la hora de buscar ejemplos para las voces del diccionario[7]. Los académicos manejan la edición de sus *Obras poéticas* publicada en Amberes en 1660-61, aunque muestran una preferencia clara por el poemario titulado *Ocios* y por la *Selva militar y política*. De esta última obra, la más prosaica de todas, encontramos bastantes ejemplos:

---

[6] D. W. Moir, en su introducción a la edición del *Theatro de los theatros*..., de Bances Candamo (1970: XVI). Resulta un avance el que en un manual de literatura, coordinado por Franco Meregalli, se otorgue conscientemente cierta entidad a este periodo, porque, como señalaba el propio Meregalli, «el tradicional desinterés por la época de Carlos II debe ser urgentemente abandonado, por ser fruto de la ignorancia y de esquemas fáciles más que el resultado de estudios adecuados» (1990: 14).

[7] Obviamente, figura Rebolledo en el *Catálogo de Autoridades que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases de la lengua castellana*, publicado por la Academia de la Lengua, Madrid, 1874, p. 75. Considera Sebold que el hecho de que los poetas preferidos por los académicos sean Garcilaso, Ercilla, fray Luis, los Argensola, Villegas, etc. (y Rebolledo, añado yo), demuestra «una decidida voluntad neoclásica, al menos en lo que afecta a la lengua» (Sebold, 2003: 112).

ahorcar, *caponera*, *decepción*, *degenerar*, *desnervar*, *mixto*, *tanteado*, *tassa*, *tirante*, *tolerado*, *trasegado*, *trasplantar*, *tropa*, *trozo*, *tumultuoso*, *tyranizar*, etc.

En la segunda mitad del siglo XVIII se puede decir que Rebolledo se convierte en una figura literaria de primer orden. López de Sedano incluye una buena muestra de su poesía en el *Parnaso Español* (1771: V, xlvii) y le sitúa entre los nueve grandes líricos de España, junto a Garcilaso, fray Luis, Lope, los Argensola, Esquilache, Quevedo y Villegas. Antonio de Sancha reedita sus obras poéticas en cuatro volúmenes en 1778, con un prólogo de Francisco Cerdá y Rico. También Juan Pablo Forner le coloca en el Parnaso junto a Cervantes, Garcilaso y Mendoza.[8] No obstante, al hablar de la *Selva militar y política* advierte que su forma no es la más adecuada: «...estimo la doctrina y el lenguaje; no le llaméis poema, y no repugnaréis su composición...» (Forner, 1967: 147-148). Juicios y elogios semejantes podemos encontrar en autores como Cadalso, García de la Huerta, Tomás de Iriarte o Moratín.

Lo que sedujo claramente a los escritores y lectores de la segunda mitad del siglo XVIII fue sin duda el clasicismo de Rebolledo y, en particular, ese poema titulado *Selva militar y política*, que casaba muy bien con el gusto imperante en la época. La opinión de López de Sedano sobre este poema didáctico es suficientemente significativa: «obra verdaderamente magistral y única en su especie, por ser el poema didáctico más célebre y más útil que tenemos en España, donde con incomparable destreza, y singular ingenio enseña las reglas y preceptos del Oficio Militar, y de la más delicada y sana política» (1771: V, xlv).

También el jesuita Francisco José Llampillas, en su *Saggio storico apologetico della letteratura spagnola...* (1778-1781), empeñado en defender y exaltar la literatura española frente a las opiniones vertidas por los literatos italianos G. Tiraboschi y S. Bettinelli, valora y ensalza la poesía de Rebolledo y, en particular, su *Selva militar y política*, como ejemplo de poema didascálico:

> El ilustrísimo poeta D. Bernardino, Conde de Rebolledo, enriqueció el Parnaso Español con un excelente poema Didascálico, singular en su género. Su *silva militar y política* dedicada á Felipe IV, es un arte muy completo de la milicia, y de la más fina y sana política; y difícilmente se hallará otro autor que haya tomado á cargo instruirnos en estas ciencias, tan

[8] Habla Cervantes: «Con este distintivo perdí una mano en la Naval, y con él me ladeo hoy en el Parnaso con los Garcilasos, Mendozas y Rebolledos, los cuales me aventajaron en la fortuna, no en el valor...» (Forner, 1967: 35). Además, sitúa también a Rebolledo a la cabeza de los poetas didácticos: «Así caminaban también los didácticos, guiados del Conde de Rebolledo; los epigramáticos, de Góngora; una y otra clase en escaso número;...» (Forner, 1967: 171).

> bien provisto de los conocimientos prácticos de ellas. (Llampillas, 1789: 143)

Otro de los jesuitas expulsados de España, el valenciano D. Juan Andrés, en *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, elogia igualmente a Rebolledo, pero mostrando ya ciertos reparos sobre el estilo de la *Selva militar y política*:

> No está falto Rebolledo de espíritu poético, como se deja ver de cuando en cuando en su largo poema; pero arrebatado de la gravedad del asunto, parece haberse descuidado de buscar aquellos adornos que requiere la poesía, prometiéndose, como él mismo dice, que pueda servir de disculpa al estilo, la grave austeridad de la materia; además de que trata su argumento con demasiada individualidad y exactitud para poderlo adornar con las gracias poéticas. Que la línea de defensa no esté más allá de un tiro de mosquete; que los ángulos no sean mayores de noventa grados ni menores de sesenta; que el muro hasta el cordón sea de ladrillos, y otras reglas semejantes; los nombres y los oficios de los sargentos, de los proveedores de los médicos, de los cirujanos, de los barberos, de los capellanes, y tantas pequeñas particularidades no son compatibles con la rapidez y ligereza, ni con la noble dignidad de la poesía. [...] Sin embargo la elegancia y claridad con que Rebolledo ha tratado aquel difícil asunto, la amenidad que con los ejemplos antiguos y modernos ha procurado dar a los preceptos, y la fluidez y gravedad de la versificación de algunos pasajes del poema, le dan derecho para ocupar un lugar distinguido entre los muchos Españoles que se dedicaron a cultivar la poesía didascálica. (1785: III, 376-377)

Es Menéndez Pelayo el mayor responsable del desprecio y poco interés que ha despertado posteriormente este poeta. Su sentencia condenatoria resultó definitiva: «fue por su carácter y sus tendencias un sectario de la escuela prosaica del siglo XVIII» (Menéndez Pelayo, 1953: IV, 153).[9] En otro lugar señala:

> El prosaísmo había nacido dentro del mismo siglo XVII, como natural reacción contra el culteranismo: pocos poetas de la centuria pasada exceden en llaneza de estilo al conde don Bernardino de Rebolledo en su *Selva*

[9] Antes de don Marcelino, Rebolledo ya había sido criticado duramente por Frederick Bouterwek en 1804; en la traducción inglesa leemos el siguiente juicio: «But the Military and Political Forest, which is intended for a didactic poem, is rhymed prose from beginning to end. It is difficult to say whether the principles of tactics, or the instructions in the art of government, appear most ridiculous in the versified garb in which Rebolledo has clothed them» (Bouterwek, 1823: 497-499).

> *Militar y Política* o en *sus Selvas Dánicas*. No se puede llevar más lejos la falta de color, y el desconocimiento del constitutivo esencial de la poesía.[10]

Es verdad que la *Selva militar y política* es un largo poema didáctico en el que Rebolledo toca una materia difícil de convertir en poesía de altos vuelos. Es quizá la obra que más acusa ese prosaísmo que tanto se le achaca. Las críticas furibundas de Menéndez Pelayo no tienen desperdicio:

> Contempló Rebolledo el lastimoso estado de corrupción, a que habían venido nuestras letras; repugnaba a su buen sentido práctico, educado en los libros de la antigüedad y alimentado con el trato de varones doctos, españoles y extranjeros, que tuvo ocasión de conocer en sus largas peregrinaciones. Vio el abismo y huyó de él, pero para caer en otro abismo más peligroso y más profundo todavía. Rechazó aquel estilo metafórico, hinchado y pedantesco, que los secuaces de Góngora habían puesto de moda, y sustituyó a las hipérboles descomunales, a los vuelos caprichosos del ingenio, a todo aquel laberinto de tropos, de figuras, de forzadas trasposiciones a las que el gran poeta de Córdoba había hecho plegarse la lengua, cual esclava dócil a su voluntad inquieta y antojadiza, la fría, yerta, exacta y matemática regularidad de la prosa. El remedio era mil veces peor que la enfermedad. Por eso Rebolledo, nacido en el siglo XVII, fue por su carácter y por sus tendencias un sectario de la escuela prosaica del siglo XVIII. Por eso, no sólo Góngora, grande e inimitable aun en sus extravíos, sino muchos discípulos suyos, son infinitamente más poetas que el Conde de Rebolledo. En algunas de sus composiciones no tiene más defecto que el grandísimo de no tener ninguno. (1953: IV, 143)

Y continúa implacable don Marcelino:

> Es obra excelente, si se le quita el título de poema didáctico y se resuelven en prosa sus malos versos, para alivio de los lectores. [...] Hubiérale escrito en prosa y sería tan leído como la *Empresas* de Saavedra Fajardo. En la forma que él le dio, no hay voluntad bastante enérgica que pueda acabar su lectura. [...] Resultó una obra pesadísima e insoportable [...]. Largos trozos

[10] Y continúa un poco después: «¡De esta suerte se escribían églogas y poemas didácticos en el siglo pasado! No llega a tal extremo el Conde de Rebolledo, pero él, en pleno siglo XVII, abrió el camino, a sabiendas, y de consiguiente no está exento de culpa. No nos detendremos en las *Selvas Dánicas,* que a todos los defectos indicados añaden el estar atestadas de nombres exóticos, que hacen ásperos y duros los versos. Mucho mejores son los *Ocios,* aunque a veces se resienten también de prosaísmo, como sucede en una larga carta, que Sedano llamó poema bibliográfico, cual si en verso pudiera enseñarse la bibliografía.» (1953: IV, 148).

de prosa rimada forman esta obra, yerta y frigidísima, engendrada entre los hielos del Septentrión. Véase una ligera muestra tomada del capítulo 10 que lleva el título ramplón y antipoético de *Cuerpos y cabos del ejército, y otras prevenciones forzosas:*

En la caballería
Ha de haber General, en que de Marte
Se reconozcan el esfuerzo y arte,
Teniente, Comisarios generales
Y los demás comunes Oficiales
Que si no son muy buenos,
Obrando, como suele de repente
Será cualquier desastre contingente.
Es necesaria buena artillería
Y muy bien atalada,
Un entero cañón, con municiones.
Para tirar cien veces,
Requiere cien caballos
Y respectivamente
Los medios, quartos y menores piezas;
Bastará un general que la gobierne,
Teniente, Ayudantes, Gentil-hombres
Y todos los ministros inferiores,
Insignes ingenieros, a quien toca
Saber cuanto depende
De números, medidas, proporciones,
Artífices de fuego, Minadores,
Prácticos Petarderos,
Algunas compañías
De solos gastadores,
Otras de Marineros
Y fábricas de puentes
Con los demás pertrechos competentes,
Pues parece oficina en cierto modo
Donde quieren hallarlo todos todo.

Basta, porque falta la paciencia para seguir leyendo. Esto es prosa y prosa vil y rastrera, es una degradación, una parodia de la poesía. ¿De esta suerte pretendía Rebolledo oponerse al contagio del mal gusto? ¿Tales versos colocaba en frente de los versos de Góngora? (1953: IV, 144-146)

Más ponderado es el párrafo que dedica a Rebolledo Guillermo Díaz-Plaja en 1937, en su estudio titulado *La poesía lírica española* (1937: 209):

> Se diría que Rebolledo, al llegar a la plenitud de su vida, quiere, como leal vasallo, exponer los frutos de su experiencia política. Está su obra en la línea de Saavedra Fajardo, escritor y diplomático, como él. Son interesantes sus consejos, llenos de prudencia, sobre conservación de provincias y respeto a los súbditos, que acaso hubo de aprender en su largo contacto con las gentes del Norte de Europa, habituadas a un sentido de mayor libertad política y religiosa.

También la opinión de Ludwig Pfandl (1952: 546) resulta más aséptica:

> Fruto de su vida militar fue la *Selva militar y política*, especie de confesión de fe profesional del autor, que expone sistemáticamente ordenadas, en forma de poema didáctico, sus opiniones y experiencias en el dominio del arte de la guerra y de la alta política. Esta *Selva* hay que leerla como si fuera prosa, porque sus juicios y graves pensamientos literariamente son de seca y poco agradable manera.

La condena de Menéndez Pelayo ha lastrado de manera considerable la figura de Rebolledo. De sus juicios peyorativos se hacen eco, sin más averiguación, críticos más recientes como, por ejemplo, Antonio Gallego Morell: «Al igual que en el resto de su obra poética, domina en la *Selva* el prosaísmo, reacción anticulterana, que enlaza con el tono dominante de la literatura española a lo largo del siglo XVIII» (1970: 102). En general, es la etiqueta que ha pasado a los manuales.[11]

Pero ni siquiera en esta obra, quizá poco acertada desde el punto de vista formal, es Rebolledo tan prosaico como se le tilda. Curiosamente, a lo largo del poema podemos advertir algún pasaje poético en los que incluso se deja llevar por la inspiración gongorina. No es sólo el empleo de cultismos y neologismos ya gastados a estas alturas de siglo (horrísono, cóncavo, próvido, pródigo, etc.) o de estructuras bimembres que resuenan como un eco («aras le consagró, dedicó culto»), es asimismo la recreación de una escena de caza siguiendo el modelo de las *Soledades*, eso sí, con menor alarde formal que Góngora y sin perder nunca el norte de la claridad:

> El atento cetrero
> tiende el arco del brazo
> y dispara certero
> libre del capirote, suelto el lazo,
> la mortal flecha del neblí templado,
> más que Aquilón que le engendró ligero,

[11] *Vid.*, por ejemplo, Rozas y Pérez Priego (1983: 638 y 653).

exhalación del Hekla,
que, desplegando incendios,
por piélagos de horror al norte llega,
rayo de Islandia, asombro de Noruega
que con osado rostro y fuerte garra
de los astros desgarra
la ya prisión vencida
que a su temor sacrificó la vida. (Rebolledo, 1661: 331)

Al lado de estos recursos y de la erudición que muestra el poema en algunos pasajes, se encuentran fragmentos claramente prosaicos que fueron degustados por los amantes de los poemas didácticos en el siglo ilustrado y denostados, como hemos visto, por Menéndez Pelayo y los críticos posteriores. Véanse como muestra los siguientes versos:

A veces se conquista
mayor benevolencia
con un dicho jocoso,
que con la gravedad de una sentencia:
desempeña de un lance peligroso,
templa y dispone el ánimo severo
para imprimir en él más fácilmente
lo que es a reducirle conveniente;
disfraza la lisonja,
desacerba la queja,
familiariza el trato
y vence las defensas del recato.
Úsese en ocasiones y pocas veces,
sin daño de tercero,
ni desautoridad de la persona,
que no es común destreza
el sazonar al gusto la entereza. (Rebolledo, 1661: 254-255)

Quizá lo que más choca es cuando el poeta se engolfa en explicaciones técnicas y quiere mostrar sus conocimientos profesionales: sus consejos sobre la técnica y estrategia militar, la composición de los ejércitos, las distintas formas de hacer la guerra, etc. son indudablemente de gran interés, pero el detallismo y los tecnicismos empleados impiden lógicamente alcanzar un tono poético:

Procure entretener al enemigo
cuanto fuere posible con trincheras,
que fortifiquen fosos, palizadas
y tengan retiradas

(y más si está minada alguna parte)
lo mismo que atacar el baluarte.
[...]
Tarde cuanto pudiere
en reducirse al foso,
defiéndale si es seco
con casamatas, cofres, caponeras,
que quien sabe mejor mover la tierra
hace más cauta y más sangrienta guerra.
(Rebolledo, 1661: 81-82)
[...]
Dueño ya del espalto
y la estrada encubierta,
y mejorada allá la artillería,
ha de hacer muchos puestos
a cuyo favor pueda
poniendo en ellos su mosquetería
fabricar y pasar la galería.
(Rebolledo, 1661: 147-148)

Galería, foso, palizada, mina, hornillo, baluarte, caponera, espalto, estrada, casamata, etc., no son términos muy poéticos. No deja de ser una pena que Rebolledo haya elegido el verso como vehículo de expresión para sus muchos saberes militares y políticos. Él era consciente de su apuesta, pues así lo señala al comienzo de su poema: «el verso es capaz de cualquiera doctrina, cediendo tal vez la dulzura a la gravedad de la materia: la introduce y conserva mas fácilmente en la memoria» («Índice»). Fue quizá un experimento fallido y el propio autor, ya avanzado el poema, parece ser consciente de su desacertado estilo y trata de justificarse:

Señor, que la eficacia del deseo
reconocéis en lo interior del alma,
perdonad el estilo que explica
desnudo de ornamento y elegancia,
que si llegare vida,
de tantos infortunios combatida,
a ver puesta en efecto la jornada,
disculparé la pluma con la espada.
(Rebolledo, 1661: 390)

La sensatez, el conocimiento de la materia que trata, el sentido común, la profunda erudición hacen de este poema un texto muy interesante desde el punto de vista del contenido. Aquí y allá se desgranan sentencias y consejos de tipo político y moral. Lógicamente, sus ideas están emparentadas

con las que expone otro diplomático español unos pocos años antes, Saavedra Fajardo, y además se inscribe en la corriente de los tratados de educación del príncipe de tanta fecundidad en los siglos XVI y XVII[12]. Trata de analizar, pues, las virtudes necesarias en el príncipe, su conducta personal, la acertada elección de los ministros y consejeros, las relaciones con los súbditos y con los extranjeros, el gobierno de sus estados, la exaltación de la prudencia como cualidad máxima, la consideración ejemplarizante de la historia[13], la educación y casamiento del sucesor, etc. Pero toca otros aspectos no menos interesantes: los problemas de la hacienda pública, la justicia, la preocupación por las artes mecánicas, el elogio del trabajo, la moderación en el lujo y los trajes, la incorporación de la mujer a ciertos trabajos, la educación de la juventud, etc., todo ello descrito con gran detallismo y salpicado de la erudición que le proporcionaba su exhaustivo conocimiento de los clásicos. Predomina, además, un tono sentencioso que permite extraer de este largo poema algunas perlas:

[DE LA MILICIA:]

Son muy dificultosas
de fingir las virtudes militares,
y hacen ventaja a todas
en que todo depende se su amparo.

El orden es la forma intelectiva,
alma de las materias militares,
que les da ser y vida.

Que la guerra más justa
es ruina de repúblicas y estados.

En la guerra la acción más valerosa
pocas veces se libra de ambiciosa.

---

[12] El poema fue publicado en Colonia en 1652 con dedicatoria a Fernando IV, rey de Bohemia y Hungría. En la edición de 1661 cambió el destinatario de la dedicatoria, dirigiéndolo esta vez al príncipe Felipe Próspero que moriría pocos meses después. Los tratados *De Regimine Principum* configuran un género que ya se cultivaba en la Edad Media y que se ajustará perfectamente a las preocupaciones de los humanistas; véase Galino Carrillo (1948).

[13] Es imprescindible el conocimiento de la historia, medio privilegiado para el acierto político: «La experiencia y estudio de la historia útil es al Príncipe» (*Índice*). Lo mismo pensaba años después Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, Conde de Fernán Núñez, en *El hombre práctico* (1686): «La lección y estudio de la historia es una de las más útiles y aun deleitables ocupaciones que puede tener cualquier príncipe o hombre señalado para la vida activa, mando de las gentes y conocimiento de las cosas humanas» (Gutiérrez de los Ríos, 2000: 147).

El esfuerzo conquista,
la destreza conserva los Imperios.

El que defiende mucho no hace poco.

Las armas apadrinan la justicia,
hácenla venerable,
disponen que obre libre y rectamente,
sin que se descomponga y amedrente.

Quien es dueño del mar, más fácilmente
lo será de las costas.

La poca prevención llama la guerra.

Más provincias sabemos que hay perdidas
por no bien cultivadas,
que por mal defendidas.

No siempre se acrecienta
el poder aumentando las provincias.

Fe por precio adquirida
siempre queda a más precio aventurada.

Es liberalidad más acertada
dar menos no tomando a nadie nada.

Los consejos son almas de las armas;
de ellos han de tomar el movimiento.

No malogre la fuerza lo que puede
por el consejo sólo conseguirse.

El negar lo forzoso da licencia.

Que la seguridad del victorioso
muchas veces ha sido
el más cierto socorro del vencido.

[DEL PRÍNCIPE Y LA MONARQUÍA:]

El Evangelio dice:
los apacibles mandarán la tierra,
más vence la dulzura que la guerra.

El príncipe piadoso es el sagrado
a que debe acogerse el desgraciado.

El príncipe será feliz y justo
que de la obligación hiciere gusto.

La presencia de príncipes amados
es sol que desvanece los nublados.

Al Rey la autoridad sirve de vida.

Estimen, pues, los príncipes las artes
mecánicas, de suerte
que de todo haya fábrica en sus tierras
sin buscar nada fuera.

Donde son las virtudes más premiadas
hay mayores ministros.

Persuade mejor quien cree las cosas
que quien procura hacer que se las crean

No sabe más el que más cosas sabe,
sino el que sabe las que más importan.

Todo lo ignora quien de nada duda.

No malogre la fuerza lo que puede
por el consejo solo conseguirse.

Apenas es creída
la maldad en no siendo cometida.

El poder no da título a dominio
sino sólo favor a la justicia.

Quien desprecia su vida
es dueño de la ajena.

Más individual es la noticia
que se debe a la vista que al oído.

[DE LOS EMBAJADORES:]

Son los embajadores
del político cuerpo
sentidos exteriores,
vínculo de la unión de las provincias
y de las amistades
de poderosos reyes,
conciliadores de las voluntades
en público provecho
y común beneficio.

[DE LAS MUJERES:] El mayor de los bienes y los males
que gozan y padecen los mortales.[14]

Parece injusto condenar en bloque toda la poesía de Rebolledo en función de una sola obra, tal y como ha venido ocurriendo. Curiosamente, incluso el propio Menéndez Pelayo valoró en su día algunas facetas de la obra del poeta leonés, en especial, las traducciones y poemas sacros:

> así Rebolledo fue poeta elegante y versificador ameno en los géneros menores, y fue grande y verdadero poeta, aunque sostenido en alas ajenas, el día en que repitió los acentos divinos del Rey Profeta, elevándose a altura desusada en la interpretación del dramático y misterioso libro de Job, o llorando, con Jeremías, sobre las ruinas de Jerusalén destruida por los caldeos. Acertó en los postreros años de su edad, después de haber malgastado largas horas en la composición de fatigosos poemas didácticos, muy útiles, sin duda, como tesoros de consejos y documentos morales y políticos, pero que no son poesía, ni por asomos. (1953: IV, 144)

También Ticknor insiste en el interés de otras secciones de la obra poética de Rebolledo, en particular, su poesía menor: «...y si bien es cierto que ninguna es muy notable, hay muchas escritas con sencillez, y algunas muy superiores a todo lo que en esta materia ofrece su época» (1854: 231). Destaca sobre todo los epigramas, entre los que encuentra algunos de los mejores escritos en lengua española: «Pero a pesar de que la Torre escribió mayor número de epigramas y en mayor variedad de formas que ningún otro autor español, no fueron ni los mejores ni los más nacionales, porque esta honra pertenece a algunos de los que se conservan anónimos y a otros pocos de Rebolledo» (1854: 250).

[14] Rebolledo, *Selva militar y política*, 1661. Algunos fragmentos de este poema se incluyeron en *Poesía heroica del imperio* (1943: II, 535-550) y en *Armas y Letras en el Siglo de Oro Español (Antología poética)* (1998: 227-233).

En la obra de nuestro autor se dan cita las diferentes corrientes poéticas del siglo XVII, en las que parece ejercitarse el poeta en su búsqueda particular por conseguir una línea y estilo personal, que finalmente, quizá no logró. Como hemos visto, fue capaz de verter todos sus conocimientos políticos y militares en un vehículo tan poco adecuado como el verso, convirtiéndose así en el abanderado del prosaísmo, pero también en otros momentos se aventuró a ensayar una poesía de altos vuelos de signo gongorino. No es de extrañar, pues, que Gerardo Diego le incluya entre los poetas de la *Antología poética en honor a Góngora* (1979[2]: 132-133). La «Selva Segunda» de las *Selvas Dánicas* rebosa culteranismo por todas partes, como se aprecia, por ejemplo, en los siguientes versos:

Pasos daba dudosos
por el no conocido laberinto,
de hermoso sí, mas tan extraño enredo,
que admiración causara si no miedo
al que venció del otro los horrores.
(Rebolledo, 1660: 480)

En general, lo que sedujo a los escritores ilustrados de Rebolledo fue su «corrección y pureza clásica y académica». Así lo afirmaba acertadamente Pfandl (1952: 545-548), a lo que añadía que Rebolledo poseía «un caudal de cultura literaria de tono marcadamente renacentista», emparentándole directamente con los Argensola. No hay que olvidar tampoco sus maneras garcilasianas que quedan bien patentes en sus tres églogas y en buena parte de su cancionero amatorio incluido en los *Ocios*.

Como ocurre en otros poetas de las postrimerías de la etapa barroca –pienso en Gabriel Álvarez de Toledo, tal y como ha señalado Pérez Magallón (2001: 449-479) – su gongorismo no deja de ser práctica ocasional, porque sus gustos, lecturas y modelos le sitúan de lleno en la corriente clasicista y le convierten en un digno representante de esa notable tendencia neoclásica (1536-1870) que propone Sebold (2003: 101-121), que nunca desaparece y que alcanzará su apogeo en la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar de ser un caso aislado y excepcional en el panorama literario de la época, el Conde de Rebolledo es una figura imprescindible y de gran interés para el estudio del final de la etapa barroca.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

BIBLIOGRAFÍA

Andrés, D. Juan (1785). *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Antonio de Sancha, tomo III, pp. 376-377.

Antología poética en honor de Góngora. (1979[2]). Edición de Gerardo Diego, Madrid, Alianza, pp. 132-133.

Armas y Letras en el Siglo de Oro Español (Antología poética) (1998). Edición de Víctor García de la Concha, con la colaboración de Abraham Madroñal y Mercedes Sánchez, Madrid, Ministerio de Defensa-Biblioteca Nacional, pp. 227-233.

Bances Candamo, Francisco Antonio (1970). *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, Londres, Tamesis Books.

Bouterwek, Frederick (1821). *History of Spanish and Portuguese Literature*, translated from the Original German by Thomasina Ross. London, Boosey and sons, Broads Street, I.

Bravo Vega, Julián (1989). *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669). Fortuna crítica*, Logroño, Gobierno Autónomo de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos.

Capmany, Antonio (1786-1794). *Teatro histórico-crítico de la Eloquencia Española*, Madrid, Antonio Sancha, 5 vols., t. I.

Cejador y Frauca, Julio (1973). *Historia de la Lengua y Literatura Castellana* (Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1915-22, 14 vols.); ed. facs., Madrid, Gredos, 7 tomos en 4 vols.

Caso González, José Miguel (1985). «La literatura del barroquismo al rococó», en Ramón Menéndez Pidal, dir., *Historia de España*, tomo XXIX: *La época de los primeros Borbones*, vol. II: *La cultura española entre el Barroco y la Ilustración*, Madrid, Espasa-Calpe.

Díaz-Plaja, Guillermo (1937). *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor.

Forner, Juan Pablo (1967). *Exequias de la lengua castellana*, ed. Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe.

Galino Carrillo, Mª Ángeles (1948). *Los tratados sobre educación de príncipes: (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CSIC.

Gallego Morell, Antonio (1970). *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula.

Glendinning, Nigel (1961). «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *RFE*, XLIV, pp. 323-349

González Cañal, Rafael (1996). «El Conde de Rebolledo y el gusto dieciochesco», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 21, pp.171-180.

———(1997). *Edición crítica de los «Ocios» del conde de Rebolledo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, Francisco, Conde de Fernán Núñez (2000). *El hombre práctico*, ed. Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold, Córdoba, Publicaciones obra social y cultural de CajaSur.

López de Sedano, Juan José (1771). *Parnaso Español*, Madrid, Joaquín de Ibarra, t. V.

Llampillas, Francisco José (1789). *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, trad. del italiano de Josefa Amar y Borbón, Madrid, Imprenta de don Pedro Marín, 2ª ed.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1953). *Biblioteca de Traductores Españoles*, Santander, Aldus-CSIC, IV.

———(1953). *La ciencia española*, Santander, Aldus.

Meregalli, Franco (1990). «Introducción», en VV. AA., *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Cátedra, I, pp. 11-22.

Palacios Fernández, Emilio (1983). «Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el siglo XVIII», en el *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, II, pp. 517-544.

Pérez Magallón, Jesús (2001). «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 2, pp. 449-479.

———(2002). *Construyendo la modernidad: La cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC.

Pfandl, Ludwig (1952). *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. de Jorge Rubió Balaguer, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2ª ed.

Poesía heroica del imperio (1943). Antología y prólogo de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, Madrid, Editora Nacional, II, pp. 535-550.

Rebolledo, Bernardino de, Conde de Rebolledo (1660). *Ocios... Tomo primero de sus obras poéticas...*, Amberes, Officina Plantiniana.

———(1661). *Selva militar y política. Tomo segundo de sus Obras poéticas...*, Amberes. Plantiniana.

Rozas, Juan Manuel y Miguel Ángel Pérez Priego (1983). «Trayectoria de la poesía barroca», en Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. 3, Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 631-668.

Sebold, Russel P. (2003). *Lírica y poética en España*, 1536-1870, Madrid, Cátedra.

Ticknor, M. G. (1854). *Historia de la Literatura española*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra.

Velázquez, Luis José (1754). *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga.

Margarita Santos Zas
Lisi desdeñosa, comedia inédita de García de la Huerta:
datos para una hipótesis
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 187-208

LISI DESDEÑOSA, COMEDIA INÉDITA DE GARCÍA DE LA HUERTA: DATOS PARA UNA HIPÓTESIS

Leandro Fernández de Moratín, en su «Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta la época presente (1825)»[1], menciona entre las obras de García de la Huerta un título *Lisi desdeñosa, o el Bosque del Pardo*, sin otras precisiones. Nadie se ocupó de verificar la noticia hasta que en 1985 Ríos Carratalá reveló la existencia de esta comedia de corte pastoril[2], al tiempo que indicaba no haber encontrado noticia alguna sobre su edición, ni tampoco referencias a su representación, si bien sugería la posibilidad de que se hubiese escenificado en algún teatro privado[3].

---

[1] En *Orígenes del teatro español* (Madrid. B.A.E. II, Imp. de Hernando y Cía. 1898. 327-334), Leandro Fernández de Moratín cita las siguientes obras de García de la Huerta: *Lisi desdeñosa, o el Bosque del Pardo*, *Raquel*, *Agamenón vengado*, *La Fé triunfante del Amor y Cetro, ó Xaira* (329). Se suma esta comedia al escueto legado teatral de Huerta, en una línea que se ajusta, al menos en apariencia, al objetivo ilustrado: la aclimatación de los géneros clásicos –comedia y tragedia- por una doble vía: confección de piezas originales (*Raquel* y la propia *Lisi desdeñosa*), traducciones o adaptaciones de obras francesas, es el caso de *Zaïre*, de Voltaire, fuente original de la *Fé triunfante del Amor y Cetro ó Xaira* (cf. Santos Zas, 1999: 457-479), y de la antigüedad clásica: la *Electra*, de Sófocles, a través de la versión castellana de Pérez de Oliva es la fuente de su *Agamenón vengado*, modélicas para los preceptistas de la época. Agreguemos a ello que Huerta tampoco se aparta de sus contemporáneos al elegir para su tragedia original un tema de la historia nacional, como quería Jovellanos, en consonancia con la concepción ilustrada de la historia como lección para el presente.

[2] A Juan Antonio Ríos Carratalá se debe el descubrimiento de esta obra, de la que dio noticia en «*Lisi desdeñosa*, comedia pastoril de García de la Huerta» (1985: 387-392) y después en su monografía sobre *Vicente García de la Huerta* (1987). Véase asimismo Aguilar Piñal (1988: 291-310). Por mi parte, he podido disponer del microfilm del citado manuscrito, del que reproduzco en el apéndice algunas de sus paginas, gracias a la eficaz gestión de Concha Varela, entonces bibliotecaria de la USC.

[3] La obra, dividida en tres actos, presenta abundantes acotaciones, muy breves, que atañen a

Entregado: 2 de enero de 2008. Aceptado: 6 de marzo de 2008.

Caso nada extraño, pues así ocurrió con las tragedias del autor, *Agamenón vengado* y *Raquel*[4].

Lisi desdeñosa presenta los idealizados amores pastoriles de Fabio y Lisi y de Belisa y Lauso -que ha de competir en su empeño con el joven Anfriso-, felizmente resueltos tras las vicisitudes tópicas de este tipo de obras. Paralelamente a estos episodios amorosos discurren, a modo de contrapunto cómico, los protagonizados por un triángulo constituído por los pastores Galayo, Orompo y Marcela. No se trata de una acción secundaria[5], pues la obra se ajusta a las unidades clásicas, sino de una única acción desarrollada en un doble plano en contraste. La utilización de registros lingüísticos diferentes, popular y desenfadado en el caso de los «graciosos», con giros coloquiales e, incluso, expresiones vulgares (*si un punto os tardais, os trillo/ los lomos a garrotazos*, dice Orompo en su encuentro con Anfriso), resaltan su valor contrapuntístico, que en ocasiones llega a constituir una parodia del idilio pastoril. La comicidad verbal se refuerza con la situacional, propiciando un enredo de rivalidades y amoríos cruzados, que se resuelven en la consabida acomodación de las parejas, con el correspondiente acompañamiento coral de zagales y zagalas.

Cada uno de sus actos se abre con un soliloquio: Fabio, Anfriso y Lisi, respectivamente, y se cierra con una escena colectiva, que suele poner el punto festivo a las quejas de amor. En los diálogos no intervienen más de tres personajes y cuando el número en escena es superior, actúan como simples espectadores.

Huerta utiliza en su comedia de forma predominante el romance en largas tiradas y de forma esporádica rompe esa regularidad métrica con el empleo de silvas, quintillas y en dos ocasiones sonetos, raramente usados en el teatro clasicista del XVIII, al igual que las redondillas, de las que también hace uso.

Del desarrollo de estas cuestiones, apenas aquí apuntadas, me ocupo en la introducción que acompaña a la edición de *Lisi desdeñosa*[6], pero ahora voy a ceñirme a su ignorada fecha de composición, primera de las interrogantes que el texto plantea, necesariamente precedida de una sucinta descripción del

---

entradas y salidas de personajes (expresiones como *vase/vanse*, *al fondo*, *al paño*, *sale atravesando el tablado*... bastan para situarlos en escena); además se consignan apartes, atrezzo muy simple (cayado, puñal, flores...), gestualidad (*va a darle con el cayado y vuélvese*; *saca un cuchillo*, *abránzanse*), música y baile (*salen y cortesía por fuera, vueltas echas y desechas*), que constituyen indicaciones claras para su puesta en escena, concebida, a tenor de las didascalias, con una escenografía muy sencilla.

[4] Véase Margarita Santos Zas (1999: 457-479).

[5] Así la consideran Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama Fernández (1986).

[6] Razones diversas no me han permitido ultimar el estudio y edición de este texto, comprometido para su publicación desde hace tiempo. Adelanto, pues, ahora, una pequeña parte de ese trabajo sobre la obra de Huerta, que espera con paciencia su turno.

autógrafo y de su autoría.

Hasta donde sé, tan sólo se conserva un ejemplar manuscrito de la comedia hortense –la única escrita por el autor de Zafra-, en la Biblioteca Nacional de Madrid (núm. 17450-1), que consta de 62 hojas autógrafas, numeradas solo en el anverso del margen superior derecho y cuyos versos se contabilizan de 100 en 100, reiniciando el cómputo en cada acto, hasta un total de 4076, distribuidos en 3 jornadas, al final de cada una de las cuales se indica el cómputo total de versos: 1330, 1352 y 1394, respectivamente.

Aunque Huerta no alude a esta obra, su paternidad parece estar fuera de dudas: su firma con rúbrica -D. Vicente Huerta-, habitual en otros autógrafos del autor[7], figura en el primer folio bajo el título del manuscrito, y en el siguiente añade «Comedia famosa», antes de especificar el *dramatis personae*, que da paso al texto. Refuerza dicha autoría el hecho de que más de 800 versos de la comedia (812, según mis cuentas) son intercambiables –fruto de un evidente juego intertextual- con algunas de las poesías amorosas de García de la Huerta, incluídas en las ediciones de sus *Obras poéticas*[8].

Este dato resulta de sumo interés, pues plantea el problema del orden de prelación de los textos, teniendo en cuenta que la fecha de composición de la comedia no consta en el manuscrito ni la conocemos por otras fuentes. De modo que, si se despeja esta incógnita, podriamos aproximarnos a la fecha de escritura de la pieza teatral.

Por lo que se refiere al primer punto, Ríos Carratalá, sin descartar tajantemente otra lectura, considera que la trasposición de los versos compartidos se realiza desde los poemas sueltos a la comedia, y de ahí deduce que *Lisi desdeñosa* se escribió probablemente entre 1780-1782[9]. Sin embargo, varias razones me inclinan a defender el proceso inverso, es decir: desgajar fragmentos de un texto extenso, que tiene sentido unitario, parece en principio más lógico que partir de poemas autónomos para construir una obra teatral, completa y con significado coherente. Por otra parte, considero que hay también argumentos para retrotraer el texto a fechas bastantes anteriores a las

---

[7] Véase al respecto la monografía citada de Ríos Carratalá (1987).

[8] He consultado la edición de las *Obras poéticas de Don----. Oficial primero de la Real Biblioteca*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778-1779, 2 vols. así como sus *Poesías. Segunda edición ampliada*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1786, 2 vols (I: *Raquel*, *Agamenón vengado* y *La Fé triunfante del Amor y Cetro*. II: *Poesías*). Agradezco a Manuel Villar su ayuda para poder disponer de este material. En estas ediciones los poemas se organizan de la siguiente manera: 1. Endimión. 2. Cinco poemas laudatorios. 3. El romance a imitación de Góngora. 4. Romances y otras poesías a Lisi. 5. Elogio a Barceló (no en la 1ª ed.). 6. Oráculo de Manzanares. 7. Romances y poesías de arte menor a Lisi (no en la 1ª ed.). 8. Canción a las bodas del Príncipe de Asturias. 9. Un poema probablemente escrito en el destierro. 10. Soneto a la expedición de Argel (no en la 1ª ed.) y 11. Sonetos amorosos (no en la 1ª ed.).

[9] Cf. Ríos Carratalá (1987).

propuestas por el citado investigador, hipótesis en la que quiero centrarme a continuación.

Ante todo, una lectura del manuscrito revela su carácter todavía provisional y conviene señalar que el sistema de corrección de Huerta permite vislumbrar las alternativas que barajó el autor, ya que raras veces tacha lo escrito originariamente y, aún haciéndolo, suele resultar legible. Así, en primer lugar, el manuscrito presenta correcciones estilísticas, a decir verdad no muy numerosas, pero elocuentes (anteposición de un adjetivo donde estaba pospuesto; sustitución de un sustantivo por otro o de un adjetivo por sustantivo por exigencias de rima; a veces se observa la duda entre dos vocablos, al igual que entre dos sintagmas).

Me apoyo igualmente en la existencia de versos tachados, que afectan a los diálogos (vgr: III, 773-774), sustituídos por otros escritos en los márgenes del folio en sentido vertical.

A estos cambios hay que agregar las numerosas modificaciones que se aprecian en la ultima escena -la más retocada sin duda-, tendentes a lograr una mayor concisión expresiva en busca de un desenlace más eficaz (véase apéndice 1 *infra*).

Estas consideraciones me llevan a plantear un tipo de alteraciones muy frecuentes en la comedia que, en mi opinión, confirman su carácter no definitivo. Me refiero al hecho de que en sus márgenes se lean anotaciones del escritor (la letra dieciochesca, cotejada con otros autógrafos hortenses, es siempre la misma) referidas al número de versos de cada acto, muy equilibrado, cuyo cómputo total se indica al final del texto (véase *infra* apéndice 1). Pero lo importante es que tiradas de versos de diferente extensión aparecen marcadas por una linea, que abre y cierra a modo de corchete, como si contemplase la posibilidad de suprimirlas y tal parece ratificar el hecho de que más de una vez Huerta añade al lado del texto marcado el adverbio de negación o el afirmativo para retractarse o confirmar su primera decisión (véase un ejemplo en el apéndice 2 *infra*). Esta fluctuación se refleja en anotaciones marginales al final de cada acto, en las que consigna el número de versos suprimibles siempre con la misma fórmula: «se atajan» / «atajados» (328, 349 y 509, respectivamente), para ofrecer un cálculo final, restando a los 4076 vv. iniciales los tres sumandos indicados, de modo que la comedia vendría a tener 2894 vv., según cómputo del autor en una hipotética versión definitiva (véase *infra* apéndice 1).

¿Por qué esta fluctuación? En buena parte de los casos las tiradas de versos marcadas por el escritor pueden desgajarse sin merma alguna del sentido del conjunto en que se inscriben, pues se trata siempre de largos pasajes lírico-descriptivos, cuya desaparición aligera considerablemente los parlamentos de los personajes -no olvidemos que se trata de un texto teatral-. El enlace entre los versos conservados se establece sin violencia, con algunas salvedades que

requieren pequeños reajustes, igualmente explicitados, para mantener la coherencia del texto. En otras ocasiones se suprimen réplicas, bien porque entorpecen el efecto buscado, bien para agilizar los diálogos y excepcionalmente, como sucede en el acto II, prescinde de una escena completa, en cuyo caso apela al uso de un asterisco para indicar dónde ha de enlazar. Incluso Huerta baraja a veces dos posibles alternativas: suprimir una tirada completa de versos o rescatar algunos versos de dicha tirada, siendo su lectura en cualquier caso coherente (véase *infra* apéndice 1)[10]. En conjunto, estas supresiones favorecen la condensación expresiva, la agilidad de los diálogos y la intensificación de ciertas situaciones emocionales. Es decir, un texto más logrado.

Lo expuesto hasta aquí abona, a mi juicio, la idea antes mencionada de la provisionalidad del texto. Basándome en ella, me pareció razonable en un primer momento la siguiente suposición: de la misma forma que algunas partes de la comedia parecían disgustarle a Huerta, por eso prescindía de ellas, bien podría suceder que otras más acabadas hubiese decidido desgajarlas y autonomizarlas como poemas. Sin embargo, hube de descartar la idea ante la evidencia de que precisamente algunos de los pasajes acotados por el escritor en la pieza teatral -en concreto los de carácter lírico-descriptivo- reaparecían íntegros en los poemas. No es posible confrontarlos ahora uno a uno, pero bastará un ejemplo comparativo para precisar mi hipótesis.

He elegido la esc. 1, Acto I (vv. 1-128), el soliloquio de pastor Fabio, enamorado de la bella Lisi, que comparo con el poema titulado «Romance amoroso», incluído en las ediciones antes citadas de García de la Huerta de 1778-79 y 1786 (cfr. la reproducción de la escena del manuscrito y del impreso del poema en apéndice 3, *infra*).

En este caso, el soliloquio de Fabio consta en la comedia de 128 vv., que quedarían reducidos a 82, si aceptamos la supresión de los versos «atajados» por el autor (17-36, 49-52, 57-60, 65-80, 89-92 y 105-112), que son formalmente enumeraciones con carácter amplificador, a través de las cuales el pastor enamorado exhorta a la naturaleza a escuchar sus cuitas y pondera la belleza de Lisi. De manera que, al prescindir de ellos, la coherencia del soliloquio no se altera y gana en condensación expresiva.

Por su parte, en el «Romance amoroso» (Ra) mantiene el texto original íntegro, aunque se aprecian ligeras variantes en sus versos, que abundan en la idea que propongo de la dependencia de los poemas de la comedia hortense y me inclinan por ello a considerar el poema posterior al texto dramático:

[10] No es posible ejemplificar y comentar aquí cada una de estas variantes, de modo que trato simplemente de enunciar la casuística más recurrente.

En *Lisi dedeñosa (Ld)* se lee (v. 27): *al influxo de sus ojos* / en «Romance amoroso» (Ra): *a sus ojos, a su pié* (v. 27)
Ld (v.89): *belludos gabanes*/ Ra: *gabanes velludos* (v. 89)
Ld (v.92): *su tierna* / Ra: *su misma* (v. 92)
Ld (v.94): *pasión* / Ra: *cuidado* (v. 94)
Ld (v.101): *Que he de hacer* / Ra: *Que haré, pues* (v.101)
Ld (v.111): *estando* / Ra: *siendo* (v. 111)

Conviene subrayar que cuatro variantes de las seis indicadas (vv. 27, 89, 92 y 111) se localizan en los pasajes acotados en la comedia, y la primera de ellas, en particular, se justifica en el contexto del poema, no así en el de la pieza dramática, ya que al sustituir *al influxo de sus ojos* (*Ld*), por *a sus ojos, a su pié* (Ra), se crea un paralelismo con el verso 24: *Con su vista y con su planta*, innecesario en la comedia, siempre y cuando admitamos la supresión del bloque acotado por Huerta.

Finalmente, el soliloquio de Fabio indica la localización espacial de la comedia de Huerta: bosques del Pardo, a orillas del Manzanares[11]. Ese es el marco de la acción dramática, al que se alude en diversos momentos de su desarrollo, que, por cierto, figura en el subtítulo consignado por Moratín: *Lisi desdeñosa o el Bosque del Pardo*. Dicha localización es totalmente secundaria en un poema, no lo es, en cambio, en una pieza teatral, de modo que resulta razonable admitir que Huerta desgaja su romance de un texto con sentido unitario y no a la inversa.

Por lo que respecta a las restantes composiciones poéticas («Relación pastoral», «Idilio pastoral», «Idilio II», «Al desmayo de una dama, causado de un atroz suceso», y, finalmente, «Relación amorosa»[12]), que tienen su correlato en la comedia, confirman, a mi juicio, los supuestos antedichos.

---

[11] Entre los poemas amorosos del autor figuran títulos significativos al respecto: «Bosques y selvas del Pardo» o «Sentimientos tiernos contra los desdenes de Lisi».

[12] La correspondencia existente entre cada poema y los versos de *Lisi desdeñosa* es la siguiente: «Relación pastoral» coincide con Acto I, vv. 509-730; «Idilio pastoral» con el Acto, II, vv. 582-693; el poema «Idilio II», cuyo primer verso dice: «Pues desde aquí descubro» remite al Acto II, vv. 1015-1147. El soneto titulado «Al desmayo de una dama, causado de un atroz suceso», que comienza «Hermoso y adorado dueño mío» le corresponden los vv. 1225-1238 del Acto II. Y, por fin, «Relación amorosa» concuerda con el Acto III, vv. 1151-1357. Estos poemas, además del comentado «Romance amoroso», forman parte de un bloque de composiciones poéticas amorosas, en las que Huerta muestra su voz más personal, con gran variedad estrófica (endechas, sonetos, sexteto-liras, romance-heróico, redondillas, etc.) y no pocos logros estilísticos (cf. Lama, 1988) y una temática recurrente: la ausencia de la amada y el dolor que provoca, la espera estoica de la muerte de amor, la fortuna como causa y remedio de todos los males… lugares comunes de este tipo de poesía, en su mayoría destinada a mujeres de belleza ideal, cuyos nombres –Lisi, Filis y Amarilis- son deudores de una larga tradición bucólico-pastoril, a la que cabe adscribir la comedia que analizo.

Como primera conclusión -la expreso aún con cautela- cabría afirmar la dependencia de los citados poemas amorosos de Huerta de su *Lisi desdeñosa*. Por otra parte, las supresiones indicadas en la comedia no obedecen a un criterio de *calidad* sino de adecuación genérica. Quiere decirse que los fragmentos lírico-descriptivos encajan perfectamente en textos poéticos, pero ralentizan la acción dramática, al prolongar con la técnica de la *amplificatio* los soliloquios de los personajes. Huerta, cuando los acota o «ataja», parece estar pensando en la puesta en escena de la comedia, que se vería beneficiada con esa reducción del texto.

Si convenimos en que *Lisi desdeñosa* es el punto de arranque de los poemas citados de Garcia de la Huerta, se podría afirmar -y de momento no es mucho- que la comedia es anterior a 1778, fecha de la primera edición de la *Obra poética*, en la que se incluyen los mencionados poemas, cuyas fechas concretas de composición no se especifican. No obstante, gracias a Aguilar Piñal[13] disponemos de un nuevo dato de carácter extratextual que considero importante.

El profesor Aguilar, con su acostumbrada erudición, analiza el contexto social y cultural en el que se desenvolvió Huerta en Madrid desde que el jovencísimo escritor se instaló en la Corte. Para nuestro asunto tiene especial relevancia un poema compuesto en 1765 por Cándido Mª Trigueros, titulado «El pláceme de las majas», dedicado a la boda del Príncipe de Asturias (Huerta e Iriarte también la conmemoraron con sendos poemas). En este texto Trigueros describe un sueño en el que las majas de Barquillo, Maravillas y Avapiés se reúnen para celebrar el acontecimiento. A esta fiesta popular acuden los poetas del momento, encabezados por los difuntos Luzán y Nasarre, los únicos mencionados por su nombre. Después el poeta va presentando con enigmáticos versos a los escritores más celebrados del momento: García de la Huerta, Juan de Iriarte, Agustín de Montiano, Eugenio Llaguno y el Marqués de Valdeflores. Trigueros, aunque da pistas para identificarlos, añade a pie de página el nombre de los aludidos[14]. De la lectura del referido poema se infiere que Trigueros conocía vida y milagros de los poetas que selecciona, dibujando a cada uno con los rasgos más destacados de su fisonomía moral y literaria. Pues bien, la primera estrofa, referida a Huerta dice:

> Ves al autor de *Lisis* (sic) que, aunque fresca,
> eran de más acción dignos sus versos,

[13] Véase su artículo «Trigueros y García de la Huerta» (1988: 291-310); y del mismo autor su monografía *Cándido María Trigueros: un escritor ilustrado* (1987).

[14] Todos ellos, subraya Aguilar Piñal (1988: 291-310), asiduos concurrentes a la tertulia de Montiano, que, en los primeros años del reinado de Carlos III, diseñan un grupo de amigos afines ideológicamente.

pues es *Cornelio Galo*; no me gruñan,
que no es casado el tal, aunque es Cornelio.

Trigueros en estos versos alude claramente a una obra dramática titulada *Lisis*, «fresca», es decir, reciente, y de acción escasa, aunque de versificación digna de un gran poeta, al que compara con Corneille -*Cornelio Galo*[15], subrayado en el original, a diferencia del *aunque es Cornelio*, de muy distinto significado. Sin detenerme ahora en otros detalles, los datos concuerdan con la comedia inédita que venimos comentando y, en consecuencia, si el poema de Trigueros es de 1765, se infiere que la redacción de *Lisi desdeñosa* ha de ser anterior a esa fecha. Por otra parte, como bien indica Aguilar, la referencia a *Cornelio Galo* -para diferenciarlo de Cornelio Nepote- carecería de sentido aplicada a un autor que no hubiese escrito ya una obra dramática al estilo del escritor francés[16], refiriéndose con toda probabilidad a *Raquel*, cuya fecha de composición es anterior al motín de 1766.

Por último, no podemos soslayar el hecho de que el manuscrito de *Lisi desdeñosa* presenta una ortografía diferente a la del citado «Romance amoroso» que, por su parte, coincide con la utilizada por Huerta en su polémico *Theatro Hespañol*[17]. Así, en el poema leemos *Ahun* (v. 19) y *Ahunque* (v. 107), precisamente en aquellas tiradas suprimidas de la comedia. Siguiendo las indicaciones de Ariza Viguera[18], que se ha ocupado de esta cuestión, Huerta modifica su ortografía con posterioridad a 1778, en que la latiniza, utilizando grafías etimologistas, todavía empleadas en la primera ortografía académica (1741), pero suprimidas en la de 1763. No me atrevo a sacar conclusiones del manuscrito de *Lisi desdeñosa*, que requeriría en este punto un estudio detenido. Pero, a título meramente indicativo, diría que presenta una ortografía oscilante (b-/v-, mantenimiento de la doble *ss*-, suprimida en 1763, la omisión de la h- etimologizante -tan frecuente en el *Theatro Hespañol*-, la utilización de q- en los

[15] Véase Aguilar Piñal (1988: 299).

[16] La encomiástica comparación de Huerta con Corneille, que hace Trigueros, avala, asimismo, la observación de René Andioc (1976: 259-344) a propósito de la afinidad ideológica existente entre el dramaturgo español y el francés, así como los rasgos comunes que advierte entre *Raquel* y varias tragedias de Corneille, el menos denostado de los escritores galos en el controvertido *Theatro Hespañol* de Garcia de la Huerta.

[17] Publicado en Madrid, por la Imprenta Real, 1786, consta de 16 vols. Lo he consultado en la edición facsimilar publicada en microficha por Edics. Pentalfa, de Oviedo, en su Col. «Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del tiempo de Carlos III», 1989: 197-200. El prólogo lo reeditó en *La Escena Hespañola defendida en el Prólogo del Theatro Español de Don----, y en su Lección Crítica. Segunda Impresión con Apostillas relativas á varios folletos posteriores*, Madrid: Imprenta de Hilario Santos, 1786. Véase también el artículo de Loreto Busquets (2002: 149-175).

[18] Cf. su artículo «Algunos aspectos sobre la lengua literaria de García de la Huerta» (1988: 331-348).

adverbios *Quando*, *quanto*), que avalaría la hipótesis que defiendo. No cabe pensar que Huerta, «revisor de correspondencias latinas, encargado de vigilar las etimologías» en la Academia desde 1756, ignorase la normativa de la Institución, de lo que se deduce que las presuntas anomalías que se advierten desde 1778 -excepcionales en el texto de *Lisi desdeñosa*-, se deben a una toma de postura a favor de los partidarios a ultranza de seguir las grafías etimologistas, frente a los que preferían un criterio más moderno.

En suma, todo lo expuesto apunta a que *Lisi desdeñosa* se escribió antes de 1765 y quizá los acontecimientos históricos de 1766, que llevarían a Huerta a un destierro de casi 10 años en Orán (1769-1777)[19], expliquen el abandono de este texto. A su regreso a Madrid y tras el estreno de *Raquel* con éxito, el 14 de diciembre de 1778, difícilmente el dramaturgo podía presentar una comedia a todas luces inferior a su tragedia[20]. Sin embargo, quizá urgido por la necesidad de publicar, se decidiese a reutilizar pasajes enteros de su comedia, transformados en poemas amorosos de corte bucólico-pastoril para editarlos en la primera entrega de sus *Obras poéticas* en 1778.

Tras dos siglos de olvido y veinte años después de su exhumación por parte de Ríos Carratalá, la edición de *Lisi desdeñosa* permitirá sin duda completar y precisar el perfil literario de García de la Huerta, al elucidar otros problemas que el texto plantea al investigador.

MARGARITA SANTOS ZAS
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

---

[19] R. Andioc (1988: 311-330) relaciona este desmesurado castigo con el motín de Esquilache, y supone a Huerta víctima de la represión política que siguió a los acontecimientos de 1766, idea ya apuntada, dicho sea de paso, por Moratín. La documentación conservada en el Archivo General de Simancas, analizada por Ríos Carratalá (1984: 413-427; véase también su monografía citada *supra*, *Vicente García de la Huerta*), arroja nueva luz al respecto, que parece afianzar la hipótesis del hispanista francés.

[20] Finalizada su condena (a finales de 1777), Huerta regresa a Madrid y se reincorpora a la vida literaria. A pesar de haber perdido los apoyos políticos de que había gozado, recupera su trabajo en la Biblioteca Real e inicia la última fase de su labor literaria, en la que cabe destacar, además del estreno de *Raquel*, la publicación en 1783 y 1784 de dos composiciones conmemorativas de los bombardeos de Argel, y los 16 vols. de su polémico *Theatro Hespañol* (1785-1786). Por otra parte, Huerta reúne en dos vols. su obra, en cuyo primer tomo incluye su famosa tragedia y la versión de la *Electra* de Sófocles, y da a la imprenta en 1784 una traducción de *Zaïre*, de Voltaire, que incorpora con las anteriores a la segunda ed. de sus *Obras poéticas*, 1786 (cf. Santos Zas, 1999: 457-479). Varias obras de erudición, no exentas de polémica, completan la producción de García de la Huerta.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco (1987). *Cándido María Trigueros: un escritor ilustrado*. Madrid. CSIC.

——(1988). «Trigueros y García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños. Actas del Bicenterario de García de la Huerta*. Tomo XLIV. 2. 291-310.

Andioc, René (1976). «*Raquel* y el antiabsolutismo», en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid. Castalia. 259-344.

——(1986). «García de la Huerta en Orán: una loa para *La vida es sueño*», en *Revista de Estudios Extremeños. Actas del Bicenterario de García de la Huerta*. Tomo XLIV. 2. 311-330.

Ariza Viguera, Manuel (1986). «Algunos aspectos sobre la lengua literaria de García de la Huerta». *Revista de Estudios Extremeños. Actas del Bicenterario de García de la Huerta*. Tomo. XLIV. 2. 331-348.

Busquets, Loreto (2002). «Sobre García de la Huerta, teórico y traductor». *Cuadernos Dieciochistas*. 3. 149-175.

Cañas Murilllo, Jeús y Miguel Angel Lama Fernández (1986). *Vicente García de la Huerta*. Cuadernos Populares. 14. Editora Regional de Extremadura.

Cueto, L. A. (1889-1875). *Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid. BAE (García de la Huerta en vol. I, 204-242).

Fernández de Moratín, Leandro (1898). *Orígenes del teatro español*. Madrid. B.A.E. II. Imp. de Hernando y Cía. 327-334.

Garcia de la Huerta, Vicente, *Lisi desdeñosa. Comedia*. Ms. Biblioteca Nacional de Madrid (núm. 17450-1), 62 pp.

——(1778-1779). *Obras poéticas de Don----. Oficial primero de la Real Biblioteca*. Madrid. Antonio de Sancha. 2 vols.

——(1786). *Poesías. Segunda edición ampliada*. Madrid, Pantaleón Aznar. 2 vols (I: *Raquel*, *Agamenón vengado* y *La Fé triunfante del Amor y Cetro*. II: *Poesías*).

——(1786). *Theatro Hespañol*. Madrid. Imprenta Real, 16 vols (ed. facsimilar en microficha: Edics. Pentalfa, Col. «Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del tiempo de Carlos III». Oviedo. 1989. 197-200).

——(1786). «Prólogo» al *Theatro Hespañol*, en *La Escena Hespañola defendida en el Prólogo del Theatro Español de Don----, y en su Lección Crítica. Segunda Impresión con Apostillas relativas á varios folletos posteriores*. Madrid. Imprenta de Hilario Santos.

Lama, Miguel Angel (1988). «La poesía de Vicente García de la Huerta: mimetismo, recreación y originalidad». *Revista de Esudios Extremeños. Actas del Bicentenario de García de la Huerta*. Tomo XLIV. 2. 423-448.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (1984). «Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta». *Anales de Literatura Española*. 3. 413-427.

——(1985). «*Lisi desdeñosa*, comedia pastoril de García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo XLI. 387-392.

——(1987). *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*. Badajoz. Publicaciones de la Diputación. Col. «Rodríguez Moñino».

Santos Zas, Margarita (1999). «De *Zaïre* de Voltaire a *Xayra* de García de la Huerta». VV.AA. *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*. Santiago. Servicio de Publicacións da Universidade. 457-479.

Apéndice 1

El texto autógrafo siguiente corresponde a la escena final, Acto III de *Lisi desdeñosa* (Ms. núm 17450-1, BN) y ejemplifica:

En primer lugar, el sistema de supresión de versos por medio de una línea o corchete de demarcación y los signos de enlace -asteriscos- entre los pasajes del texto, una vez suprimidos los versos marcados.

Segundo, es indicativo tanto del cómputo de versos del Acto III, como del total de la comedia, al que el autor resta los «atajados».

Y, por último, permite ver el tipo de modificaciones más frecuentes de la comedia, al tiempo que ilustra el sistema de correcciones autoriales utilizado habitualmente. Así, García de la Huerta baraja posibles alternativas, sin tachar, para un mismo pasaje, que permiten lecturas distintas del mismo. Véamoslo en los versos transcritos a partir de la intervención de Fabio, que admiten al menos tres soluciones para el desenlace, que reconstruyo a continuación, ciñéndome a las indicaciones del manuscrito. Por mi parte, señalo en cursiva en los tres casos el texto modificado y subrayo las palabras que el autor ha encerrado en un recuadro.

La lectura A es la original y sobre ella establece las otras dos, recuperando en la B dos de los versos «atajados» (*que mi alegre voz declare / mi gusto y satisfacción**) e indicando por medio del asterisco el punto de engarce con los añadidos (**diciendo en ecos suaves:*), de este modo amplía el parlamento de Fabio, a quien confiaría también el cierre de la comedia. Mientras en la variante C -el texto hipotéticamente definitivo, a mi juicio-, mantendría los dos primeros versos del parlamento original del protagonista con la variante *echaste / ha echado*, y sustituiría los siete versos entre corchetes por dos nuevos, atribuidos al colectivo de pastores y pastoras, restableciendo así el final coral.

Lectura A

Fabio.-
Y puesto que ya el sello echaste
oy la fortuna à mi dicha, dexa
[que mi alegre voz declare
mi gusto, y satisfacción*

Todos.-
Y aquí, ya de Lisi acaben
los desdenes, y desvios:
Y si el Ingenio ayudasse
bolverá (sic) al theatro (sic) Lisi
*desdeñosa, Lisi amante.***]**

Lectura B

Fabio.-
Y puesto que ya el sello echaste
oy la fortuna à mi dicha, dexa
que mi alegre voz declare
mi gusto, y satisfacción*
**diciendo en ecos suaves:*
Sufrid, y callad penosos,
oy quedais acreditados,
pues de hombres desventurados,
haceis hombres venturosos.

Lectura C

Fabio.-
Y puesto que ya el sello *ha echado*
oy la fortuna a mi dicha,
dexa *que puesto à tus pies*
tantas venturas admita.

Todos.-
Y aquí acaba la comedia,
dadla el perdon, que os suplica.

donde acaben con mi vida
mis celos, y mis pesares. — vase.

Men — De vosotras para siempre
huire, selvas, pues pagaseis
tan mal mis finos afectos:
y plegue a Dios, que no tarde
en llegar à oìros otros
cierta fama, que yace
al cuchillo de mis penas
mi vida victima infame — vase

Marc — Y que no hay para mi, boda?

Romp — Si quieres matrimoniarte,
echa aca essos mandamientos.

Mor — Alla vàn, y Dios delante.

Pala — Puesto que todos se casan,
me quieres?

Ant — Echa esse guante
aca, y quedemos casados,
sin padrinos, ni compadres,
que es porfiente, es importuno.

Fabio — Y pues que ya el sello [echaste] ha echado
en la fortuna à mi dicha, [dexa] deja que puesto à tus pies
que mi alegre voz declare
mi gusto, y satisfaccion *

todos — Aqui, ya de hoy i acaben
los desdenes, y desvios:
Si el Ingenio ayudasse,
bolverà al theatro hoy
desdeñosa, hoy amante.

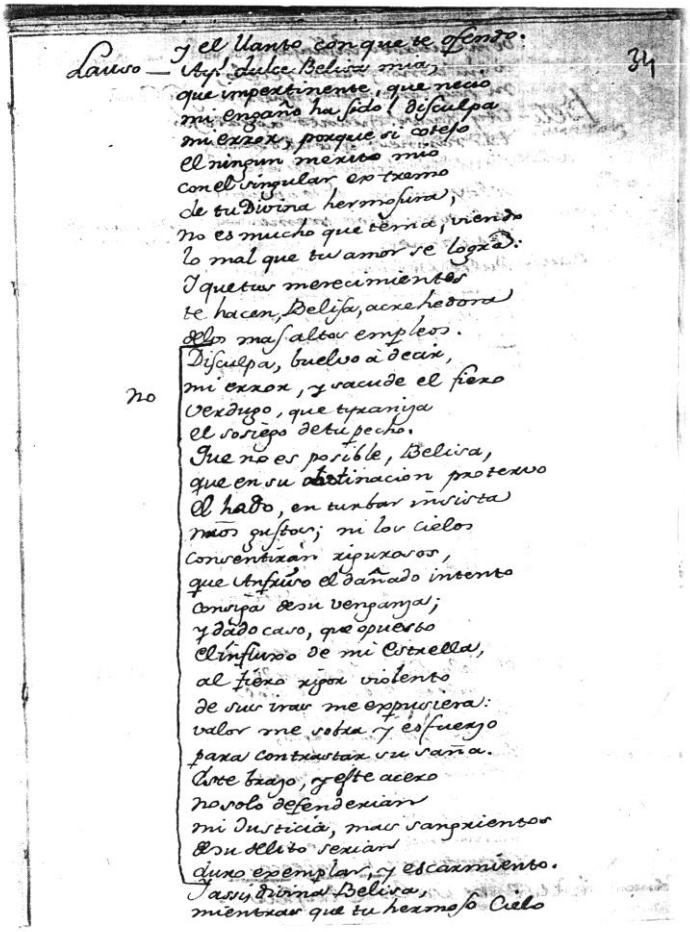
todos — Aqui acaba la Comedia, dad la el perdon, que os suplica.

* diciendo en ecos suaves:
1 — Sufrid, y callad penosos,
oy quedais acreditados,
pues de hombres desventurados
haceis hombres venturosos.

tiene esta Jornada
versos — — — 1394
atacados — — — 0509
toda la Comedia
tiene versos — 4076
atacados — — 1182
2894

Apéndice 2

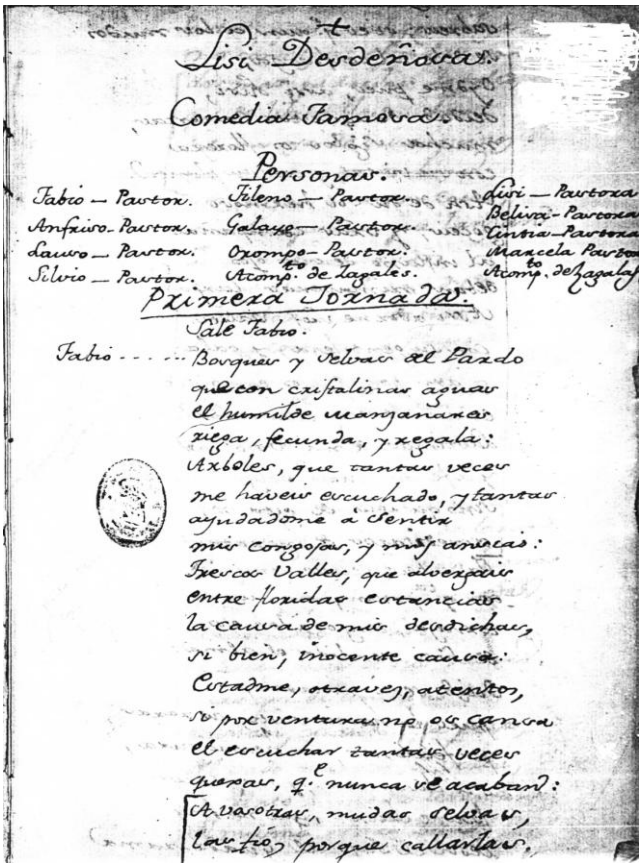
Cf. en el original autógrafo de *Lisi desdeñosa. Comedia famosa* (microfilm del Ms. BN, num. 17450-1): Acto II, vv. 824-859. Marcados por un largo corchete aparecen «atajados» 22 versos, y el adverbio de negación junto a la línea que delimita la hipotética supresion:


Lauso — Y el llanto con que se ofende:
Ay, dulce Belisa mia,
que impertinente, que necio
mi engaño ha sido! Disculpa
mi error, porque si corto
el ningun merito mio
con el singular extremo
de tu divina hermosura;
no es mucho que tema, viendo
lo mal que tu amor se logra:
Y que tus merecimientos
te hacen, Belisa, acreedora
de los mas altos empleos.
no Disculpa, buelvo à decir,
mi error, y vacude el fiero
verdugo, que tyraniza
el sossiego de tu pecho.
Que no es posible, Belisa,
que en su destinacion protesto
el hado, en turbar insista
mis gustos; ni los cielos
conventiran injustos,
que influyo el dañado intento
contra de su venganza;
y dado caso, que opuesto
el influxo de mi estrella,
al fiero rigor violento
de su ira me expusiera:
valor me sobra, y esfuerzo
para contrastar su saña.
Este brazo, y este acero
no solo defenderian
mi Justicia, mas sangrientos
de su delito serian
duro exemplar, y escarmiento.
Y asi, Divina Belisa,
mientras que tu hermoso Cielo

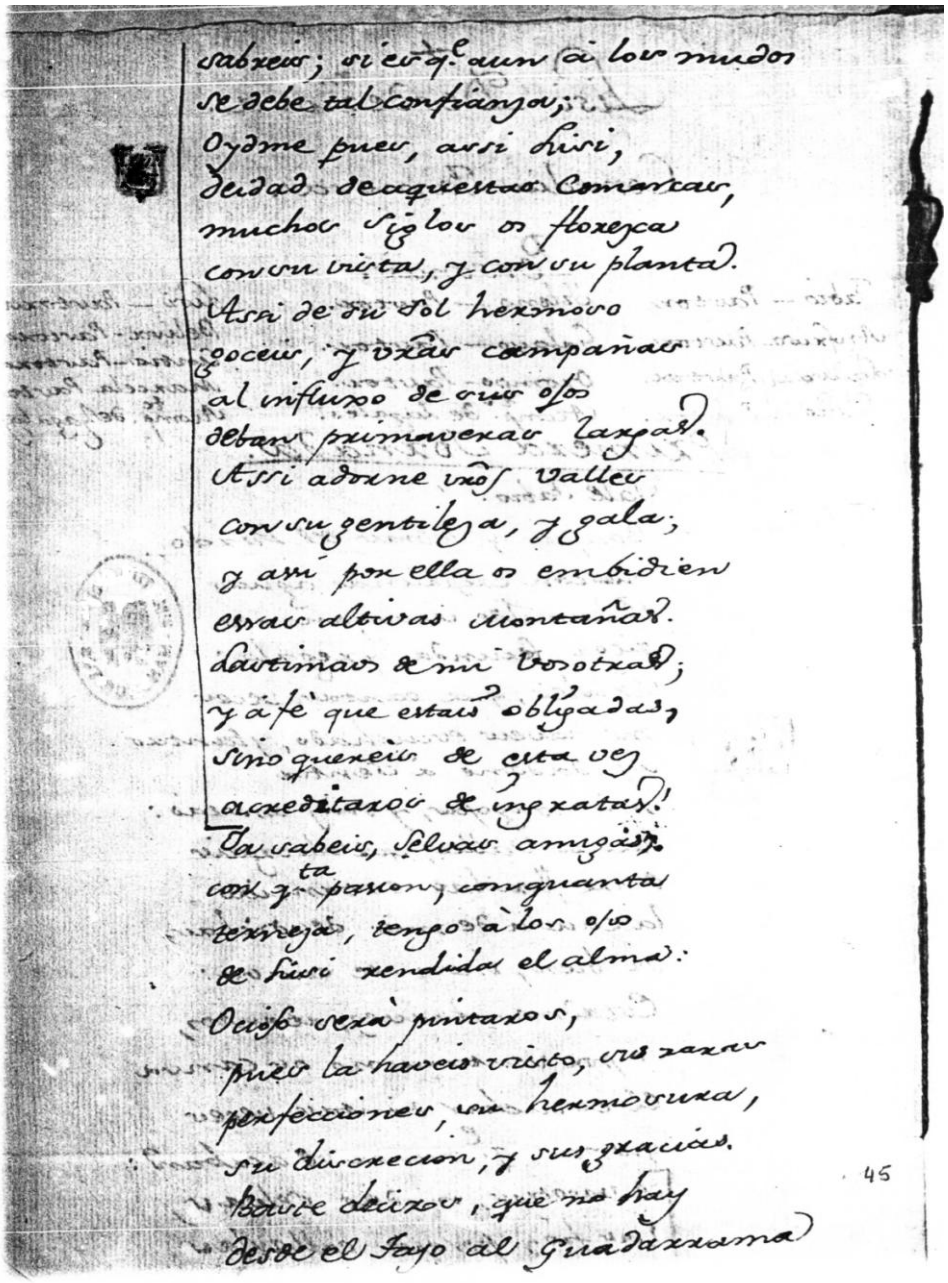
Apéndice 3

Se reproduce a continuación el Acto I, vv. 1-128 de *Lisi desdeñosa* (microfilm del Ms. Núm. 17450-1, de la BN) y «Romance amoroso» (cito por *Poesías. Segunda edición ampliada*, II, Madrid. Pantaleón Aznar, 1786, 95-99, aunque el poema se publicó por vez primera en *Obras poéticas*. Madrid. Antonio Sancha. 1778)[21].

Una lectura comparada entre ambos textos permite verificar los argumentos que fundamentan mi hipótesis sobre la relación de dependencia que algunos de los poemas amorosos de Huerta mantienen respecto de su comedia inédita. Mostrar esta prelación de la pieza teatral comporta, asimismo, un paso esencial para aproximarnos a su fecha de escritura, objetivo último del presente trabajo.


Lisi Desdeñosa.
Comedia Famosa.
Personas.
Fabio — Pastor. Tilenio — Pastor. Lisi — Pastora
Anfisio — Pastor. Galayo — Pastor. Belisa — Pastora
Lauro — Pastor. Oromp.to — Pastor. Cintia — Pastora
Silvio — Pastor. Atomp.to de Zagales. Marcela Pastora
Atomp.to de Zagalas
Primera Jornada.
Sale Fabio.
Fabio . . . . . Bosques y selvas del Pardo
que con cristalinas aguas
el humilde manzanares
riega, fecunda, y regala:
Arboles, que tantas veces
me haveis escuchado, y tantas
ayudadme á sentir
mis congojas, y mis ansias:
Fresca Valles, que alegrais
entre floridas estancias
la causa de mis desdichas,
si bien, inocente causa:
Estadme, otra vez, atentos,
si por ventura no os cansa
el escuchar tantas veces
quejas, q.e nunca se acaban:
Avarotas, mudas selvas,
tan tos porque callantas,

[21] También puede verse en L. A. Cueto (1869-1875, I: 235-235).



sabreis; si es q.e aun à los muros
se debe tal confiança;
Oydme pues, assi Lisi,
Deidad de aquestas Comarcas,
muchos siglos os floresca
con su vista, y con su planta.
Assi de su Sol hermoso
goceis, y vsar campañas
al influxo de sus ojos
deban primaveras largas.
Assi adorne vños valles
con su gentileza, y gala;
y assi por ella os embidien
estas altivas montañas.
Lastimaos de mi vosotras;
y à fé que estais obligadas,
sino quereis de esta vez
acreditaros de ingratas!
Ya sabeis, Selvas amigas,
con q.ta pasion, con quanta
terneza, tengo à los ojos
de Lisi rendida el alma:
Ocios serà pintaros,
pues la haveis visto, sus gracias
perfecciones, su hermosura,
su direccion, y sus gracias.
Breve decisos, que no hay
desde el Tajo al Guadarrama

45

Pastor, que à su gentileza
no consagre ofrendas vanas.
Los mas gallardos Zagales,
que de libres blasonaban,
tienen ya de su esquivez
las voluntades esclavas.
No se oyen en estos Cotos,
sino las quexas, que lanzan
Zagales enamorados
de finezas mal pagadas.
Los Arboles, las arenas,
en sus cortezas, y Playas
el dulce nombre de Divi
distintamente traslada.
Los arroyos la enamoran,
y lascivamente la besan
Su murmurio las voces
con que su amor la declaran.
Las Ninfas, que delos frescos
viven las frescas moradas,
aficionadas à Divi
la hacen dosel de sus ramas.
Y las que el anciano Dio
habitan, quando ella pasa,
Al vado margen, à verla,
la frente humeda levantan.
El mismo Zefiro blando

4

En confusion tan extraña?
Mas, ó que ciegas locuras
pedir à un mudo palabras!
Que me haveis de aconsejar,
selvas, si por mi desgracia,
aunque compasion os sobra,
la lengua, selvas, os falta.
Pero, si bien interpretan
vuestro silencio mis ansias,
quanto, estando mudo, enseña!
quanto dice, quando calla!
Ya en fin, con vuestro silencio
me respondeis, que me valga
del consejo de callar.
Invencion de amor tyrana!
Ame fino, ame constante,
sirva y merezca; y no salga
al labio el bolcan, el fuego,
por mas que se abrase el alma.
Vea Livi, y vea el Mundo,
que aquel que mas la idolatra,
por no ofenderla, reprime
el ardor, en que se abrasa:
Y que antes moriria Fabio
de amor à la ardiente llama,
que importune por remedio,
à q.n tanto incendio causa.

Sale Crompo — Ruè spre, Fabio, has de estar,
sin que haya, quien lo remedie,

(95)

ROMANCE AMOROSO.

BOsques y selvas del Pardo,
que con cristalinas aguas
el humilde Manzanares
riega, fecunda y regala:
Arboles, que tantas veces
me habeis escuchado, y tantas
ayudadome á sentir
mis congoxas y mis ansias:
Frescos valles, que albergais
en las floridas estancias
la causa de mis desdichas,
si bien inocente causa:
Estadme otra vez atentos,
si por ventura no os cansa,
el escuchar tantas veces
quexas, que nunca se acaban.
A vosotras, mudas selvas,
las fio; porque callarlas
sabreis: si es que ahun á los mudos
se debe tal confianza.
Oidme pues: asi Lisi,
Deydad de aquestas comarcas,
muchos siglos os florezca
con su vista y con su planta.

G 2

(96)

Asì de su sol hermoso 25
goceis, y vuestras campañas
á sus ojos y á su pie
deban primaveras largas.
Asi adorne vuestros valles 30
con su gentileza y gala;
y asi por ella os envidien
esas altivas montañas.
Lastimaos de mí vosotras:
y á fé que estais obligadas; 35
sino quereis, de esta vez
acreditaros de ingratas.
Ya sabeis, selvas amigas,
con quanta pasion, con quanta 40
terneza tengo á los ojos
de Lisi rendida el alma.
Ocioso será, pintaros,
pues la habeis visto, sus raras
perfecciones, su hermosura, 45
su discrecion y sus gracias.
Baste deciros, que no hay
desde el Tajo al Guadarrama
pastor, que á su gentileza
no consagre ofrendas vanas. 50
Los mas gallardos zagales,
que de libres blasonaban,
tienen ya de su esquivez

(97)

las voluntades esclavas.
No se oyen en estos cotos, 55
sino las quexas, que lanzan
zagales enamorados
de finezas mal pagadas.
Los arboles, las arenas
en sus cortezas y playas 60
el dulce nombre de Lisi
distintamente trasladan.
Los arroyos la enamoran,
y lascivamente labran
de su murmurio las voces, 65
con que su amor la declaran.
Las Ninfas, que de los fresnos
viven las frescas moradas,
aficionadas á Lisi
la hacen dosel de sus ramas. 70
Y las que el anciano Rio
habitan, quando ella pasa,
del vado margen, á verla,
la frente humeda levantan.
El mismo Zefiro blando, 75
á Flora la fé negada,
viste en obsequio de Lisi
nueva hermosura á sus alas.
Hasta los robustos robles
con blandura extraordinaria, 80

G 3

quando ven á Lisi, humillan
á sus pies la copa anciana.
Los inocentes corderos
aprenden, de quien los guarda,
á publicar en balidos 85
de Lisi las alabanzas.
Toda en fin respira amor
esta selva: sus cabañas
de amorosas invenciones
la humilde fábrica esmaltan. 90
En los gabanes velludos
amantes cifras se enlazan;
vistiendose los zagales
su misma pasion por gala.
Sola Lisi exenta vive 95
de este cuidado; y no basta
tanto amor, tanta fineza,
á hacerla menos tirana.
Si oye suspiros, la enojan,
finezas la desagradan,
sentimientos no la obligan, 100
y elogios suyos la agravian.
¿Qué haré, pues, selvas amigas,
en confusion tan extraña?
¡Mas oh qué ciegas locuras,
pedir á un mudo palabras! 105
¿Qué me habeis de aconsejar,

selvas, si por mi desgracia,
ahunque compasion os sobre,
la lengua, selvas, os falta?
Pero, si bien interpretan 110
vuestro silencio mis ansias,
¡quánto, siendo mudo, enseña!
¡quánto dice, quando calla!
Ya en fin con vuestro silencio
me respondeis, que me valga 115
del consejo de callar:
¡invencion de amor tirana!
Ame fino, ame constante,
sirva y merezca: y no salga
al labio el volcan, el fuego, 120
por mas que se abrase el alma.
Vea Lisi, y vea el mundo,
que aquel, que mas la idolatra,
por no ofenderla, reprime
el ardor, en que se abrasa. 125
Y que antes morirá Fabio
de amor á la ardiente llama,
que importune por remedio,
á quien tanto incendio causa.

Eugenia Afinoguénova
El providencialismo histórico y la misión del arte en la obra de Pedro de Madrazo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 209-240

EL PROVIDENCIALISMO HISTÓRICO Y LA MISIÓN DEL ARTE EN LA OBRA DE PEDRO DE MADRAZO

Escritor y poeta romántico, crítico del arte e historiador, miembro de las tres Reales Academias e importante intermediario cultural, Pedro de Madrazo (1816-1898) ha dejado un amplio *corpus* de textos que ilustran el proceso de la gestación de la cultura contemporánea en España. Como autor de los catálogos del Museo del Prado desde 1843 y hasta 1920,[1] Madrazo ejerció una notable influencia en la proyección nacional e internacional del tesoro artístico español. Asimismo, en su capacidad de Secretario Perpetuo de la Real Academia de la Historia desde 1879, Madrazo jugó un papel decisivo en la identificación y el reconocimiento de una serie de edificios en el territorio de España como monumentos nacionales. El presente artículo parte de la premisa de que los escritos de Madrazo —cuentos románticos y poemas religiosos, libros eruditos y artículos periodísticos, discursos leídos en actos públicos y memorandos redactados *ad hoc*— merecen ser objeto de un análisis detenido como fuentes que documentan el sustrato ideológico que subyacía en las interpretaciones de la historia y de la cultura que las instituciones culturales españolas desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XIX.

Mientras las agendas ideológicas de los gobiernos de la segunda mitad del siglo XIX varían considerablemente, la formación de las actitudes frente al llamado *patrimonio* histórico y artístico[2] revela unos patrones de

[1] Las ediciones del Catálogo firmadas por Madrazo se seguían publicando después de la muerte del autor.

[2] En España, la expresión *patrimonio histórico y artístico nacional* empieza a circular en los documentos legales a partir de la II República. En la época que nos interesa los documentos oficiales utilizan los términos *monumento histórico y artístico nacional*. Para más información sobre el movimiento de la protección de los monumentos, v. Cal Martínez (2003), González-Varas (2006: 173-83) y Macarrón Miguel (2002: 199-244). Para el contexto intelectual de la protección de los monumentos, v. Poulot (2006).

Entregado: 25 de abril de 2008. Aceptado: 19 de mayo de 2008.

desarrollo más constantes (González Varas, 2006: 173-83), ya que el Estado delegó su gestión a un elenco de instituciones culturales: las Academias, las Comisiones de monumentos, los Museos, los Archivos, etc. Las decisiones de estas instituciones sobre la interpretación de la historia eran objeto del debate público y se comentaban en la prensa, en el Ateneo o en las tertulias. Como señala Carolyn Boyd (1997: xix y 2002), para escaparse del peligro de aceptar, de una forma ingenua, la interpretación estadista de la memoria como agente estabilizador de las comunidades modernas, es necesario tener presentes estos procesos de la mediación política e ideológica tras las manifestaciones aparentemente consolidadas de la memoria colectiva. La historiadora recomienda prestar especial atención a los debates que en España se articulaban en torno a los monumentos públicos, convirtiendo el patrimonio de la nación en un campo de batalla para diferentes grupos de presión.

Desde este punto de vista, las ideas históricas de Pedro de Madrazo no sólo tienen interés como manifestaciones del pensamiento personal de un importante gestor cultural, sino que también expresan una ideología colectiva que fijaba las pautas de la interpretación de la historia y del arte españoles cuya influencia todavía perdura. Ahora bien, aunque los contemporáneos de Madrazo y los biógrafos de su familia —desde Eugenio de Ochoa (1840) hasta los contribuidores del reciente volumen *Los Madrazo* (2007) y los biógrafos de Pedro de Madrazo[3]— reúnen información inapreciable sobre las actividades y las publicaciones de este prolífico «sabio» (Pantorba, 1947: 27) y resumen sus intereses y sus principales ideas, un análisis sintético de su pensamiento como sistema filosófico propio no se ha emprendido hasta ahora. En *Mendizábal*, publicada en 1898 —el año de la muerte de Pedro de Madrazo — Galdós hacía a su misterioso(a) autor(a) de epístolas mencionar al joven «Perico, uno de los chicos de Madrazo» como uno de los propagadores de unas ideas aun más peligrosas «que los devaneos fúnebres, incendiarios y sanguinolentos del romanticismo».[4] Aparentemente,

[3] Para las biografías de Pedro de Madrazo, v., en orden cronológico: Ochoa (1840), López de Ayala y Álvarez de Toledo (1901), Alcalá-Galiano (1906), VV.AA. (1918), Pantorba (1947: 27-29), Calvo Serraller (1995: 155-62), Sánchez de León Fernández (2003), Rodríguez Gutiérrez (2004: 11-49); González López y Martí Ayxelà (2007: 176).

[4] En la novela, las cartas describen una peligrosa amistad del protagonista con un tal Miguel de los Santos, quien debe ser Miguel de los Santos Álvarez, poeta romántico y amigo de Pedro de Madrazo desde Valladolid: «Suele andar con uno de los chicos de Madrazo, Perico, a quien apenas apunta el bozo, pero que ya es poeta y prosista. Todos estos niños y otros se traen unas ideas sentimentales que creo yo harán más estragos que los devaneos fúnebres, incendiarios y sanguinolentos del romanticismo» (Galdós 1898, ed. 2003: 192-93). Para más información sobre de los Santos, su amistad con Madrazo y la vida literaria de Madrid de los años treinta, v. García Castañeda (1979).

a finales del siglo XIX la evolución ideológica de Madrazo ya era tan conocida que Galdós no dudó en separarle, retrospectivamente, del grupo romántico, aunque en realidad durante los años en que está ubicada la novela Madrazo pertenecía plenamente a este grupo. Pero, ¿en qué consistía su evolución? Si Galdós no quiere representar a Madrazo como romántico, ¿cuáles, si no románticas, eran las ideas que tantos «estragos» iban a causar, según este escritor?

Como vamos a observar, el ideario de Madrazo, a pesar de que sus asuntos fueron muy diversos y sus publicaciones cronológicamente esparcidas, mantiene unas constantes histórico-filosóficas que lo unen a la corriente neocatólica en el pensamiento decimonónico español. Begoña Urigüen menciona a Madrazo entre los antecedentes del neocatolicismo y «figuras fundamentales de la publicística religiosa» debido a su participación, en 1842, en el consejo de la redacción del diario madrileño *La Cruz. Periódico de Religión, de Literatura y de Política* (1986: 164). Por otra parte, Benoît Pellistrandi describe el desarrollo político de Madrazo como evolución desde «el liberalismo progresista al liberalismo conservador» e incluye a Madrazo entre los miembros activos del partido conservador de Cánovas durante la Restauración, así como uno de los responsables del desarrollo de la sociedad benéfica de San Vicente de Paúl (2004: 401, mi traducción). Además, la observación de Iñigo Sánchez Llama sobre la supremacía de los neocatólicos entre los miembros de la Real Academia Española (2000: 83) confirma indirectamente la posible relación de Madrazo con el grupo neocatólico. Estos datos indican que las facetas religiosas del pensamiento especulativo y de las actividades prácticas de Madrazo tienen que ser analizadas, no sólo como substrato común del ideario romántico español, sino también como una de las múltiples manifestaciones del «cambio de sotana» por parte de la Iglesia española a partir de los años cuarenta del siglo XIX (García de Cortázar, 1994: 150, citado en Sánchez Llama). Específicamente, las actuaciones de Madrazo se insertan en el marco de la movilización de las élites por parte de la Iglesia católica después de 1844, que tuvo como sus hitos la firma del Concordato de 1851 y, posteriormente, la Restauración de los Borbones (de la Cueva Merino y López Villaverde, 2005: 30). Por otra parte, en su calidad de pensador religioso Madrazo participa en la institucionalización del canon neocatólico como «Alta Cultura» oficial española, en términos propuestos por Sánchez-Llama (2000: 85).[5]

[5] Sánchez-Llama señala que «el proyecto neocatólico, dirigido en Francia a la población femenina y nunca poderoso institucionalmente, adopta en España la legitimidad de la "Alta Cultura" del Régimen hasta la "Revolución Gloriosa"» (2000: 85). La actuación de Madrazo durante la Restauración y la Regencia sugiere que el proceso de la institucionalización de la cultura neocatólica se continuó después de *la Gloriosa*.

El reciente estudio de Derek Flitter dedicado a la historiografía romántica española (2006) permite contextualizar las ideas de Madrazo en el debate público sobre la filosofía de la historia que se llevó a cabo en España a partir de los años cuarenta. Según Flitter, la filosofía de la historia española se origina en la reivindicación romántica del cristianismo medieval arraigada en las ideas de August Wilhelm Schlegel y François-René Chateaubriand y se desarrolla como respuesta a dos tradiciones históricas: el providencialismo derivado de Giambattista Vico y la filosofía *elemental* de las civilizaciones de François Guizot. Las dos corrientes intelectuales apoyaban diferentes configuraciones del discurrir histórico: mientras el providencialismo representaba el desarrollo como movimiento cíclico en espiral, la teoría teleológica de las civilizaciones reconocía el movimiento lineal progresivo. Como ilustración de la genealogía schlegeliana del pensamiento histórico español de la época, Flitter cita el artículo de Madrazo «Bellas artes: génesis del arte cristiano» publicado en 1847 en *El Renacimiento*, en que Madrazo opone la espiritualidad cristiana a la refinada sensualidad del paganismo (Flitter, 2006: 14). Como espero demostrar, los escritos de Madrazo documentan no sólo los orígenes, sino también el desarrollo posterior de la historiografía romántica española, la cual logró superar los límites cronológicos de su siglo imponiendo unos modelos particulares de la organización de la historia material y una interpretación partidista del patrimonio nacional.

El artículo «La demolición de los conventos» que Madrazo publicó en *El Artista* en 1836 sitúa los orígenes de su pensamiento histórico en la visión catastrofista que la Revolución francesa suscitó entre ciertos grupos de las élites patrióticas españolas. España, afirmaba el joven Madrazo, era un país elegido cuyos ciudadanos podían mejorar la vida pública sin recurrir a los cataclismos sociales revolucionarios: «[…] la ventaja de la España sobre las demás naciones sería la de *mejorar y conservar*; sin necesidad, para colocarnos en estado tan próspero y venturoso, de haber pasado por una revolución sangrienta y espantosa como la del terrorismo francés» (98-99, énfasis original). Flitter sitúa el sincretismo de la historiografía romántica española, en la que la historia propiamente dicha aparece inseparable de la filosofía y la ética, y, últimamente, de la estética, en tal contexto post-revolucionario (Flitter, 2006: 4-5). Según el historiador, los dos esquemas del desarrollo —el providencialismo derivado de Vico y el progresismo ligado a la autoridad de Guizot— que subyacen en el debate sobre la interpretación de la historia en la España decimonónica comparten el rechazo de la experiencia revolucionaria que hizo colapsar los proyectos sociales ilustrados, causando entre los pensadores españoles el deseo de volver a una unidad comunitaria en el seno de la Iglesia católica. El citado artículo de *El*

Artista que remite al intertexto del *Genio del cristianismo* de Chateaubriand —el cual, en sus propias palabras, empezó a escribir «au milieu des débris de nos temples» para atraer a estas ruinas las pompas del culto y sus servidores (1871: 1)— sugiere que el pensamiento de Madrazo arranca de la misma visión [elimino aquí el adjetivo] de la revolución francesa. La mayor o menor asimilación de las ideas de Chateaubriand y Vico en el pensamiento histórico de Madrazo lo convierten en pensador representativo para estudiar la génesis de la historiografía romántica española. Además, la fe de Madrazo en una posible, aunque lejana, solución escatológica de la crisis revolucionaria, que prometía para España un destino distinto del de otras naciones, le enlazan con los pensadores *regeneracionistas* de los siglos XIX y XX.

La continuidad entre las especulaciones históricas de Madrazo y la actividad práctica de la difusión y la gestión del patrimonio exigen un estudio comparado de sus ideas con el ideario de los teóricos y los prácticos del patrimonio: Guizot, Chateaubriand, Merimée y Hugo en Francia o Bécquer y Mesonero Romanos en España. Este artículo sólo pretende apuntar a estas posibles direcciones para el estudio de la reorganización material del campo cultural por la historiografía romántica española, basándose en el ejemplo de las ideas y las actividades de Pedro de Madrazo. Como se va a demostrar en la primera parte del artículo, la sorprendente amplitud de las instituciones, los medios y los géneros literarios a través de los que el joven Madrazo difundía sus ideas históricas fue determinada por una serie de preocupaciones fundamentales para su época. En la segunda parte del artículo se va a analizar en detalle el pensamiento del Madrazo historiador, quien pugna por fundir el providencialismo cíclico de Vico con una interpretación lineal del proceso histórico. Finalmente, y como consta en la parte final del artículo, estos elementos contradictorios del pensamiento histórico de Madrazo han determinado su interpretación del arte español y su política hacia los monumentos históricos y artísticos nacionales.

La gestación del pensamiento de Madrazo: las instituciones, los medios y los géneros

Según señala Germán Prieto Escudero, la fe en la necesidad de la auto-limitación colectiva determinó el gran interés, por parte de los neocatólicos españoles, en el funcionamiento del Estado y sus instituciones, así como su búsqueda de la «buena doctrina de política económica» (1968: 44). De esta manera, no es nada casual que Madrazo haya ocupado cargos de considerable peso no sólo en las tres Academias, sino también en los órganos del Gobierno, alcanzando posiciones particularmente altas durante

la Restauración y la Regencia.[6] El contexto de la consolidación institucional de neocatolicismo español puede también explicar la selección de las obras con las que Pedro de Madrazo se da a conocer como traductor y comentarista: el *Tratado del derecho penal* (1829) y *El curso de la economía política* (1838) de Pellegrino Rossi (este último texto traducido en 1840),[7] el primer volumen de *Historia del consulado y del imperio* de Adolphe Thiers (1845) que Madrazo tradujo el mismo año y *De las crisis de hacienda y de la reforma del sistema monetario* de Louis Chitti (1839), cuya traducción salió en 1847. Al lado de su primer *Catálogo de los cuadros del Real Museo*, publicado en 1843, de sus artículos dedicados a bellas artes, de las baladas religiosas y poemas polimétricos publicados en *El Artista*, *El Laberinto* y *Semanario Pintoresco Español* y de sus cuentos románticos que aparecieron en *El Artista* y *No me olvides,* las tempranas publicaciones de Madrazo proyectan una sorprendente amplitud temática e institucional, atravesando los campos de la economía, el derecho, la prensa, la literatura y el arte. El hecho de que la actividad del joven Madrazo se extendiera a dominios tan poco representados en el pensamiento español de la época como la divulgación de tratados económicos o la crítica del arte (que en España no iba a ser institucionalizada hasta 1904) y se canalizara a través de la prensa, el medio hegemónico de la época, deja constancia de una mundivisión polifacética en busca de un medio sintético para su expresión.

Los textos tempranos de Madrazo no permiten discernir un ideario político uniforme.[8] El crítico colabora en un elenco de publicaciones periódicas de tendencias moderadamente liberales, desde *El Español* hasta *El Laberinto, El Renacimiento* y *Semanario Pintoresco Español*, mientras participa en

---

[6] El crítico empezó en 1843 como secretario en comisión del gobierno político de la provincia de Santander (1843) y jefe de secretaría de Gracia y Justicia del primer Gobierno moderado presidido por Narváez (1844). Posteriormente, ocupó los cargos de primer Teniente Fiscal de lo Contencioso del Consejo del Estado (1860) y de Secretario general del Consejo del Estado (1863) del gobierno O'Donnell. Después de un hiato de los años finales del reinado de Isabel II y del sexenio revolucionario, Madrazo volvió a ostentar importantes cargos, siendo nombrado Consejero del Consejo del Estado (1880); ligado al partido de Cánovas, Madrazo ascendió al Presidente de la Sección de Gobernación y Fomento del Consejo del Estado (1885) del gobierno Cánovas y, ya durante la Regencia, se hizo ministro del Tribunal contencioso-administrativo (1888), consejero de Instrucción pública y director del Museo del Arte Moderno. Para más información, v. Alcalá Galiano (1906).

[7] En 1840, Ochoa cita unos «comentarios que ha hecho al *Tratado de derecho penal*, de Rossi, lo que esperamos que no han de tardar en ver la luz pública, así como otra obra original sobre el *Sistema carcelario*, que tiene también concluida». No me ha sido posible localizar estos textos hasta ahora.

[8] En este sentido, a partir de los años cuarenta, la actividad de Madrazo encaja bien en la descripción del *movimiento ecléctico* propuesta por Edgar Allison Peers (1940: xiv *et passim*) (Agradezco esta observación a Íñigo Sánchez-Llama).

proyectos editoriales de índole religiosa, como *La Cruz*.[9] En los mismos años, Madrazo traduce la *Historia* de Thiers, quien en la época gozaba de la reputación de liberal. Unos años antes, aparecen sus traducciones de Rossi, el protegido político del Guizot (el cual, a su vez, era enemigo mortal de Thiers), cuyo pensamiento liberal constitucional no se sometía a una fácil clasificación, siendo en su época condenado tanto por los liberales progresistas, como por los políticos conservadores y los miembros de la Santa Alianza (Benigni). La introducción que Madrazo antepone a su *Catálogo de los cuadros del Real Museo* permite vislumbrar elementos de un patriotismo realista mezclado con una nostalgia imperial, que le hacen declarar «la corte de Castilla el centro del mundo artístico» (Madrazo, 1843: vi). A la vez, en el catálogo aparece una temprana articulación del modelo cíclico antiprogresista del desarrollo histórico, en este caso, de la pintura al óleo, en cuya historia Madrazo distingue las sucesivas fases de «nacimiento, su más alto apogeo, y su degeneración» (Madrazo, 1843: vi).

Como observaremos más adelante, en los años cuarenta Madrazo empieza a articular sus ideas sobre la dirección del discurrir histórico siguiendo el patrón cíclico del desarrollo en espiral, al modelo de la *Scienza Nova* de Vico adoptada por la historiografía de tendencia conservadora. En la tercera parte del artículo examinaremos cómo la mediación de Madrazo en el movimiento de la protección de los monumentos históricos y artísticos nacionales contribuyó a la materialización de este patrón histórico conservador. Sin embargo, es necesario destacar la temprana presencia, en la filosofía del arte de Madrazo, del pensamiento *elemental* de Guizot, fundador del movimiento de la protección del patrimonio en Francia,[10] y de su colaborador Victor Cousin. Sea directamente o a través de Chateaubriand,[11] Madrazo se alinea con la propuesta de Guizot de separar el estudio del discurrir histórico —lo que el historiador llamaba *historia de la civilización*—

[9] En noviembre de 1844, *Gaceta de Madrid* anunciaba otro proyecto de un periódico religioso con la participación de Madrazo: «Los Sres. Ochoa, Madrazo y Muñoz Maldonado van á publicar en esta corte un periódico religioso» (11/06/1844, nº 3558, 4).

[10] Fue Guizot quien en 1830 propuso el primer proyecto de la protección de los monumentos en Francia. Según Poulot, el papel fundacional de Guizot en el movimiento de la protección de los monumentos históricos y artísticos fue desplazado del debate público francés a mediados del siglo XIX, debido a lo que entonces se percibía como patriotismo insuficiente del historiador de origen suizo (1988: 42).

[11] *Histoire de la civilization en Europe* fue publicada en español en Madrid y Barcelona, en dos ediciones separadas, en 1839. Flitter fecha la difusión de las ideas de Guizot en España entre 1838 y 1841 (2006: 43). Según Poulot, Chateaubriand, en el prefacio a su *Études ou discurs historiques sur la chute del Empire Romain* (1831) rindió homenaje indirecto a la propuesta de Guizot de separar la historia de la humanidad, o de la sociedad en general, de la historia de los individuos sociales (1988: 47).

del análisis del comportamiento de los individuos. Por otra parte, ya el primer artículo de Madrazo dedicado a la teoría del arte, «Dibujante—Colorista—Bello-ideal», publicado en *El Artista* de 1835, revela el conocimiento de la teoría de lo «bello-ideal» de Cousin, que Madrazo ya ensaya a volver *a lo divino*.[12] Mientras antes de la publicación de la versión definitiva de *Du vrai, du beau & du bien* (1836) Cousin definía lo bello «ideal» como mera abstracción, en la belleza de los objetos naturales, de la sustancia de una belleza general de los accidentes individuales, Madrazo introduce en su artículo a un personaje italiano, quien relaciona la perfección ideal de dibujo de Rafael con «las grandezas del cristianismo y todo el poder de la religión» (Madrazo, 1835: 290), aunque hace a su propio narrador repetir la distinción entre la belleza ideal y la natural sin mayores referencias religiosas (291).

En 1844, reseñando la Exposición de Bellas Artes de aquel año, Madrazo resumió su programa de separar el arte como elemento de la vida social, del individuo creador y reconoció la idea del «progreso artístico de nuestra nación». En sus propias palabras, el análisis artístico debía observar las siguientes reglas: «1.ª Establecer a priori los principios generales que en nuestro juicio debe seguir el arte para cumplir su destino en la sociedad; 2.ª Descender de las abstracciones a la aplicación, y con arreglo a dichos principios examinar las obras; 3.ª Mirar en éstas el producto del arte y nunca la mano que la ejecutó» («Bellas artes. Su estado actual en la capital de España», 1844: 330). En sus estudios posteriores dedicados a la evolución del arte, Madrazo conservará el mismo interés, directa o indirectamente derivado de Guizot, hacia la función del arte en el destino de las civilizaciones del Occidente. Sin embargo, muy pronto este destino dejará de parecerle desarrollo progresivo, mientras la belleza «ideal» se hará exclusivamente cristiana y se convertirá, en sus discursos, en enemiga mortal de la *sensualista* naturaleza. En 1844, Madrazo establecía una relación entre el arte y la religión: «El arte es la columna resplandeciente que va delante de las generaciones móviles y errantes: es el aliento de Dios, como él duradero, como él eterno» («Bellas artes. Su estado actual en la capital de España», 1844: 206). Para 1847, la teoría del arte y el providencialismo histórico de Madrazo ya eran inseparables: «La historia de las artes, atentamente considerada, es una de las demostraciones más visibles de la misión providencial que las grandes revoluciones sociales han traído al mundo»

[12] Aunque la versión más conocida de la teoría estética de Cousin se contiene en *Du vrai, du beau & du bien* que no vio la luz hasta 1836, la distinción de lo bello-real y lo bello-ideal, a la que remite el artículo de Madrazo aquí examinado, aparece ya plenamente articulada en el artículo de Cousin «Du beau réel et du beau idéale», inicialmente publicado en 1818 y reproducido en 1826 en *Fragments philosophiques*.

(«Génesis del Arte Cristiano» 1847: 48).

Pero de momento, hasta 1844, las publicaciones de Madrazo lo presentan como pensador *ecléctico*: libre del partidismo político, aunque moderadamente liberal, doctrinario y monárquico. De modo similar, la Divina Providencia, la Inteligencia, el Juez Supremo y el Creador, ubicuos en la temprana obra de Madrazo todavía no se consolidan como el Dios católico, ni tampoco se involucran en el destino de España. El cuento más conocido y moralmente ambiguo de Madrazo, «Yago Yasck», tiene como su protagonista homónimo a un abate libertino y perverso. En un fragmento particularmente revelador, el narrador de Madrazo atribuye al catolicismo el poder castigador que lo relega al dominio de la muerte:

> Considérese el abate revestido de hábitos sacerdotales, el alma despojada de crímenes, y es el catolicismo entero esta escena: la pasión joven, sencilla, ardiente, que se desconoce, a los pies de la decrepitud que conoce el mundo, que juzga, que castiga (¿Por qué haces llorar a ese ángel?). ¡La fuerza de la vida, el poder del alma, prosternados ante la ley terrible de un fantasma de hombre que ya no tiene sangre, ni vida ni otro pensar que la venganza y una muerte cercana! (*Cuentos*, 2004: 59)

Mientras que el diagnóstico del estado caído de la creación preparaba el terreno para más que una visión gótica en la temprana cuentística de Madrazo, su poesía y traducciones dejaban constancia de su anticipación del fin del mundo como respuesta a una crisis que el autor percibe más y más como no sólo espiritual, sino también económica y social. Este cuestionamiento del objetivo y la dirección del desarrollo histórico determinó la evolución de Madrazo, desde el medievalismo romántico hacia el providencialismo a lo Vico. Madrazo seguía a A. W. Schlegel y a Chateaubriand en la reivindicación de la Edad Media como alternativa espiritual al paganismo de la Antigüedad,[13] al igual que lo hacía Bécquer y otros románticos españoles. Sin embargo, fue la fe en un inminente fin del mundo la que le sugirió una visión de la historia de particular interés para el análisis de la historiografía romántica española. Ya en esta temprana época, en la representación del desarrollo histórico de Madrazo coexisten y luchan dos elementos aparentemente contradictorios: la linealidad teleológica y el providencialismo cíclico.

En su temprana poesía romántica Madrazo rompe con la oposición entre la eternidad de la naturaleza y la finitud de la experiencia humana, derivada de los románticos (la de Schelling y de Hegel, en primer lugar) y

[13] Sobre el contexto filosófico-religioso del primer romanticismo español, v. Juretschke (1989).

postula que tanto la naturaleza como las naciones y los individuos comparten las mismas líneas del desarrollo histórico. Así, la balada «Lo que dicen las olas» (1843) adapta la famosa metáfora de Jorge Manrique, heredero del pensamiento ascético medieval (Casalduero, 1980), para inscribir una visión escatológica del destino individual y del camino de la humanidad en una interpretación del *corso* de la naturaleza que no es sólo cíclica, sino también finita. En el poema, la metáfora de las olas y el uso del vocablo «correr», posiblemente derivado de Vico («el curso que corren las naciones», *Scienza nuova* Libro IV, §915, 1984: 335), le permite a Madrazo a trazar un esquema del desarrollo que predice que la naturaleza y la historia humana compartirán un inminente final escondido bajo la apariencia del eterno retorno:

Lo mismo que van la olas
los años del hombre van
y los siglos de los pueblos
a la inmensa ETERNIDAD
Estos grandes monumentos
que dejamos al pasar
de las civilizaciones
en ostentosa señal,
Torres al cielo elevadas,
gran puente, gran ciudad,
son as flores de la orilla
del gran cauce sepulcral.
Olas somos, y corremos,
y cual ellas en caudal
vamos en tropel nosotros
a MORIR, que es nuestra mar[14].

Al afirmar que hay una dirección definitiva bajo el movimiento de las *olas*, tanto para la humanidad como para la naturaleza, Madrazo se acerca al modelo de Vico del desarrollo en espiral que postula como «la necesidad de la naturaleza» (*Scienza nuova,* 1984: 21) que las naciones, «cada una con su subida, desarrollo, acmé, decadencia y caída» (*Vita*, 1963: 169), pasen por unas fases, realizando más y más completamente el potencial histórico fijado para ellas por la Providencia. Lo que llama la atención, sin embargo, es que mientras para Vico este ideal nunca es completamente realizable —y por consiguiente, la historia está destinada a ser eterna—, Madrazo, en su

[14] El énfasis en las palabras ETERNIDAD y MORIR, así en el original.

interpretación escatológica de la historia, intenta combinar esta idea con los postulados del catolicismo que insiste en un fin de la historia humana. Sus textos sugieren que Madrazo sólo logró encontrar para esta aporía una solución retórica, desplazando la afirmación del fin del mundo como pregunta o lamentando el retraso del inminente final predestinado.

Tal tendencia de insertar la problemática escatológica en el providencialismo derivado de la *nueva ciencia* de Vico marca no sólo los poemas, sino también las notas introductorias que Madrazo antepone a sus traducciones. Así, en el prefacio a su traducción del *Curso de la economía política* de Rossi, Madrazo predice y, simultáneamente, cuestiona el fin del mundo a la vez que postula una perspectiva providencialista. Como explica Madrazo, el progreso económico, aparentemente espontáneo, que los métodos estadísticos de Rossi intentan explicar científicamente, tiene como su razón de ser la preocupación de Dios por la humanidad y, de esta manera, queda subsumido en la economía divina: «La ciencia indicará los medios de poner en consonancia los dones del criador con las necesidades de la criatura, y los progresos de la industria con el sublime precepto de las escrituras: *qui operatur tierram suma satiabitur*, promesa divina que nos asegura que la Providencia no abandonará jamás al hombre» (Madrazo, 1840: xxix). A pesar de la nota esperanzadora de esta constatación, Madrazo no deja de recordar a los lectores de Rossi que el objetivo de mejorar la condición humana por vía material está condenado a fallar debido al pecado original que marca los comienzos de la actividad económica del hombre: «Al mismo tiempo que la raza humana marcha rápidamente por la senda de la perfectibilidad, las naciones dejan en los espacios del tiempo un negro rastro como para recordar al hombre en su orgullo que su alta esencia primitiva está sujeta por el primer delito al imperio del mal» (Madrazo, 1840: xi). Dado su acercamiento providencialista a la economía política, no es de extrañar que el futuro historiador no encuentre la solución al problema de la desigualdad económica —causa de los conflictos sociales de su tiempo— en ninguna ciencia, sino en la futura vuelta de la humanidad a Dios, en la que quiere y no puede creer. De ahí que su invocación del triunfo de la fe esté articulada como pregunta: «¿Llegará el día en que todos los miembros de aquella gran familia trabajando unidos y acudiendo recíprocamente a la satisfacción de sus necesidades, bajo el imperio de una sola *Religión*, de una sola *Justicia*, de una sola *Libertad*, puedan sentarse en el gran banquete de la naturaleza sin que vuelva a cruzar por su mesa la sombra de la miseria?» (Madrazo, 1840: xxvi).

Cabe preguntar, sin embargo, cuál es la «sola Religión» que, en la opinión de Madrazo, era llamada a rescatar a la humanidad de una inminente crisis social. En los textos del Madrazo traductor y comentarista de obras

ajenas, el catolicismo todavía no adquiere el estatus de esta religión única y marcadamente española que acabará dominando el pensamiento y la actividad del Madrazo crítico artístico y mediador cultural. En cambio, lo que sí resalta a la vista es que la «religión», siempre cristiana, aunque de momento no denominada católica ni tampoco identificada con la Iglesia consistentemente, aparece en la obra de Madrazo investida con el poder de paliar el conflicto social, como fuerza capaz de cohesionar las diferentes clases sociales. Así presenta Madrazo la necesidad de «la religión cristiana» en la nota introductoria a su traducción del inglés de *Consideraciones sobre las verdades de la religión y los deberes del cristiano* del prominente representante del catolicismo británico, Ricardo Challoner, Obispo de Debra, publicada en 1854. El tono populista de Madrazo denota un programa de la propaganda religiosa entre diferentes clases y grupos sociales:

> Ya dudes, ya niegues, ya creas, la meditación sobre las verdades y deberes del cristianismo te será altamente provechosa, porque sean cuales fueren tu sexo, tu estado, tu condición; seas hombre o mujer, casado o soltero, potentado o mendigo, tu obligación primera es saber a qué viniste al mundo, adónde te encaminas, cómo has de obrar el bien y evitar el mal; y en vano tratarás de aprender esto fuera del libro de Dios. […S]i [eres] artista y te fue dada por Dios la llama del genio para despertar nobles y altos afectos de los corazones por medio de la belleza[…s]i labrador, artesano, jornalero, mero productor mecánico, y se reducen las obligaciones de tu clase al precepto de trabajar para vivir del sudor de tu frente.[…]No os avergoncéis de tener hoy con vuestros hermanos y compañeros, y entre vuestros hijos, un libro de piedad en la mano; no temáis presentaros a los ojos del mundo como fieles soldados de Cristo […] (Madrazo, 1854: ix-xxii).

De la actividad traductora, publicista y creativa de Madrazo en los años treinta a cincuenta, anterior a su labor como académico, se deduce un conjunto de perspectivas que combina una interpretación cíclica de la historia con el reconocimiento del poder de la Providencia y la invocación de un fin de la historia, llamado a resolver el estado caído de la humanidad. Asimismo, el reconocimiento del conflicto social contemporáneo que permanece en el fondo de la interpretación de la historia que propone Madrazo le hace ampararse en la fuerza unificadora del cristianismo.

El escatologismo cíclico y las instituciones: Madrazo y las Reales Academias

Los años cuarenta en España fueron marcados por un auge del interés por la filosofía de la Historia. Como señalaba en 1840 en *Semanario Pintoresco Español* un reseñador anónimo de la primera de las *Historias generales de España* que vieron la luz en el siglo XIX (obra de Eugenio Tapia), el nuevo siglo requería nuevas formas de análisis histórico que permitieran no tanto dejar constancia de los acontecimientos como, y en primer lugar, penetrar en sus razones implícitas y escondidas (citado en Flitter, 2006: 45). Aunque Madrazo no dedicó sus esfuerzos a la escritura de la historia de España sino a la del arte español, su acercamiento filosófico-religioso al problema del discurrir histórico le concede un lugar prominente en el debate sobre el sentido de la historia de España. A partir de mediados de los años cuarenta, y sobre todo en los años cincuenta y sesenta, Madrazo articula una interpretación conservadora de la civilización de España como nación elegida para no caer en el *materialismo* de los países desarrollados, manteniendo en su espíritu la unión con la Providencia. Ahora bien: aunque la actividad del Madrazo propagandista religioso a partir de los años cuarenta se desarrollaba en varios campos culturales e involucraba múltiples canales de circulación de la información, los temas del Estado y sus instituciones y el tópico del destino de la nación española en particular estaban todavía ausentes en sus escritos. Como se va a demostrar ahora, esto va a cambiar a partir de los años sesenta, al ser Madrazo elegido miembro de las Reales academias de la Historia y de Bellas Artes, momento en que el papel que desempeñó en la historia de España la Iglesia católica se establece como tema clave para su pensamiento.

Desde los años cuarenta, los rasgos definitivos del catolicismo y el impacto de la Iglesia en la historia española se someten al análisis historiográfico de índole neocatólica en la prensa. En 1842, Jaume Balmes empieza a publicar en *Revista de España y del Extranjero* la primera parte del ensayo *Del Protestantismo comparado con el Catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (más tarde reunido en los cuatro volúmenes editados en Barcelona), mientras que Juan Donoso Cortés publica en 1851 *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*. En los textos de Madrazo de los años cincuenta, el difuso cristianismo de la primera época se transforma en un entusiasmo por la historia de la Iglesia católica española y a partir de los años sesenta se articula en una teoría de la religiosidad inherente de los españoles.

El interés de Madrazo en el impacto de la Iglesia católica en la historia española venía precedido por la descripción favorable de los personajes eclesiásticos en los cuentos «de temática maravilloso-cristiana»

(Rodríguez Gutiérrez 44) que Madrazo venía publicando en los años cincuenta. Así, «La prisión de Valenzuela», publicado en 1857 en *Semanario Pintoresco Español*, presenta como ejemplo de la misericordia cristiana al Padre Fr. Marcos de Herrera, el prior de El Escorial de la época de Carlos II, quien amparó al Conde Fernando de Valenzuela a pesar de haber sufrido de su parte varios agravios políticos: «¡Qué bellos triunfos los de la caridad cristiana! Aquel prepotente valido, derribado de la cumbre de su poder, se iba ahora a ver entregado a merced del buen fraile, y este iba a pagarle con inauditos beneficios todos los daños que de él había recibido!» (25 de enero de 1857: 27).

La creciente presencia de la Iglesia en las interpretaciones del pasado histórico español y el enfoque cada vez más especifico en la historia de España que se detectan en los textos de Madrazo sigue la línea del desarrollo de la historiografía romántica española, que llegó a su culminación con la publicación, desde 1850, de *Historia general de España* de Modesto Lafuente. Proyecto histórico *moderado*, la obra de Lafuente deja constancia de un conjunto de ideas y acercamientos a la historia afines a las construcciones historiográficas de Madrazo (Fox 39-40; Flitter 85), presentando la historia de España como sucesión de hechos humanos a través de los cuales el orden sustancial divino se declaraba de forma implícita. En el proyecto de Lafuente, el providencialismo y el reconocimiento de la naturaleza cíclica del desarrollo histórico, derivados de la historiografía de Bossuet y Vico, aparecen combinados con la temporalidad teleológica que concedía a la historia una dirección irreversible. Estas dos ideas, el providencialismo y el teleologismo, determinan la interpretación de la historia que subyace en los discursos y los textos que Madrazo redacta en su calidad de miembro de las Academias San Fernando y de la Historia.

Las dos ideas aparecen entrelazadas ya en el discurso de contestación a José Amador de los Ríos, pronunciado en la Academia San Fernando en 1859. En este discurso, Madrazo se retrata a sí mismo como asiduo viajero por Córdoba y alrededores «en busca de vestigios de los templos [cristianos] de que nos dejaron memoria los santos y los escritores» (Madrazo, 1859: 45)[15] que sobrevivieran el dominio árabe. En contra del interés de su amigo, colega y nuevo académico Amador de los Ríos interesado por el arte mozárabe, Madrazo proclama como objeto de estudios de importancia primordial la constante cristiana en la arquitectura de la Península ibérica, enfatizando el impacto histórico de la Iglesia:

[15] En 1855, Madrazo había publicado el volumen dedicado a Córdoba de la serie *Recuerdos y Bellezas de España*. Los capítulos 1 y el comienzo del segundo fueron escritos por Pi y Margall.

> Además de la historia del arte, parecíame interesarse grandemente la historia de la Iglesia de la Bética en el estudio de aquellas antiguas fábricas, depósito precioso de las zozobras y de las esperanzas de los atribulados hijos de los godos, puertos en que se guarecían y se estrechaban, confortándose para los días de persecución y de donde zarpaban con rumbo a las lejanas tierras de Asturias y León […](Madrazo, 1859: 45).

De esta manera y basándose en los entonces recientes descubrimientos arqueológicos del arte visigodo, Madrazo inicia una justificación de la cultura visigoda como base de la vida eclesiástica española, defendiéndola de los calificativos de «la incivilidad y barbarie en que muchos se la imaginaron sumisa» (50) ya que, según Madrazo, los visigodos eran los portadores de la estética bizantina.

De acuerdo a la idea que Madrazo iba a reiterar desde aquel entonces, la Iglesia constituía el elemento decisivo y únicamente positivo en la gestación y el desarrollo de la civilización española. En el discurso de 1859, Madrazo incide más en la civilización europea común que en la española nacional. Así, Madrazo ve como época del mayor florecimiento, no sólo para España, sino para el «espíritu general europeo» el siglo XIII, «edad viril del mundo cristiano» (58-59). En términos afines a la presentación apologética del catolicismo de Balmes o Donoso Cortés, Madrazo hace recaer la culpa de la fragmentación de la Iglesia y del surgimiento de las naciones en la decadencia que, en su opinión, el mismo siglo XIII vio brotar:

> Este nuevo principio, por cuyo influjo la cristiandad se despedaza y subdivide y las cuestiones de interés general encuentran sordas a las pequeñas nacionalidades suspicaces y egoístas, formadas de las ruinas del antiguo coloso, produce como primer fruto una depresión visible del espíritu público europeo en su antiguo y épico antagonismo con el Oriente. (Madrazo, 1859: 60)

La creciente ignorancia de dicho «antagonismo» —que Amador de los Ríos denominaba «evangélica tolerancia» y que Madrazo condena como «apostasía» (63)—determinó en última instancia, según Madrazo, la «marcha decadente» de la vuelta al paganismo (67) y el olvido de los ideales de la fe por parte del Occidente, representado, siempre según el crítico, por la popularidad de la arquitectura mudéjar entre la clase alta española de los territorios reconquistados.

En el discurso de 1859, Madrazo todavía no traza ningún esquema del desarrollo para la cultura española, cosa que hará a partir de 1861 en su capacidad de académico de la Real de la Historia. En cambio, el crítico

enfatiza la intervención de la Suprema Inteligencia (58) en la historia de la contienda entre el Oriente y el Occidente:

> ¿Quién podría explicarse la misteriosa ley, por la cual hace Dios concurrir en tiempos determinados todos los grandes sucesos de la tierra al logro de sus recónditos designios? El hombre ve en el justo o injusto ejercicio de su albedrío las causas inmediatas de las grandes revoluciones sociales; pero solo la Providencia sabe en qué teatro y en qué sazón conviene al progreso del mundo poner en juego estos libres instrumentos. (Madrazo, 1859: 56)

El evidente providencialismo de estas líneas no desemboca, sin embargo, en aseveración clara de los ciclos de la historia humana a la manera de Vico. Madrazo sigue declarándose fiel al concepto teleológico de la historia e invoca el final de los tiempos, aunque, de nuevo, lo reconoce lejano:

> El paganismo, tenazmente apegado a nuestra humana naturaleza y de tal manera ingénito que puede decirse horma y troquel del hombre, nunca fue completamente extirpado a pesar de los inauditos esfuerzos de la Iglesia. No solo duraba en el siglo de mayor exaltación religiosa de la edad media, sino que dura todavía: la humanidad es aún más pagana que cristiana en sus obras, y le reino de la paz y de la justicia está lejano. (60)

Cabe destacar, sin embargo que a pesar de su aparente perspectiva filosófica abstracta, el providencialismo de Madrazo es profundamente partidista, ya que se inserta en el debate político del momento: el debate sobre la campaña de Marruecos de 1859 que prestaría al gobierno de Isabel II una victoria con aires nostálgicos del Imperio. Madrazo justifica la campaña como parte del plan de la Divina Providencia: «Las guerras y las conquistas no son a veces más que el medio de que se vale la Suprema Inteligencia para promover y adelantar el perfeccionamiento mutuo de las naciones y de las razas originariamente discordes» (Madrazo, 1859: 58).

Madrazo resumió su visión del desarrollo de la civilización española en el discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia de 1861. Su interpretación está insertada en una filosofía de la historia que, otra vez, se basa en el fuerte concepto providencialista:

> [...] la historia en efecto es como un cuadro de un gran artista, en que cada pintor según su modo peculiar de ver y de sentir descubre nuevas enseñanzas, y si bien es cierto que las naciones no quieren sacar más fruto de los escarmientos de su pasado que la imperfecta juventud de los

> ejemplos de sus mayores, paréceme que el conocimiento filosófico de nuestra historia, ya que no presente la grande utilidad que debiera prestar, puede al menos ayudarnos a descubrir en medio del caos actual de todos los principios y de todas las escuelas, el norte señalado por la Providencia a la sociedad española y las leyes peculiares de su desarrollo. (Madrazo, 1861: 3)

El esclarecimiento de los planes de la Providencia es visto por el crítico como objetivo esencial del análisis histórico. La interpretación de la historia nacional que proponía el nuevo académico derivaba directamente de la idea del desarrollo desigual de Vico, quien suponía que cada nación estaba dotada de su propio destino providencial.

> Para la obra providencial de perfeccionamiento y de la regeneración humana tiene cada sociedad señalados sus caminos. Según varían condiciones de raza, clima y suelo, así varían la índole y las leyes del desarrollo parcial de cada civilización, aunque en último resultado sean las diversas naciones otros tantos obreros cuya inteligencia y manos dirige la divina sabiduría al logro de sus altos designios. (Madrazo, 1861: 11)

En la línea del providencialismo de Vico, Madrazo define el destino de la civilización como mayor acercamiento posible al divino Plan. Sin embargo, siempre procurando mantener el equilibrio entre el pesimismo histórico del pensador italiano y la fe católica en el segundo Paraíso tras en fin del mundo, Madrazo afirma que el cumplimiento del destino de cada nación asegura su papel en la preparación del futuro reino de la Justicia:

> Ahora bien, teniendo cada nación asignado su particular encargo, no podrá decirse que cumple su misión en la tierra la nación que abjura y desmiente la sagrada consigna escrita en el terreno en que a Dios plugo colocarla; y por el contrario, aquel pueblo será más civilizado que más eficazmente contribuya dentro de sus peculiares leyes y condiciones a realizar el reino de la Verdad y de la Justicia. (11)

La doctrina del destino único de España que propagará el Madrazo historiador del arte se inserta en este contexto filosófico. Para Madrazo, «pocas naciones han conocido mejor que nuestra España su verdadero destino» (11). Este destino, según Madrazo, consiste en mantener el balance entre la fe cristiana y el *sensualismo* pagano. De ahí que el historiador vea como su objetivo el descubrir las características de la civilización de España y trazar su evolución histórica para facilitar la mayor compenetración entre el

destino y la civilización del país, acercando así el «reino de la Verdad y de la Justicia». En sus palabras, las características esenciales de la civilización española eran «la fe monárquica, el celo religioso, y un sentimiento enérgico de independencia y libertad, todo destacado sobre el fondo común de una evidente ineptitud para las artes del deleite» (Madrazo, 1861: 12). Para el historiador, el entender estas características le llevaba a uno a contentarse con el camino de España cuya modernización parecía insuficiente desde todos los demás puntos de vista. Específicamente, Madrazo encuentra así una explicación a la decadencia científica, mal estado económico y comercial, y la criticable organización política de España:

> Mientras otras naciones encuentran ancha base a su prosperidad material en el ejercicio exclusivo de las artes y de las ciencias, de la agricultura y del comercio, la nuestra tiene como vinculado su porvenir en la fidelidad a aquellas tres ideas, y por ellas, no por las mezquinas curvas del comercio y de lucro que han enriquecido a otros estados, traspone los montes, cruza los mares, y triunfa de todos los obstáculos, siendo su existencia como una cruzada continua; primero bajo la tutela del episcopado, luego bajo el centro de los reyes, robustecido por los consejos y las asambleas legislativas; por último, y cediendo el espíritu de independencia y de libertad local a la necesidad apremiante de la centralización del poder, bajo el mando de sus Césares. (12-13)

Debido a tal revalorización del atraso español, el discurso del nuevo académico suscitó crítica, más o menos cortés, en la prensa de su época, tanto progresista como moderada. Así, para el reseñador de la revista *Escenas Contemporáneas*, Madrazo el filósofo de la historia trascendía incluso los límites del discurso neocatólico, rozando el ultramontanismo «peligroso para la misma causa que defiende» ([anónimo] 1861: 92). Según el autor de la reseña, al postular una relación inversa entre la religiosidad y el progreso de las artes y las ciencias, Madrazo el discípulo de Chateaubriand y seguidor de Balmes y Bonald «y otros que cuando más han procurado coronar con la cruz el edificio de la civilización moderna, y datan desde el calvario la era de la libertad y de la dignidad humana», se había separado de la causa neocatólica sin por ello alcanzar a producir un programa convincente (92). En la misma línea, Juan Valera, en *El Contemporáneo*, se manifestó en contra del proyecto de fundar la filosofía de la historia de España en la supuesta «ineptitud» de los españoles «para lo que él llama las artes del deleite»: «prescindiendo ahora de si realmente hay esa ineptitud en el pueblo español, o no la hay, es la ineptitud misma una falta lastimosa que debiera remediarse, y no una excelencia en la que tengamos que cifrar nuestro orgullo» (1864:

21). Desde las posiciones hegelianas, Valera critica los fallos en el «método dialéctico» (1864: 19) en la oposición que establece Madrazo entre la civilización y la cultura. Valera, si bien comparte con Madrazo la visión providencialista de la historia, afirma que la decadencia política no puede ser acompañante inevitable del refinamiento del gusto y del progreso de las artes, sino que, al contrario, suele representar su antítesis:

> En primer lugar, es justo que consideremos que aunque la eflorescencia de las artes haya alguna vez coincidido con la inmediata corrupción y caída de un imperio y con la pérdida o maleamiento de una civilización, no por eso se ha de tener aquel fenómeno histórico por causa ni por signo siquiera de estos últimos. Un imperio, una nacionalidad, una civilización suelen no producir sus grandes poetas y sus perfectos artistas, hasta que llegan a su completo crecimiento y desarrollo; y si mueren después de haberlos producido, no es culpa de los artistas ni de los poetas, sino del destino, o dígase mejor, de las leyes providenciales de la historia, que no habían señalado más larga vida a aquel pueblo, nación o raza. (1864: 23)

A pesar de las objeciones a su fundación monárquica, católica y expansionista del *destino* de España, el historiador siguió desarrollando su filosofía de la historia española en los discursos que pronunciaba como miembro de la Real Academia de la Historia. En estos textos, Madrazo reiteraba que el destino de España, que consistía en la preservación de la religión católica, la alejaba del camino de la modernización: «Hoy, aunque el cosmopolitismo parece haber destruido las diferencias que antes existían en el modo de ver y de sentir de cada pueblo, todavía sin embargo es nuestra España una nación sesuda y religiosa. Hay cierta ley de repulsión en las razas, que impide llegue a ser nunca completa la fusión encomendada al libre comercio y a los ferro-carriles» («Respuesta al Sr. Huet», 1866: 403-04). La definición antimoderna y eclesiástica del destino de España en el marco providencialista de la historia determinó la interpretación que Madrazo dio al tesoro artístico español.

El papel del arte en la filosofía de la historia de Madrazo

La justificación religiosa del atraso de España, consistente con el pensamiento neocatólico de su tiempo, forma base de la teoría del arte que formula Madrazo. Su interpretación del arte español, hecha desde la perspectiva escatológica, merece una atención especial, dado que el historiador tuvo un enorme impacto en la proyección nacional y mundial del arte español a través de sus catálogos del Museo del Prado y gracias a la

influencia que ejerció, no sólo como crítico del arte, sino también como secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia y director de la Comisión central de Monumentos. En los textos que Madrazo publicó en los años setenta y ochenta, el arte español adquiere un estatus especial de la expresión única del destino providencial de España, ya que pone de relieve la inherente religiosidad de la civilización española.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, Madrazo prepara la nueva versión del Catálogo del Museo del Prado (1872), que se hizo necesaria a raíz de la nacionalización del Museo y su unificación con el Museo de la Trinidad. La experiencia de la *Gloriosa* y la I República le hace al crítico incluir el tema de la unidad de España en su justificación de la unificación de múltiples escuelas de pintura bajo el denominador común de la *escuela española*, que definía la agenda política del museo: «Este dividir y subdividir sin término ni motivo sirve tan sólo para darnos un indicio de cuán costosa debió ser la formación de la unidad política de la nación española, vista esta deplorable tendencia, tan común entre nosotros, a dividirnos en pequeñas fracciones, en vez de agruparnos para formar un todo único» (1872: xxiv-xxv). De los discursos, memorandos y libros sobre la historia del arte que Madrazo publica durante la Restauración y la Regencia y de sus reflexiones sobre la unidad de España se deduce una teoría del papel [compensatorio ¿unificador?] del arte español, cuya naturaleza religiosa, según Madrazo, lo separa de todas las demás tradiciones artísticas.

Al contemplar la evolución del arte pictórico español desde la perspectiva providencialista, Madrazo encuentra que España ocupa un lugar privilegiado entre otras naciones europeas, en las que el arte había roto los enlaces con el culto, se emancipó y se hizo individualista. En la monografía *De la pintura mural de los templos*, publicada por entregas en la revista *La Ilustración Española y Americana* (1883), el historiador fecha la emancipación del arte en las naciones europeas en los finales de la Edad Media y la relaciona con la modernización de mercado del arte y de la técnica artística. Según Madrazo, el desarrollo del mecenazgo particular, la disociación del arte del culto y la introducción de la pintura al óleo crearon una nueva tradición de un arte secularizado, inspirada en el ejemplo de los pintores italianos y caracterizada por lo que el historiador llama *sensualismo*. En contra de lo que se pudiera esperar del miembro de toda una dinastía de los artistas, los resultados de esta línea del desarrollo artístico le parecían dudosos:

> Entre tanto, no sabemos qué término tendrán los ruidosos triunfos del arte moderno, indiferente al culto de que fue un tiempo celoso ministro, y el individualismo de que se gloria la pintura por las libertades que ha

> conquistado: libertad por la secularización del arte, que dejó de ser patrimonio de los institutos monásticos; liberad por su emancipación de las tres tutelas en que vivió durante la Edad-media: la tutela bizantina, la tutela del arquitecto, y la tutela de la Iglesia, única inspiradora y reguladora de la iconografía sagrada. (5 de dic 1883, Nº XLVI: 350)

En su análisis histórico de la evolución del arte pictórico mural, Madrazo sugiere que mientras la pintura europea adoptaba un camino de la secularización moderna, se emancipaba y dejaba los recintos religiosos, otro tipo de arte seguía existiendo sin romper con el culto. Siempre interpretando la historia de la humanidad desde posiciones providencialistas, Madrazo reserva para este tipo del arte un papel especial. En contra de la crítica ligada a las ideas de Winckelmann, que buscaba una correlación entre el nivel de la libertad, el desarrollo de las instituciones políticas y los logros artísticos de un país y una época, Madrazo afirma que el arte no depende del ámbito político y social, ya que se desarrolla en un plano histórico que tiene a Dios como su actor principal. Así, según Madrazo expone en el libro *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España* (1884), la historia del arte no pertenece al dominio de lo que el historiador llama «la razón humana», sino al del espíritu, y por esto compensa sus fallos, alcanzado el mayor florecimiento en las épocas de la máxima decadencia social:

> Si alguna prueba se necesitara de que las artes y las letras no llevan en su vuelo la progresión constante de las especulaciones que tienen su raíz y fundamento en la razón humana, nos bastaría considerar la decadencia que ofrece la pintura bajo los primeros Borbones, es decir, bajo aquellos mismos príncipes que hacen recobrar a España su perdido poderío; y el florecimiento que el arte lograba cuando bajo los Felipes III y IV, y aún bajo el mismo Carlos II, se estaba consumando el triste aniquilamiento de la nación como Estado. (1884: 157-58)

Una vez postulada la independencia entre la evolución en las artes y la razón que domina el desarrollo de la humanidad, Madrazo interpreta el arte como una ventana para acceder al plano providencialista de la historia. De ahí que gran parte de sus trabajos histórico-artísticos maduros —el citado *Viaje artístico*, sus volúmenes de la serie *Recuerdos y bellezas de España* y *La pintura mural de los templos*— narren dos relatos entrelazados: la evolución artística de un país, que Madrazo denomina su *genio,* y el desarrollo político, que es el reino de una limitada *razón*. En este contexto, España le proporciona los ejemplos más llamativos que demuestran la naturaleza contradictoria del progreso artístico y la evolución política: «El gusto por las

artes y su cultivo cundía en España a medida que más decaían la nación y el Estado […]» (*Viaje artístico*, 1884: 106).

Tal posición privilegiada del arte español, según Madrazo, tiene que ver con la permanencia de la Iglesia en el mercado artístico del país. La dependencia histórica de los encargos de la Iglesia, que en España ha cumplido el papel de un mecenas rico e institucionalizado que nunca cedió a los individuos coleccionistas, como ocurrió en otros países europeos, la interpreta Madrazo como clave del éxito de la pintura española. Según su razonamiento, los encargos de la Iglesia determinaron que el arte en España haya tenido, como su principal público, a las masas adeptas a la Iglesia. Y estas masas, con sus gustos por un arte simbólico, hicieron al arte español seguir las tradiciones religiosas del pasado, quedándose inmune a la moda *sensualista* del arte pictórico fuera de España:

> […] al pintor español no le es dado prevaricar tan desembozadamente, porque su público son, no ya los doctos, sino principalmente el vulgo inculto, porque *quod legentibus scriptura, hoc idiotis proestat pictura cernentibus* (S. Grez. Epist. *Ad Serenum Massiliesem episcop.*). No puede, no, el pintor que ejecuta sus obras para lección de los fieles en los templos, consagrarse al cultivo de aquella idea sensual que animó los mármoles de Praxíteles, como puede hacerlo el poeta aristócrata que escribe para los eruditos y para las Academias; y si por su desgracia cayese en semejante tentación, el país que le juzga arrancaría de su cabeza el lauro, y le despojaría de la fama que es su más codiciado galardón. («Respuesta al Sr. Huet, 1866: 390)

De esta manera, concluye el historiador, en España el arte históricamente ha servido de enlace entre el pueblo y Dios: «¿Comprendió nunca nuestra nación el arte despojado de su misión santa, y como objeto de deleite o de mero recreo?... ¡Destino providencial de nuestra pintura, que ni aún queriendo apostatar como las letras, pudo lograrlo!...» («Respuesta al Sr. Huet,» 1866: 387). La interpretación que da Madrazo a la función histórica del arte en España puede resumirse, entonces, en estos términos: la ininterrumpida circulación del arte español en la esfera del culto determinó el carácter inherentemente religioso de la tradición artística española, el cual, a su vez, nunca permitió al arte español alejarse de la dimensión providencialista de la historia.

La interpretación providencialista del papel del arte no secularizado como medio de acceso a la dimensión de la historia divina que normalmente queda oculta a los seres humanos tiene una serie de consecuencias para la forma en que Madrazo va a acercarse a la administración de los monumentos históricos y artísticos nacionales. En primer lugar, el

historiador concede más importancia artística al arte público, y, especialmente, a aquellos elementos que no se separan del culto. En segundo lugar, es importante recordar que su historiografía de las formas artísticas se desarrolla en el tiempo escatológico que tiene como su final la vuelta de la creación a la unión con Dios, lo cual para la historia del arte significa la vuelta del arte al seno del culto. Un fragmento de *La pintura mural de los templos* ilustra cuán estrechamente el historiador enlaza la evolución del arte pictórico, el providencialismo histórico y el destino de los monumentos públicos. Analizando la evolución de lo que el historiador llama el «genio germánico» entonces recién unido a un territorio nacional, Madrazo afirma que la conciencia de los valores cristianos del arte y el cambio de enfoque desde la Antigüedad clásica al cristianismo medieval, legitimado por la estética romántica, permitió que la renovación más radical en la pintura europea de su tiempo viniera de Alemania. Para Madrazo, lo que él llama *regeneración* del arte ocurrió cuando los artistas abrazaron la misión espiritual de su labor, volviendo a la religiosidad medieval:

> Rafael Mengs, admirador exaltado de la antigüedad, como su amigo Winckelmann, se propuso regenerar, no ya la escuela alemana, sino el arte en su manifestación universal […] pero la antipatía que despertó en Alemania el género clásico, de resultas de su enemistad con la Francia de la Revolución y del Imperio, que a la sazón lo ensalzaba con las obras de David y de sus adeptos, y al propio tiempo la exaltación poética y cristiana de aquel período, y el entusiasmo producido con la colección de antiguos autores alemanes que formaron los hermanos Boisserée, hicieron romper todo vínculo con el clásico antiguo e inclinar el arte hacia la imitación de las obras de la Edad media, en que cifraba el partido nacional *romántico* la más legítima gloria de su patria. (22 de diciembre de 1883, Nº XLVII: 364)

Para el arte renovado, no era ya el óleo, sino la pintura al fresco su técnica apropiada, como no fue el espacio privado de casa particular, sino las paredes de los edificios públicos el lugar más adecuado:

> Volvió entonces a recobrar el favor perdido la pintura monumental […] y […] los edificios públicos de las ciudades […] recibieron en grandes composiciones murales, ejecutadas unas veces por el secular sistema del fresco, otras por nuevos procedimientos, los verdaderos tesoros de inspiración de aquellos regeneradores del arte en su más alta esfera — Overbeck, Cornelius, Steinte, Hess, Bondemann, Veit, Führich, etc., apellidados en la colonia artística de Roma los *nazarenos*— los cuales habían de producir en la estética germánica, si el licito comparar lo humano con lo

> divino, y lo relativamente pequeño con lo más grande que vieron jamás los hombres, una revolución semejante a la que su santo prototipo, el Dios Nazareno, produjo en la ley moral del mundo, sublime estética de la creación. (*ibid.*)

La «sublime estética» de los *nazarenos*, con los que Madrazo se puso en contacto por la mediación de su padre y su hermano Federico, consistía en la nueva unión entre la pintura y la arquitectura, producida en el marco de la vuelta nacionalista a la Edad Media, cuyo fundamento estético había sido trazado por la filosofía romántica. Las contribuciones de Pedro de Madrazo en el movimiento de la conservación de los monumentos históricos y artísticos en España estaban presididas por el mismo nacionalismo romántico. Consistente con su interpretación escatológica de la historia y con el lugar privilegiado que concedía al arte para acceder a la dimensión providencialista de la experiencia humana, Madrazo interpreta las prácticas de la conservación de los monumentos como camino de vuelta del arte al culto para asegurar el enlace entre el arte, la religión y la comunidad. Y puesto que, según sus tratados estéticos, esta relación con el culto determinaba el papel providencial del arte en España, el programa estético del Madrazo conservador de monumentos rompió con la tendencia emancipadora y laicista en el movimiento de la protección del patrimonio.

Como Académico y Secretario Perpetuo (1879) de la Real Academia de la Historia, Madrazo intervenía con sus informes en la protección de los monumentos históricos y artísticos, siguiendo un criterio propio en la definición del monumento basado en una teoría particular de la materialidad de la historia. Mientas que la actividad del Madrazo protector de los monumentos históricos y artísticos merece ser analizada en más detalle y requiere un estudio aparte, uno de los aspectos de su actuación derivaba directamente de su filosofía de la historia. Me refiero a su particular inclinación a devolver los sitios declarados monumentos históricos y artísticos y puestos bajo la protección de la Comisión Central de Monumentos, a las congregaciones y las órdenes religiosas.

Creado en las postrimerías de la desamortización de Mendizábal y basado en el modelo francés, el movimiento de la protección de los monumentos tenía la función de proteger de la destrucción edificios, libros y objetos del arte confiscados de las congregaciones religiosas. En la superficie, su segunda función consistía en alcanzar la mayor laicización de la cultura española para consolidar el liderazgo del Estado en la construcción de la cultura nacional. Sin embargo, la penosa distribución de los recursos por parte del Estado causó una crónica falta de fondos en las Comisiones de monumentos, impidiéndolas a alcanzar su objetivo. Los diarios de varios

viajeros de finales del siglo XIX y principios del XX dejan constancia de la destrucción y la ruina de los monumentos puestos bajo la tutela de la Comisión Central y las Comisiones provinciales. En este contexto, el providencialismo de Madrazo y su interpretación del destino de España como conservadora del celo religioso perdido en otras civilizaciones le hacen encarrillar el movimiento de la protección de los monumentos nacionales hacia la Iglesia, dando prioridad a los edificios religiosos a la hora de declarar monumentos y devolviendo los edificios declarados monumentos a la Iglesia.

Entre 1866 y 1898, Madrazo redactó cien informes solicitados por la Real Academia de la Historia (casi el doble de cualquier otro académico), expresando su opinión sobre la conveniencia del empleo del Tesoro público en la declaración de ciertos edificios como monumentos nacionales, su subsiguiente reparación, y para la compra de ciertos libros para las bibliotecas públicas (VV.AA., 1900). La absoluta mayoría de estos informes fue dedicada a la declaración como monumentos de las iglesias y los conventos. A diferencia de Francia, en España a veces fueron las propias congregaciones religiosas las que querían colaborar con el Estado para declarar sus edificios monumentos, haciendo que la actividad de las Comisiones Provinciales y la Comisión Central de protección de los monumentos nunca facilitara la separación entre el Estado y la Iglesia en la construcción de la cultura nacional. En algunos casos, gracias los informes emitidos por Madrazo para la Academia, la actividad de la Comisión de los monumentos llevaba a cabo una auténtica re-amortización, devolviendo a las congregaciones los monumentos nacionales. Así ocurrió, por ejemplo, con el convento de Santa María de Nájera (La Rioja), declarada monumento nacional en 1889 (Madrazo, 1889) y devuelta a los Franciscanos de Cantabria en 1895 después del informe positivo de Madrazo, respondiendo a la solicitud de la comisión de los monumentos de Logroño (Madrazo, 1895).

Más allá de las actividades de la Academia, la colaboración de Madrazo en la colección *Recuerdos y Bellezas de España*, continuada en *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia,* que tuvo un papel decisivo en la gestación de la idea del patrimonio histórico entre diversas clases educadas de la sociedad española, hizo que su interpretación providencialista de la historia de España se hiciera inseparable del conocimiento sobre las bellezas arquitectónicas del país.[16] Como podemos observar en la siguiente cita del

16 Analizando la organización histórica de la arquitectura española que acompañó la gestación de la idea del monumento nacional, el historiador de la arquitectura Juan A. Calatrava concluye que la Historia que, según diría Madrazo, *se adhería* a los monumentos, nunca era inocente ni neutral, sino escatológica y clasista: «Este intento global de trazar la historia de la arquitectura española no va a desarrollarse, […] en un contexto neutro o

volumen *Navarra y Logroño* (1886), era el aparente misterio del significado de los monumentos el que guiaba e inspiraba su discurso, llamado a revelar el secreto de los restos del pasado, que no era otro que el de la promesa de *regeneración* para España:

> El historiador y el arqueólogo, penetrados de alto respeto al entrever en los monumentos de la Bética las señales del cumplimiento de un decreto providencial ignorado, cuyo sagrado lema sólo ha de abrirse a la consumación de los siglos, se limitan a admirar la manera cómo se han ido sucediendo en esta región, llamada sin duda a muy excelsos fines, todos los acontecimientos más grandes de la regeneración del linaje humano en la península Ibérica, de su preparación para recibir la semilla fecunda del cristianismo, y de su constante fe en la civilización inaugurada por el Evangelio.
>
> Decid vosotras vuestra verdadera significación, ruinas venerandas de Carteya, carcomidos cimientos de Gades, que dormís bajo las cerúleas ondas del Océano, memorias enterradas de Medina-Sidonia y de Sevilla, preciosas reliquias de Itálica, disfrazadas o derruidas basílicas visigodas, ostentosos alminares africanos, grandes y magníficos templos ojivales […] (Madrazo, 1886: xxi).

Como hemos observado, la filosofía de la historia de Pedro de Madrazo ofrece múltiples posibilidades para analizar, no sólo el desarrollo de la historiografía española del siglo XIX, sino también su proyección material hacia otros campos de la cultura española. Filósofo de la historia, Madrazo aspiraba a sintetizar el providencialismo de Vico con la fe teleológica en el Plan Divino, insertando su teoría del destino de España en una visión escatológica de un mundo que se encaminaba a un final, definitivo aunque no cercano, del triunfo de la Justicia divina. El destino de España consistía, según Madrazo, en mantener el enlace entre la humanidad y la Providencia, perdido en los países cuya modernización económica e industrial les impedía conservar la fe. En el desarrollo de las ideas providencialistas de Madrazo,

---

indiferente, sino que debe entenderse desde los parámetros de una verdadera "urgencia" histórica: el Espíritu está amenazado por el materialismo, y la Historia surge en su ayuda. […] Todos los historiadores románticos, encabezados por J. M. Quadrado, evocarán con tintes elegíacos y catastrofistas el campo de ruinas en que se ha trasformado España, tronarán contra la monotonía y la ausencia de espíritu de la nueva ciudad burguesa resultante no ya en la armonía de sus fuerzas espirituales sino de las leyes de mercado, y teñirán así a su intento historiográfico con el carácter de la urgencia de conservar al menos por escrito y en el grabado los restos de un pasado condenado a desaparecer» (1995: 56). Madrazo articula su idea del monumento desde una perspectiva igualmente providencialista.

hemos detectado la gradual concrección del sentido religioso, desde el vago espiritualismo medievalista, propio de los románticos, hacia un declarado catolicismo y un reconocimiento definitivo del papel de la Iglesia en la realización del destino nacional español. La exaltación del papel de la Iglesia en el progreso del arte pictórico de la *escuela española* y la colaboración con las comunidades religiosas a la hora de configurar el enlace material entre el presente y el pasado de España a través de su patrimonio histórico y artístico fueron otras consecuencias de esta interpretación de la historia.

En la introducción al volumen *Navarra y Logroño*, Madrazo comparaba su misión con la labor de un restaurador o un joyero:

> Voy a intentar una obra paciente al par que amena: la restauración de un tesoro deslustrado y envejecido, del cual han de brotar formas, luces, resplandores, iris, matices no imaginados, grandezas olvidadas, bellezas en malhora oscurecidas. Como el que restituye a su prístina hermosura una alhaja de gran valor cubierta con la pátina de los siglos, así procuraré yo limpiar y dar esplendor a la rica joya de la historia, naturaleza y arte […] (1886: v-vi)

Al igual que los joyeros revelan la hermosura oscurecida de una joya, así este historiador, político y funcionario veía su objetivo en revelar el significado oscurecido de la historia, naturaleza y el arte. Su pensamiento tuvo importancia extraordinaria para la restauración de la influencia cultural de la Iglesia española.[17]

EUGENIA AFINOGUÉNOVA,
MARQUETTE UNIVERSITY (WISCONSIN)

[17] La autora agradece la generosa ayuda de la Fundación Carolina y del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación - Agencia Española de Cooperación Internacional, que hizo posible el trabajo de investigación en la Biblioteca Nacional de España, indispensable para llevar a cabo este proyecto. Asimismo, agradece a Iñigo Sánchez- Llama los valiosísimos comentarios sobre el borrador de este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

[anónimo]. (1861) «Recepción en la Real Académia de la Historia del Sr. D. Pedro de Madrazo». *Escenas Contemporáneas* 84: 1. 83-92.

Alcalá-Galiano, Emilio, Conde de Casa Valencia. (1906) *Necrologías de D. Pedro de Madrazo, D. José Zorrilla y D. Juan Valera.* 2ª ed. Madrid. Imprenta de Fortanet.

Allison Peers, Edgar. *A History of the Romantic Movement in Spain*. 2 vols. Cambridge: The University Press, 1940.

Balmes, Jaume. (1842) «Del Protestantismo comparado con el Catolicismo en sus relaciones con la civilización europea,» primera parte. *Revista de España y del Extranjero.* 4, 80-96, 107-15.

———(1842-44). *Del Protestantismo comparado con el Catolicismo en sus relaciones con la civilización europea*. 4 Vols. Barcelona. Imprenta de José Tauló.

Benigni, Umberto. (1912) «Pellegrino Rossi». *The Catholic Encyclopedia.* New York. Robert Appleton Company. Accedido el 13 de mayo de 2008 en New Advent: http://www.newadvent.org/cathen/13204a.htm

Boyd, Carolyn. (1997) *Historia Patria. Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton. Princeton University Press.

———(2002) «The Second Battle of Covadonga» *History and Memory.* Fall 2002. Vol. 14.1/2. 37-66.

Cal Martínez, Rosa. (2003) «La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo». *Historia y comunicación social.* Nº 8, 2003. 7-19.

Calatrava, Juan A. (1995) «La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas.» *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas. Madrid, 22-25 de noviembre de 1994*. Madrid. Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez'. 53-60.

Calvo Serraller, Francisco. (1995) «Pedro de Madrazo, historiador y crítico de arte de naturaleza romántica». *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid. Alianza Editorial. 155-162.

Casalduero, Joaquín. (1980) «Jorge Manrique y Fray Luís de León (Cicerón y San Gregorio)». *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 553-560.

Chateaubriand, François-René. (1871) *Le Génie du Christianisme et Défence du Genie du Christianisme*. 2 vols. Paris. Garnier.

———(1831) *Études ou discours historiques sur la chute de 1'Empire Romain*. 4 vols. Paris. Lefèvre.

Cousin, Victor. (1826) «Du beau réel et du beau idéale». *Fragments philosophiques.* Vol. II. Ed. 1840. Bruselas. Société Belge de Librairie. 56-67.

———(1836) *Du vrai, du beau & du bien.* Paris. Didier. 1869.

Cueva Merino, Julio de la, y Ángel Luis López Villaverde (Coord.). (2005) *Clericalismo y asociacionismo católico en España: de la Restauración a la Transición*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Donoso Cortés, Juan. (1851) *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*. 1978. Ed. José Vila Selma. Madrid. Editora Nacional.

Flitter, Derek. (2006) *Spanish Romanticism and the Uses of History. Ideology and the Historical Imagination*. London: Legenda.

Fox, Inman. (1997) *La invención de España*. Madrid. Cátedra.

Galdós, Benito Pérez. (1898) *Mendizábal*. Episodios Nacionales, 22. Tercera Serie. Madrid. Alianza Editorial. 2003.

García Castañeda, Salvador. (1979) *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1992). Romanticismo y poesía*. Madrid. Sociedad General Española de Librería.

García de Cortázar, Fernando. (1994) «La disputa por la nación». En VV.AA. *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*. I. Visiones generales. Madrid. Alianza Editorial. 147-56.

González López, Carlos, y Moserrat Martí Ayxelà (Coord.) (2007) *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*. Madrid. Comunidad de Madrid.

González-Varas, Ignacio. (2006) *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. 5ª ed. Madrid. Cátedra.

Guizot, François. (1985) *Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*. En *Cours d'histoire moderne*. 6 vols. Paris. Pichon et Didier. 1828-1832. Ed. Pierre Rosanvallon. Paris. Librairie Genérale Française.

Juretschke, Hans. (1989) «El problema de los orígenes del romanticismo espanol.» Hans Juretschke (ed.), *Historia de Espana* (ed. a cargo de Ramón Menéndez Pidal), *XXXV: La época del romanticismo (1808-1874)*. T. 1. 5-209.

Lafuente, Modesto. (1850-1867) *Historia general de España*. 30 vols. Madrid. Andrés Mellado.

López de Ayala y Álvarez de Toledo, Jerónimo, Conde de Cedillo. (1901) *Toledo en el siglo XVI, después del vencimiento de las comunidades. Discursos leídos ante la Real Academia de ha Historia en recepción pública del Ilmo. Señor …el día 23 de junio de 1901*. Madrid. Hijos de G. Hernández.

Macarrón Miguel, Ana Mª. (2002) *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. 2ª ed. Madrid. Tecnos.

Madrazo y Kuntz, Pedro de. (1835) «Dibujante—Colorido—Bello-Ideal». *El Artista*. Tomo I. 289-91.

———(1836) «La demolición de conventos». *El Artista*. Tomo III. 97-100.

———(1840) Rossi, Pellegrino. *Curso de economía política*, traducción e

introducción de Pedro de Madrazo. Madrid. Boix.

——(1843) «Lo que dicen las olas (Balada)». *Semanario Pintoresco Español*. 3ª serie. Tomo 1. 56.

——(1843) *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y escultura de S.M. redactado con arreglo a las indicaciones del Director actual de este Real establecimiento*. Madrid. Aguado.

——(1844) «La muerte de Jesús». *El Laberinto*. Nº 11, Tomo 1. 1 de abril. 148-49.

——(1844). «Bellas artes. Su estado actual en la capital de España». *El Laberinto*. Nº 15, Tomo 1. 206-208. Nº 16, Tomo 1, 221-22. N 18, Tomo 1, 245-46, Nº 24, Tomo 1. 15 de octubre. 330-33 .

——(1845). Thiers, Adolphe. *Historia del Consulado y del Imperio. Continuación de la historia de la revolución. Traducida y anotada por D. Pedro Madrazo*. 5 vols. Madrid. Boix.

——(1847) «Génesis del Arte Cristiano.» *El Renacimiento*. Entrega 3, 28 marzo. 47-48.

——(1847) Chitti, Louis. *De las crisis de hacienda y de la reforma del sistema monetario, obra de suma utilidad para los gobiernos y las compañías autorizadas con el nombre de Bancos para la emisión del papel-monetario; que comprende la explicación de las causas que producen las crisis rentísticas, y la relación de estas con el actual sistema monetario metálico. Escrita en francés por el economista napolitano Chitti, vertida al castellano por Don Pedro de Madrazo, Primer abogado-fiscal del Consejo Real de España, oficial que ha sido del ministerio de la Gobernación del Reino*. Madrid. Librería de la viuda e hijos de Don Antonio Gallera.

——(1854) Chalonner, Ricardo.*Consideraciones sobre las verdades de la religión y los deberes del cristiano. Dispuesta en forma de Meditaciones para todos los días del año Por el V. y M. Rdo. Dr. Challoner, Obispo de Debra, V.A. Traducidas del original inglés por D. Pedro de Madrazo*. 4 Vols. Madrid. Imprenta de la Compañía de impresores y libreros del Reino.

——(1855) *Córdoba*. Recuerdos y Bellezas de España. Barcelona. 2 ed. 1884. Barcelona. D. Cortezo. y Cía.

——(1857) «La prisión de Valenzuela». *Semanario Pintoresco Español*. 27, 42, 52, 66.

——(1859) *El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso de Excmo. Sr. Don José Amador de los Ríos, leído en la Junta pública de 19 de junio de 1859. Discurso del Excmo. Sr. Don Pedro de Madrazo en contestación al anterior*. Discursos de la Real Academia de la tres nobles artes San Fernando, Tomo I. Madrid. Tello. 1872.

——(1861) *Discurso leído ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de D. Pedro de Madrazo, en 13 de enero de 1861*. Madrid. Cipriano López.

———(1866) *Discurso en contestación al del Excmo. Dr. Don José María Huet, leído en Junta pública de 6 de mayo de 1866*. Madrid. Tello.

———(1872) *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid: seguido de una sinopsis de las varias escuelas ... y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España y sobre la formación y progreso de este establecimiento.* Madrid. Rivadeneyra.

———(1883) «De la pintura mural de los templos». *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVII, tomo II. 102, 118, 131, 147, 170, 214, 231, 295, 322, 335, 347, 363.

———(1884) *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid.* Barcelona. D. Cortezo y Cía.

———(1886) *Navarra y Logroño*. España, Sus monumentos y artes—su naturaleza e historia. Fotograbados y heliografías de Joarizti y Mariezcurrena. Dibujos a pluma de M.O.Delgado y Passos—Cromos de Xumetra. Tomo I. Barcelona. D. Cortezo y Cía.

———(1889) «Santa María la Real de Nájera». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 14. 294-300.

———(1895) «El monasterio de Santa María de Nájera y los Franciscanos.» *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 26. 151-154.

———(2004) *Cuentos.* Estudio preliminar de Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Ochoa, Eugenio de. (1840) *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*. París. Baudry, s. f.. Tomo segundo. 315.

Pallistrandi, Benoît. (2004) *Un Discours national? La Real Academia de la Historia entre science et politique (1847-1897)*. Madrid. Casa de Velásquez.

Pantorba, Bernandino de. (1947) *Los Madrazos.* Barcelona. Editorial Iberia S.A.

Prieto Escudero, Germán. (1968) «El pensamiento político del doctrinarismo neocatólico español.» *Revista de estudios políticos.* Nº 158. 43-60.

Poulot, Dominique. (1988) «The Birth of Heritage: 'Le Moment Guizot'.» *Oxford Art Journal*, 11:2. 40-57.

———(2006). *Une Histoire du patrimonie en Occident*. Paris. Presses Universitaires de France.

Rodríguez Gutiérrez, Borja. (2004) «Estudio Preliminar.» Pedro de Madrazo y Kuntz. *Cuentos.* Santander. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. 2004. 11-49.

Sánchez de León Fernández, Mª Ángeles. (2003) «Pedro de Madrazo (1816-1898): historiador, crítico y conservador del Patrimonio Artístico Español» *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*. 5. 39-59.

Sáchez-Llama, Iñigo. (2000) *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid. Cátedra.

Urigüen González, Mª Begoña. (1986) *Orígenes y evolución de la derecha española: el neocatolicismo*. Madrid. CSIC.

Valera, Juan de. (1861) «Recepción del Sr. D. Pedro Madrazo en la Real Academia de la Historia». *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. Tomo II*. Madrid: Librerías de A. Durán. 1864.18-29.

Vico, Giambattista. (1725-31) *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo. The Autobiography of Giambattista Vico with the Continuation by Villarosa* [1818]. Translated by Max Harold Fisch and Thomas Goddard Bergin. Ithaca: Cornell University Press, 1944, revised 1963.

———*Scienza nuova*. (1725) *The New Science of Giambattista Vico. Unabridged Translation of the Third Edition (1774)*. Translated by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

VV.AA. (1900) «Índice de informes pedidos por el Gobierno de S. M. y Cuerpos del Estado a la Real Academia de la Historia, evacuados por ésta». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 37. 63-119.

VV.AA. (1918) *Discursos leídos en la sesión pública celebrada el día 19 de mayo de 1918, dedicada a enaltecer la memoria de los Excmos. Sres. D. Pedro de Madrazo y D. José Amador de los Ríos*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes San Fernando.

Marta Palenque
El autógrafo de la carta de Gustavo Adolfo Bécquer
a Juan José Bueno y otras epístolas relativas a su familia
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 241-261

EL AUTÓGRAFO DE LA CARTA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER A JUAN JOSÉ BUENO Y OTRAS EPÍSTOLAS RELATIVAS A SU FAMILIA

El poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer se encuentra entre los autores cuyas biografías se resisten a ser desveladas por completo. Pareciera como si los esfuerzos de investigadores de varias generaciones fueran insuficientes para hacer luz en las sombras que perduran en torno a su vida y obra. Por los que datos que tenemos (y lo que se entrevé), aún quedan documentos becquerianos dispersos en la prensa, en álbumes y tal vez en manos de coleccionistas o de sus descendientes a la espera de su publicación o de que sea confirmada su existencia. En este artículo aclaro uno de esos misterios persistentes al reproducir el manuscrito inédito de una carta enviada por Gustavo, recién llegado a Madrid el 18 de octubre de 1854, a su valedor, el bibliófilo Juan José Bueno. Aunque no había noticia del paradero de este autógrafo, su contenido sí había sido transcrito parcialmente en algunas ediciones becquerianas y citado en diversos ensayos que indicaré más adelante. Creo que todas las referencias parten de una reproducción íntegra de la misiva realizada por José Gestoso y Pérez en *Fígaro. Diario gráfico independiente* (Sevilla) el 10 de abril de 1913, que, no sé bien a causa de qué azarosas circunstancias, no se ha vuelto a copiar entera después, de tal manera que ha permanecido casi desconocida y al margen de las obras «completas» del autor. A este primer documento, sin duda el más importante, sumo dos epístolas más relativas a la familia Bécquer, manuscritas e inéditas, firmadas por José Bécquer y Joaquín Domínguez Bécquer.

Las tres cartas objeto de este ensayo proceden de la colección de *Autógrafos* del erudito sevillano José Gestoso y Pérez conservada en la

Entregado: 3 de diciembre de 2007. Aceptado: 20 de febrero de 2008.

Biblioteca Capitular de Sevilla (Institución Colombina)[1]. Traslado el texto de las epístolas, sin cambios ni correcciones de ningún tipo, para comentarlas a continuación.

Epístola 1: De Gustavo Adolfo Bécquer a Juan José Bueno

[1r.]
Sr. D. Juan José Bueno

Muy señor mio: recibí por mi hermano la carta que tuvo Vd. la bondad de enviarme para el Sr. D. Juan Bautista Alonso, la que le entregue hará unos días: me recibió con mucha amabilidad encargandome le diera de su parte las mas afectuosas espresiones cuando escribiera á Sevilla; y tocante á mis asuntos dijo, que el tenia muy buena voluntad; pero que de poco podria servirme.
Yo le habia indicado que si por su influencia ó sus relaciones podia buscarme una colocacion: bien en un periodico, en la biblioteca ó en qualesquiera otra parte, afin de contar con alguna cosa en tanto concluia y estudiaba sobre algunos trabajos de mas importancia que tengo emprendidos, y que el Sr. D. Francisco Zapata me alentó á proseguir.
Yo le agradezco a Vd. en el alma su deseo de servirme en cuanto le sea posible, y me decido en vista de su bondad á molestarlo de nuevo para que cuando no le cause molestia me envie una esquelita para el Sr. Duque de Rivas, y para algunos otros que Vd. conozca y me puedan ayudar, con su influencia ó con sus consejos.
En cuanto á la composicion que le envío no es de las mas esmeradas que he hecho; pues estas son, un pequeño Poemita y la trajedia clásica que estoy concluyendo: cosas imposibles de enviar en una carta.
[1v.]
Al Señor de Zapata le gustó la idea de esa y por esto se la enseño rogandole encarecidamente me escriba cuatro letras emitiendo su parecer y señalandome algunos de los muchos defectos en que habré incurrido al escribirla y que por ese cariño de padre no conoce uno en sus obras.
Su recto juicio y delicado gusto [que, tachado] en materia de literatura unido a su natural complacencia me hacen creer que me los indicará para corregirlos; pues mi unico deseo es aprender.
En esta corte he visto muchos poetas endebles, tantos ó mas que en Sevilla. El gusto del publico está bastante estraviado á lo que me parece.

[1] El erudito José Gestoso donó a la Biblioteca Capitular de Sevilla todos sus libros, epistolario y papeles personales. Hay un catálogo parcial de estos fondos a cargo de Gómez Ramos (1975).

Enfin, confianza y trabajar; que segun mis buenos animos espero que si me ayudan no me saldran mis esperanzas fallidas del todo al todo.
Consérvese Ud. bueno y mande á su afto. servidor y amigo

Gustavo Adolfo D. Becquer.

Madrid 18 de Octubre de 854[2].

La carta remitida por Gustavo Adolfo a Bueno ocupa una cuartilla escrita por ambas caras. Al dorso figura la dirección: «cl. Mayor nº 36, 2º de la dra», de distinta letra (podría ser de Bueno). Gestoso ha pegado en otra hoja la foto de Bécquer que utilizó más tarde para la portada del folleto *Homenaje rendido por la ciudad de Sevilla a sus ilustres hijos G. A. y V. Bécquer* (1916)[3].

La historia de este documento en la bibliografía becqueriana es larga y con vericuetos. La copia publicada por José Gestoso y Pérez en las columnas de *Fígaro* es de muy difícil localización y conozco este inserto a partir de un recorte depositado en el legado Montoto de la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla (BUS). Santiago Montoto, estudioso de la vida y obra de Gustavo y director de la Asociación de Amigos de Bécquer hispalense, lo reunió junto a otros papeles de igual temática y lo usó en varias entradas bibliográficas que han quedado ignoradas. En el artículo «Bécquer. Algo de lo mucho no consignado en las biografías del gran poeta» (16 junio 1932: 5) la carta está prácticamente completa, faltan apenas algunas palabras; sin embargo, al ir citando y comentando por trozos, el lector no llega a tener conciencia cabal de su extensión y orden[4]. Después de Gestoso y Montoto, pasa a ser un documento perdido. Siguiendo con su historia, Rafael Santos Torroella (1948) reproducía el primer párrafo indicando que lo

---

[2] Documento 15, letra B, *Autógrafos de José Gestoso Pérez*, A-CH (Biblioteca Capitular de Sevilla, a partir de ahora BCS, sign. 114-6bis-10).

[3] Montesinos (2005: 266-267) reproduce y comenta este retrato, que fecha entre 1865 y 1867.

[4] El texto de este artículo se repite en el periódico sevillano *La Unión*, el 8 de abril de 1933. El autor reitera también parte del contenido de la carta en «Nueva semblanza de Bécquer», conferencia dictada el 2 de marzo de 1954, véase Montoto, 1981. Es probable que la citase en otros lugares. Por ejemplo, en la reseña publicada por *El Liberal* de una intervención en el hispalense Centro Cultural San Lorenzo resumió el gacetillero: «frente a la caprichosa fantasía de algunos biógrafos, y para corroborar sus asertos, el conferenciante lee cartas del poeta que pintan la verdad de sus andanzas en la corte» (Anónimo, 29 marzo 1936: s. p.).

En cuanto al recorte publicado en *Fígaro*, está adherido a la cara de una cuartilla y carece de datos o anotaciones. Comienza justo al inicio de la carta; no hay título ni introducción. Al final sí hay una coda en la que se añade el domicilio. Puede que S. Montoto dejase fuera, al recortar, parte del artículo, quedándose solo con la epístola.

tomaba de Gestoso; las mismas líneas constan luego en las *Obras completas* becquerianas de la editorial Aguilar, en 1954. Rica Brown y Robert Pageard lo incorporaron después tal cual a sus respectivas biografías sobre el autor sin haber podido localizar el artículo de Gestoso y, al parecer, desconociendo el de Montoto[5]. Más tarde, Ricardo Navas Ruiz publicó párrafos nuevos (Bécquer, 1995: II, 1.143) y le siguió Joan Estruch Tobella (Bécquer, 2004: 1.627)[6].

Avanzando en el contexto y valoración de la carta, la información que aporta ha sido puesta en entredicho es posible que a causa de su peculiar transmisión. Sin embargo supone un testimonio relevante para la biografía becqueriana tanto por la fecha que confirma de la llegada de Bécquer a Madrid como por lo que revela en torno a su formación literaria. La bibliografía sobre Gustavo Adolfo ha avanzado mucho desde que Rubén Benítez manifestase, en 1961, al hilo de la frecuente tergiversación que de su figura se hacía en distintos estudios: «La investigación de la vida de Bécquer sobre bases documentales apenas está en sus comienzos» (9)[7]. El prólogo de Ramón Rodríguez Correa al frente de sus *Obras* (1871) abrió paso a una leyenda impresionista que los ensayos de Robert Pageard, Rafael Montesinos, Rica Brown, Benítez o, en estos últimos años, Jesús Rubio Jiménez, entre otros, han intentado clarificar y fundamentar sobre presupuestos científicos.

Precisamente la data en que Gustavo entra en Madrid por primera vez ha sido objeto de polémica e imprecisiones por la ausencia de datos empíricos. A falta de otras pruebas, los becquerianistas dieron por buena la explicación de Julio Nombela en *Impresiones y recuerdos*, quien alude a su reencuentro con el sevillano en la Corte haciéndolo coincidir con el día en que fue asesinado el Conde de Vía Manuel. Prescindiendo del libro de Santos Torroella, Dionisio Gamallo Fierros apunta como posible fecha para esta llegada el 1º de noviembre —«El día del otoño de 1854 (acaso el 1º de

---

[5] En Santos Torroella se cita el trozo que sigue: «Recibí por mi hermano la carta que tuvo usted la bondad de enviarme para el señor don Juan Bautista Alonso, la que le entregué hará unos días; me recibió con mucha amabilidad encargándome le diera de su parte las más afectuosas expresiones cuando escribiera a Sevilla; y tocante a mis asuntos dijo que él tenía muy buena voluntad, pero que de poco podría servirme…» (15, n 1). Brown (1963: 97) menciona la publicación de la carta por parte de Gestoso y declara no haber podido consultar el original. Pageard (1990: 119-121) comenta las mismas líneas. Se alude a ella en otros lugares sin ofrecer datos de su procedencia.

[6] Toman desde el comienzo hasta el punto en el que Bécquer solicita la recomendación para Rivas «y para algunos otros que usted conozca y me puedan ayudar con su influencia o con sus consejos».

[7] En la misma idea han insistido en fecha posterior otros ilustres bequerianistas como Montesinos (1992: 9) y Pageard (1992).

noviembre) en que llega a Madrid…», escribe en *Páginas abandonadas* (1948: 23)— y en ella insiste luego Rafael de Balbín, quien vuelve a Nombela y rastrea la data en que tuvo lugar el homicidio citado: el 2 de noviembre; y, luego, puesto que Nombela dice haber recibido una esquela de Bécquer anunciándole su visita un día antes, señala que ésta se habría producido el 1 de noviembre de 1854. Nombela era su amigo más íntimo, Gustavo declara estar recién instalado y rendido del camino; la conclusión para Balbín es inmediata: «Después de revisados los datos cronológicos del viaje de Gustavo Adolfo a la Corte, la hipótesis que fija su arribo antes del 18 de octubre de 1854 resulta aislada y débil, y quizás fundada en algún error de transcripción» (enero-junio 1954: 306). Con ese «error de transcripción» remite de forma inequívoca al fragmento de la carta aportado por Santos Torroella.

Las distintas ediciones de *Gustavo Adolfo Bécquer: Vida y poesía*, a cargo de José Pedro Díaz, exponen los sucesivos cambios de opinión en torno a este argumento: en la 1ª (1958: 41) Díaz da por bueno el mes indicado en la carta siguiendo a Santos Torroella; en la 2ª (1964: 43) corrige 1º de noviembre a partir de Balbín y no la menciona; y en la 3ª (1971: 45) escribe «otoño de 1854» aceptando la línea abierta por un nuevo artículo de Gamallo Fierros (*«¡Dios mío! ¡Qué desencanto tan horrible!* ….», 18 noviembre 1954), donde éste se replantea la cuestión retornando a la misiva. En realidad, Gamallo había juzgado incierta la datación procedente de Nombela y se había pronunciado a favor de la inscrita en la epístola de Bueno en un ensayo de 1949 («La esposa de Bécquer…»). Para concluir este repaso, Rafael Montesinos matiza, en la cronología final de su *Bécquer. Biografía e imagen*, que Gustavo estaría en Madrid antes del 18 de octubre tomándola como base. Haciéndose eco de la discusión, subraya que Santos Torroella le confirmó la fiabilidad del dato y advierte del cuidado con que se debe tratar a Nombela, «el más inseguro de los biógrafos de Bécquer, ya que en más de una ocasión mezcla asuntos sucedidos en fechas muy distantes» (2005: 353-354; en el mismo sentido, Pageard, 1990: 119-129). El hallazgo de este manuscrito tan traído y llevado no deja ahora lugar a ninguna duda. Aunque seguimos sin saber el día exacto de su viaje a Madrid, es probable que en este punto sí se pueda creer el comentario de Narciso Campillo, quien afirmaba que Bécquer residía en la capital desde septiembre de 1854[8].

También parte de Nombela la localización del supuesto primer domicilio de Gustavo en Madrid: una pensión de la calle Hortaleza. Más

[8] Cuenta Campillo la marcha de Ramón Rodríguez Correa a Madrid: él le dio cartas de recomendación para varios amigos, entre ellos una para Gustavo, «residente en esta capital desde Septiembre de 1854, poniendo así en comunicación ambos jóvenes…» (30 mayo 1894: 334).

tarde (diciembre según Montesinos, 2005: 354) cambia a otra casa de huéspedes en la que vivía Luis García Luna. La esquela enviada a Bueno lleva, sin embargo, las señas calle Mayor nº 36, 2º de la derecha. Bueno anotaría la dirección a la que había de contestar al joven Bécquer. Como ya señalase Santiago Montoto en 1932, habría que incorporar este domicilio a la cronología becqueriana[9].

El otro tema al que conduce la carta es la formación literaria de Gustavo. Ya el nombre del receptor dirige a los límites de la escuela poética sevillana, de corte tradicional y conservador, de la que Juan José Bueno era uno de sus más destacados representantes junto a José Fernández Espino y Francisco Rodríguez Zapata, todos discípulos, a su vez, de Alberto Lista. Rodríguez Zapata sale a colación de forma explícita: es sugestivo que Béquer explique a Bueno que, animado por el aliento de su maestro, ha emprendido «trabajos de más importancia» que los que podrían ocuparle en un periódico o biblioteca, entre los que se encontraría esa «tragedia clásica que estoy concluyendo» de la que habla después (¿se trata de la perdida *Los conjurados*, que escribió en el Colegio de San Telmo en colaboración con Campillo?[10]). El clérigo Rodríguez Zapata (Alanís, Huelva, 1813-Sevilla, 1889), catedrático de Retórica y Poética, fue profesor de Bécquer en San Telmo durante breve tiempo. Al cerrarse el colegio mudó al Instituto de Segunda Enseñanza de Sevilla, en el que se instruyó Narciso Campillo, quien, según su testimonio, trasladaba a Gustavo su aprendizaje. La ortodoxia y el respeto a las formas clásicas eran las divisas fundamentales de la enseñanza que el canónigo transmitió a sus discípulos. Manuel Ruiz Lagos (1969) ha reflexionado acerca de las «afinidades» que la obra becqueriana presenta con la segunda escuela sevillana de poesía y destaca la función de Rodríguez Zapata en el adiestramiento del futuro poeta. Tanto él como Pageard (1990: 54) lamentan

[9] Partiendo también de la carta, Gamallo Fierros cita el domicilio dándolo por bueno (18 noviembre 1954). La consulta del Padrón madrileño de esta fecha no añade nada al respecto. Habitan en el domicilio citado, sito en el Distrito centro de la capital, las siguientes personas: Francisco Giménez (inquilino), nacido el 4 de julio de 1806 en Madrid; Rafaela García, nacida el 8 de junio de 1827 en Madrid; y Josefa Giménez, nacida el 5 de abril de 1845 en Madrid. En la hoja padronal no consta ninguna anotación expresa acerca de si esta familia regentaba una pensión o casa de hospedaje (*Padrón de Habitantes de Madrid*, Archivo de la Villa).

[10] «Yo no sé si por mi buena o mala ventura me dediqué muy joven a las letras, pero sí que lo hice por necesidad. Comencé por donde comienzan casi todos: por escribir una tragedia clásica y algunas poesía líricas. Esto es lo que en lenguaje técnico llamamos pagar la patente de inocencia. La primera la guardo; de las segundas se publicaron varias» (GAB, «Comunicado del Señor Bécquer», en *Obras completas*, 2000: 672). Para S. Montoto (16 junio 1936) tanto el poemita como la tragedia referidos en la carta podrían contarse entre los esbozos del *Libro de cuentas*, que él pudo consultar y reproducir en parte gracias a la amistad con sus dueños, los hermanos Álvarez Quintero (*Blanco y Negro*, 29 diciembre 1929).

la ausencia del catedrático en los escritos becquerianos, aunque precisan que las figuras de Gustavo y Rodríguez Zapata se asocian en distintos lugares, sobre todo entre 1847 y 1853. En esta carta su magisterio queda explícito; en ella Gustavo atestigua tanto el aprecio que sintió hacia él como la fe que tenía en las doctrinas de sus mayores, cuyos modelos preferidos (Rioja, Herrera, Fray Luis…) dejan clara huella en sus primeras composiciones. Rodríguez Zapata y Bueno (como luego Joaquín Domínguez Bécquer) pertenecían a la Real Academia de Buenas Letras, centro que respaldaba este ideario. En la carta Gustavo apela al «recto juicio y delicado gusto en materia de literatura» de Juan José Bueno, a quien, cabe imaginar, habría confiado en otras ocasiones sus ensayos literarios, situándose pues también entre sus educadores.

No he encontrado rastro de «la composición» que anuncia Gustavo entre los papeles de Gestoso; tampoco la recuerda Bueno en ninguno de sus artículos, ni se localiza entre los restos de su biblioteca que se conservan actualmente[11].

Aunque no es este el momento de detenerse a considerar el bagaje de la formación clasicista sevillana del poeta, tema estudiado en otros lugares (por Frutos y Gómez de las Cortinas, Dámaso Alonso, Juan María Díez Taboada, Rafael de Balbín, Pageard, Ruiz Lagos, Russell P. Sebold, Rogelio Reyes Cano, Romero Tobar, Fernando Ortiz…)[12]; sí parece pertinente insistir en las lagunas que permanecen en lo relativo a los escritores que pudieron aconsejarle en la elección de lecturas y referencias para sus obras iniciales. Pero a Gustavo estos límites se le quedaron estrechos y quiso volar por su cuenta. Según Pageard, a partir de 1857 va construyendo un estilo nuevo en el camino hacia su gloria personal. En pos de este esperanzador futuro salió Gustavo de Sevilla en 1854.

El protagonismo de Juan José Bueno

Juan José Bueno y Le-Roux (Sevilla, 1820-1881) destacó en la sociedad sevillana del XIX como político, abogado, literato y bibliófilo. A lo largo de su vida desempeñó distintos cargos en los que sobresalió por su cultura y sensibilidad hacia las tradiciones y el pasado histórico de la ciudad.

---

[11] Bueno cedió en su testamento parte de su librería a la Biblioteca Universitaria y a la Biblioteca Capitular-Colombina de Sevilla; el resto salió a la venta. En torno a su biografía y obra puede verse Palenque (2007).

[12] Romero Tobar (1993) anota la bibliografía en la edición facsimilar del *Libro de cuentas* en *Autógrafos juveniles*. Urbina y Rubio Jiménez (2003-2004) han aportado recientemente documentación inédita acerca de la formación y del círculo de amigos del joven Bécquer. El nombre de Juan José Bueno asoma en distintos momentos. Reyes Cano (2008) ha reunido una ilustrativa antología de la obra poética del grupo sevillano entre los siglos XVIII-XIX.

Este sentimiento se convirtió en la semilla de la fundación de una tertulia en su domicilio particular, hacia 1860 —remedo de las antiguas de los Siglos de Oro—, donde se dieron cita pintores, escritores y artistas. Su presencia en los centros académicos hispalenses y en la prensa (casi siempre con poemas) fue constante. En su juventud dirigió la revista *El Cisne* (1838), una de las más sugerentes del romanticismo bético y soporte de un nuevo grupo poético formado, entre otros, por Bueno, Rodríguez Zapata y José Amador de los Ríos (Palenque, 1987). En colaboración con este último publicó el volumen *Colección de poesías escogidas* (1838), que mereció las alabanzas de Lista y del Duque de Rivas. Fue asimismo titular de la Academia de Buenas Letras (desde 1848). Transcurridos los años, siguió siendo respetado por las nuevas promociones de aspirantes a las letras, y ello pese a haberse mantenido fiel a los clásicos áureos y al uso de las formas tradicionales en poesía, rechazando influjos foráneos.

Bueno era un miembro preponderante de la oligarquía hispalense, muy bien relacionado con políticos y hombres de cultura tanto en Sevilla como en Madrid. A partir de 1847 desempeñó en varias legislaturas el cargo de regidor del Ayuntamiento, distinguiéndose por su protección al arte en general. Como representante de esta corporación y del colegio de abogados participó en la presentación oficial de la recién nacida María Isabel de Orléans, hija de los Duques de Montpensier, en 1849. El pintor Rafael Benjumea fijó en un cuadro los rostros de los asistentes; su firma queda en el acta del acontecimiento. Cabe imaginar la admiración del joven Gustavo Adolfo en las fiestas celebradas en torno al natalicio a lo largo de tres días o ante el cuarteto endecasílabo que, compuesto por el propio Bueno, se integró en el exorno de la fachada de la casa consistorial[13]. En 1854, fecha de la carta, ejercía además como diputado e inició su vinculación con la Biblioteca Universitaria, de la que llegaría a ser jefe. Por su calidad de dueño de una rica librería (en la que reunió incunables, manuscritos y raros muy preciados) y reconocido bibliófilo estuvo en contacto con individuos de gran poder e influencia. Fueron muchos los escritores noveles que solicitaron su consejo y a los que permitió el acceso a sus libros y a sus colecciones de grabados, restos arqueológicos, etc. Gustavo Adolfo Bécquer podría haberse contado entre ellos.

Pero no solo fue una persona prestigiosa y de amplias relaciones, también era amigo de la familia. Entre sus aficiones se contaba la pintura y conoció bien a los Bécquer. En el tiempo en que dirigió *El Cisne* y estuvo entre los promotores de la creación del Liceo sevillano, en 1838, coincidió con José Bécquer, otro los fundadores de esta asociación, a la que se afilió igualmente Joaquín Domínguez Bécquer. Muerto José en 1841, persistiría la

[13] Describe estos festejos Velázquez y Sánchez (1994: 691 y 722-727).

amistad con Joaquín. Tiempo después tuvo el acierto de organizar una galería pictórica de ilustres sevillanos para la que encargó a este último varios cuadros: uno de ellos, el más antiguo, el de Alberto Lista y Aragón, el gran pontífice de la «escuela sevillana de poesía» del siglo XIX (este lienzo, de 1848, al que se ha referido Aguilar Piñal, es copia del que se encuentra en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras)[14].

En definitiva, se entiende por qué Gustavo Adolfo le elige cuando necesita del amparo de sus mayores y le pide algunas recomendaciones en el intento de abrirse camino en la capital.

Cierro esta breve semblanza de Juan José Bueno con el relato de una llamativa paradoja. Dada la estrecha relación y parece que cercanía entre él y Bécquer, es curioso que la firma del bibliófilo no figurase en la lista de los suscriptores a las *Obras* póstumas de 1871, cuando sí estuvieron otros representantes sevillanos como José María Asensio y Gonzalo Segovia, por ejemplo[15]. Es posible que le disgustase la evolución de la poesía de Gustavo, que rompía con la senda única del amor a los clásicos y a la tradición propugnada por los maestros hispalenses, pero nada cabe asegurar a este respecto. Según Luis Montoto, Bueno era muy celoso en lo tocante al uso de la lengua castellana —cuya cima de esplendor radicaba para él en Cervantes—, hasta el punto de que sus dictámenes hacia las tentativas literarias de los jóvenes eran temibles. Su devoción a la limpieza del idioma acarreaba críticas muy duras. Gestoso, por el contrario, siempre afirma su bondad y buen trato. A tenor del texto de la carta, no parece que Gustavo le tuviese por una persona severa cuando le confía sus escritos[16].

En cualquier caso, si su ausencia de la lista de suscriptores está ocasionada por una disparidad de criterios estéticos, su postura debió de cambiar con los años, tal vez porque la rápida fama lograda por las *Obras* a partir de 1871 le hicieron suavizar sus juicios o, al menos, valorar los logros alcanzados por su antaño protegido en el difícil mundo literario. Y así, en

---

[14] Con posterioridad, Joaquín Domínguez Bécquer pintó para la galería universitaria los retratos de Luis del Alcázar (de hacia 1871-1872) y Joaquín Pérez Seoane, rector de la Universidad hispalense (fecha de incorporación, 1879). Remito a www.patrimonioartistico.us.es, «Colección Retratos de Personajes Ilustres».

[15] Gamallo Fierros da noticia de esta lista en *Estudios sobre Bécquer* (2005: 203-237).

[16] Cuenta Luis Montoto (1929: 297) los comentarios negativos que, sobre todo por el uso del idioma, recibieron sus primeros versos por parte de Bueno y cita lo ocurrido a Manuel Cano y Cueto: «No me ha dejado hueso sano», es el resumen que traslada a su amigo de su conversación con el bibliófilo. Según el mismo autor, le preocupaba más la pureza de la lengua que la calidad de los textos mismos: «Todo es bueno si está escrito en castellano terso y limpio y trasciende a Fray Luis de Granada o a otro escritor de nuestro siglo de oro; pero todo es rematadamente malo si de la pluma del autor se escapa alguna voz torpe o baja, algún vocablo importado allende de los Pirineos, o algún giro usado por los maestros del idioma».

1879, Bueno no expresó ningún reparo a la hora de colgar un retrato de Bécquer, obra de Salvador Sánchez Barbudo, en la galería de sevillanos ilustres de la Biblioteca Universitaria en la calle Laraña, donde Gustavo pasó a codearse con Rioja, Herrera, Cervantes, Pacheco o Lope de Rueda. (El lienzo, retirado hoy a los depósitos de la BUS en la Fábrica de Tabacos, va a volver pronto a las paredes de la biblioteca.) El hecho es doblemente significativo porque otra versión de esta pintura —José Gestoso costeó una copia para la galería de la Colombina— fue censurada y descolgada por el Cabildo catedralicio (propietario de dicha biblioteca), que tachó a Bécquer de heterodoxo y mal coplero. Gestoso recuperó el cuadro y lo envió a la Sociedad Económica de Amigos del País, de donde no volvió a la Colombina hasta 1909. Bueno se significa, pues, en sentido contrario. En 1880 el citado Gestoso reunió a un considerable número de representantes de la cultura sevillana en una reclamación remitida al Cabildo catedralicio con el objeto de que el retrato fuese restituido a su lugar. De nuevo entre los firmantes falta el bibliófilo, que fallece el año siguiente, aunque sí está su sobrino Rafael Cebreros Bueno, pianista destacado y colaborador de diversas publicaciones béticas, y que, a la sazón, vivía con él (Palenque, en prensa).

Por su parte, Gustavo mantuvo el respeto por Bueno una vez establecido en Madrid. Las noticias que le llegaban de Sevilla le harían conocer sus iniciativas en el auxilio del patrimonio y la puesta en marcha de la tertulia que, a partir de 1860, se reunía semanalmente en su domicilio. En su artículo «Octava del Corpus en Sevilla» (1870) toma como modelo otro de Bueno aparecido en *Los españoles pintados por sí mismos*: «El seise de la catedral de Sevilla». Gustavo creció como hombre y como artista, pero no olvidó a sus maestros[17].

Volviendo al contenido de la carta, Bueno mandó a Bécquer, a través de su hermano Valeriano, una primera recomendación dirigida a Juan Bautista Alonso (San Lorenzo de Salcidos, La Guardia, Pontevedra, 1801-Madrid, 1879), quien, además de abogado y político, era dueño de una rica biblioteca y había sido poeta en su juventud, afecto a las enseñanzas de Alberto Lista al igual que José de Espronceda o Ventura de la Vega, todos integrantes hacia 1923 de la «Academia del Mirto». Frecuentaba «El Parnasillo», donde coincidiría con Mariano José Larra, autor de una reseña en torno a sus *Poesías* (*Revista Española*, 1835), volumen en el que se muestra continuador de las maneras de Meléndez Valdés. En la epístola Gustavo le da noticia de su encuentro con Alonso, a quien pidió una colocación que le reportase algún ingreso para poder proseguir sus labores literarias en la capital, gestión que no produjo resultados positivos («tocante a mis asuntos,

[17] Rubio Jiménez (2006: 39-43) comenta la deuda de Bécquer con Bueno en lo referente a este artículo.

dijo, que él tenía muy buena voluntad; pero que de poco podría servirme»). Le suplica luego otras cartas de presentación para el Duque de Rivas (a quien dedicaría muchos años después una elogiosa necrológica) y «para algunos otros que usted conozca y me puedan ayudar con su influencia y sus consejos». Bueno era amigo y admirador del Duque desde su juventud y había participado en la tertulia que tuvo lugar en su palacio durante su estancia en Sevilla a finales de la década de 1830. No sabemos qué otras recomendaciones redactaría para Gustavo. Nombela cuenta que se entrevistó con Rivas, Bretón, Hartzenbusch, Narciso Serra, Antonio de Trueba y Carlos Pravia. Tampoco resultarían muy fructíferas tales visitas cuando con el mismo Nombela, Luis García Luna y, después, Campillo (éste por corto tiempo al caer enfermo y volver a Sevilla), emprende diversos trabajos literarios sin lograr el mentor que buscaba.

En la reseña a *La soledad* de Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo dejó reflexiones un tanto desengañadas del Madrid que descubrió en 1854; una ciudad que juzga fea, sucia y gris frente al recuerdo nostálgico de su maravillosa Sevilla. Según muestra la carta, a su llegada entró en contacto con otros literatos y parece sorprenderle —y desilusionarle— el conocer a muchos «poetas endebles» («tantos o más que en Sevilla») y advertir que el gusto del público estaba «bastante extraviado a lo que me parece». Es posible que le llamase la atención encontrar en la Corte tanta mediocridad intelectual cuando esperaba alternar, sobre todo, con grandes y brillantes figuras, con triunfadores. La realidad fue distinta a su imaginación. Sin embargo, lejos de la triste leyenda, no se desanima: habla de «confianza y trabajo», y declara sus esperanzas de conseguir colocarse en Madrid y empezar de verdad su carrera literaria, demostrando su valía.

Epístola 2: De José Bécquer a Antonio María Esquivel

[1r.]
Cadiz 23 Novbre. 836
En este momento me acuerdo que el correo pasado me se olvido decirte como se hacia el barniz que doy a las miniaturas. a esta ahora no he recivido carta ninguna de esa y solo escrivo esta con este objeto.
Una onza Goma Arabiga
Una id. Azucar Cande
media Goma de Pita
deshecho todo en Espiritu de Vino al fuego la cantidad que se juzgue suficiente para que quede en el punto que uno lo quiere gastar
despues se le añade como menos de media clara de huevo y en un frasco o botella se revuelve todo muy vien y se deja hasta que se sienta completamente

el licor que queda ensima es el barniz
[1v.]
Asi lo hago yo todos y han trabajado mucho para hacerlo mas no lo sacan como yo por lo que he visto esto luego necesita cierto temple segun el tiempo que esta al fuego y menudencias que la practica las hase conocer.
Adios deseo que estes bueno por aca todos seguimos vien.
Dispon de tu amigo

J. D. Becquer [rubricado][18].

Por su relevancia, he dado prioridad a la carta de Gustavo Adolfo aunque la suscrita por su padre es anterior, de 1836. Compuesta en una cuartilla rellena por ambas caras, en la parte superior de la primera figura anotado a lápiz (presumiblemente de manos de su propietario, José Gestoso) el nombre José Domínguez Bécquer. La carta se envía a la dirección «Antonio M. Esquivel. Profesor de Pintura. C/ Cantillana Nº 16».

José Domínguez Insausti y Bécquer (Sevilla, 1805-1841) escribe desde Cádiz, adonde le llevaban con frecuencia sus negocios, pues tenía allí una amplia clientela. Más conocido como José Bécquer, fue, como es sabido, pintor costumbrista de valía y se especializó en tipos y escenas locales que, vendidos a los extranjeros de *tour* por Andalucía, le reportaron cuantiosos beneficios. Era amigo íntimo, además de compañero de oficio, del receptor de la epístola, Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806-Madrid, 1857), quien había sido testigo de su boda. Esquivel se trasladó a la Corte en 1831, aunque volvía a Sevilla a menudo. En 1837 formaba parte destacada del mundo artístico madrileño, lo que no le impidió colaborar en 1838 en la fundación del Liceo bético junto a sus aliados de juventud, entre ellos José Bécquer y Antonio Cabral Bejarano. La carta está dirigida a un domicilio sevillano (la calle Cantillana, que pasó a denominarse Santillana desde 1869, está en el casco antiguo, entre la plaza de la Alfalfa y la iglesia de San Pedro).

La amistad entre Bécquer padre y Esquivel persistió al quedar ciego el segundo en 1839. Tanto en Madrid como en Sevilla los artistas se unieron para ayudar a la familia del pintor. Señala Pageard (1990: 35-41) que José regaló varios lienzos para una rifa organizada por el Liceo, hacia 1839-1840, con el fin de socorrer al enfermo[19].

El motivo de la misiva, una receta para fabricar el barniz protector de las pinturas, atañe al común oficio de los interlocutores. Es una fórmula personal de la que José se enorgullece, pues comenta que otros colegas no

[18] Documento 14, letra B, *Autógrafos de José Gestoso Pérez*, A-CH (BCS).
[19]En torno a la figura de José Bécquer, Rubio Jiménez (2007). Cita Brown (1963: 15-16) a Esquivel como parte integrante del ambiente pictórico familiar en el que creció Gustavo.

saben elaborarlo de tan buena calidad. La falta de tratamiento del comienzo indica a las claras la familiaridad entre emisor y receptor, así como lo asiduo de su diálogo. En el texto no se distingue entre mayúsculas y minúsculas; mantengo la misma ortografía y puntuación[20].

Epístola 3: De Joaquín D. Bécquer a José Fernández Terán

[1 r.]
Sr. D. José Fernandez de Teran

Muy Sr. mío y de mi affmo. He recibido la comunicación que Ud. se ha servido dirigirme con fcha. 19 del corriente, en la que me participa á acordado la Dirección general del Patrimonio que fue de la Corona, desocupe la casa que habito, de lo cual quedo enterado.
Se ofrece de Ud. con la mas perfecta consideración afmo. y s. s. q. s. m. b.

Joaquín D. Bécquer [rubricado].
S.C. 20 Junio 69[21].

Al final de esta última hoja (una cara de una cuartilla) hay también una acotación a mano con lápiz: «Está inhumado en el nº 2 columna 30 de la Sacramental del Sagrario en 26 de Julio de 1879. Cementº de S. Fernando de Sevilla».

Joaquín Domínguez Bécquer (Sevilla, 1817-1879) estuvo desde muy joven bajo la tutela de José Bécquer, a quien siguió en el campo de la pintura. En Sevilla fue luego muy conocido como profesor y miembro de sus principales academias y centros de reunión cultural (Sociedad Económica, Real Academia de Buenas Letras, Academia de Bellas Artes —que presidiría—), así como pintor de cámara de los Montpensier y conservador del Alcázar. Durante mucho tiempo tuvo su estudio en los salones situados sobre el apeadero de este palacio (el lugar al que hace referencia la carta), y allí acudió durante algún tiempo el joven Gustavo como aprendiz antes de orientarse de manera definitiva hacia el mundo de la literatura.

---

[20] Además de las incorrecciones ortográficas, el arbitrario uso de las mayúsculas y el seseo, no hay separación entre palabras en varios casos, lo que no reflejo en mi copia. Junto al nombre de José Bécquer, Gestoso hace notar, en el índice correspondiente a la letra B de sus autógrafos, que coloca aquí a la familia Bécquer y no en la D, donde le correspondería por ser su primer apellido, porque fueron más conocidos por el segundo.
[21] Documento 16, letra B, *Autógrafos de José Gestoso Pérez*, A-CH (BCS).

Según anota Fabié, Joaquín dio también clases a las hermanas de Alfonso XII durante su estancia en Sevilla. Este apego a la Monarquía es la causa del desahucio que expresa la epístola: tras el triunfo de la revolución del 68, se le comunica que abandone el espacio privilegiado de que disponía hasta entonces[22]. El político José Fernández de Terán fue el encargado de anunciarle las nuevas disposiciones gubernamentales. Por iguales motivos fue desalojada Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*) de su casa en el Patio de Banderas del Alcázar.

José Gestoso y Pérez

A lo largo de este artículo he repetido el nombre del erudito José Gestoso y Pérez (Sevilla, 1852-1917), el «primer becquerianista serio y documentado» según Montesinos (1992: 10), propietario de las tres epístolas. Me parece necesario dedicarle unas líneas dado su relieve en el proceso de transmisión.

Según adelanta la cita precedente, Gestoso no es un personaje ajeno a los estudios becquerianos. Recuperando una referencia conocida, él sacó a la luz la rima inédita «La gota de rocío» en *La Ilustración Artística* («Carta a Mr. Aquille Fouquier», 27 diciembre 1886). Abogado, archivero, bibliotecario y anticuario, profesor de Historia del Arte, aficionado a la arqueología, autor de numerosos ensayos, asiduo a las reuniones de la Sociedad de Bibliófilos sevillanos (de donde nació el interés por resguardar la riqueza patrimonial de la ciudad)…, fue un trabajador incansable y un coleccionista de papeles y objetos sobre diferentes materias y disciplinas artísticas. A sus esfuerzos junto a otros sevillanos de su generación por glorificar a Bécquer en Sevilla se debe el que haya hoy una calle con su nombre, así como el traslado definitivo de los restos de los hermanos Gustavo y Valeriano Bécquer al panteón de hombres ilustres de la Universidad hispalense. No me detengo en otros proyectos de los que —aunque con inconvenientes y retrasos— también fue inspirador.

Bécquer era para Gestoso un gran escritor y un lírico superior. Entre sus papeles personales quedan ejemplos manuscritos de su admiración en imitaciones de las rimas, en las que sigue las huellas becquerianas desde muy cerca. Las primeras están fechadas el 30 de enero de 1872[23]. Apasionado por la tradición y buen conocedor de la historia, también gustó de la lírica popular y compuso cantares originales, así como teorizó sobre su valor y peculiaridad en varios artículos. En uno de ellos, «Cantos y cantares» (26

[22] Con respecto a Joaquín D. Bécquer, Reina Palazón (1979: 179-194); Pageard (1990: 90-95); Fabié (marzo-abril 1880); Lleó Cañal (1997); y Rubio Jiménez (2006).
[23] José Gestoso, *Papeles Varios* II: 365, 372-373 (BCS).

agosto 1879), reseña del libro de igual título debido a J. Ignacio S. Urbina, repetía las pautas que había marcado Bécquer en el prefacio a *La soledad* de Augusto Ferrán distinguiendo entre una poesía de pompa y formalismo y otra de sentimiento y naturalidad: «En nuestros días, un verdadero genio, honor de Sevilla y gloria de España, nos ha probado que poco importan ciertas incorrecciones cuando en ellos va envuelto un sentido pensamiento: Gustavo A. Bécquer. Apenas si sus composiciones resistirán el agudo escalpelo de nuestros tremebundos críticos, que como ha dicho no sé quién, se ocupan de criticar porque son incapaces de concebir». La carta de Bécquer llegaría a Gestoso a través de Juan José Bueno, amigo y vecino de su familia en Sevilla, hacia el que sintió verdadero afecto y admiración: tal vez fue un regalo en vida o una compra tras su muerte, cuando sale a venta parte de su testamentaría. En su colección de autógrafos hay varios escritos que pertenecieron a Bueno (además de dos fotografias del bibliófilo de cuerpo entero). Las otras dos podrían ser asimismo regalos o adquisiciones.

En definitiva, y enlazo con lo que maticé al principio, aún queda mucho por hacer en torno a Gustavo Adolfo Bécquer. En este camino la recuperación de becquerianistas olvidados en el presente (Jesús Rubio lo hizo con Dionisio Gamallo Fierros) es necesaria y obligada. Entre los papeles de José Gestoso (BCS) resta material útil para aclarar y ampliar el conocimiento del poeta y su recepción. Se impone el catálogo de sus trabajos e iniciativas. Dentro de la órbita sevillana, también Santiago Montoto espera la mano blanca que despierte (ordenando y reproduciendo al alcance de los investigadores) sus muchos apuntes becquerianos. En algunos se leen indicaciones que han pasado desapercibidas.

Las tres cartas que ahora ofrezco aportan nuevos argumentos para la construcción de los pormenores biográficos de la familia Bécquer. La dirigida por Bécquer a Bueno puede por fin sumarse íntegra a sus obras. La leyenda en torno a Gustavo Adolfo, entretejida y anudada en una larga bibliografía que testimonia, sobre todo, la popularidad del poeta, insiste en crear sugerentes y melancólicas brumas a través de las que a veces conseguimos ver la luz.

MARTA PALENQUE
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco. (1969) «Joaquín Domínguez Bécquer y el retrato de Lista». *Revista de Filología Española*. LII. 11-13.

Anónimo. (29 marzo 1936) «Centro Cultural San Lorenzo. Inauguración de las conferencias sobre Bécquer». *El Liberal* (Sevilla). S. p.

Banda Vargas, Antonio de la. (2002) *Antonio María Esquivel*. Sevilla. Diputación.

Balbín, Rafael de. (enero-junio 1954) «Sobre la llegada de Bécquer a Madrid». *Revista de Literatura*. 9-10. 301-308.

Bécquer, Gustavo Adolfo. (1954, 8ª ed.) *Obras completas*. Madrid. Aguilar.

——(1995) *Obras completas*, t. II. R. Navas Ruiz (ed.). Madrid. Turner.

——(2004) *Obras completas*. J. Estruch Tobella (ed.). Madrid. Cátedra.

——(2000) «Comunicado del Señor Bécquer, contestado por el Señor Larra». En G. A. Bécquer, *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. L. Romero Tobar (ed.). Madrid. Espasa-Calpe. 671-673.

Benítez, Rubén. (1961) *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

Brown, Rica. (1963) *Bécquer*. Barcelona. Aedos.

Campillo, Narciso. (30 mayo 1894) «Ramón Rodríguez Correa. Breve noticia biográfica». *La Ilustración Española y Americana*. XX. 334.

Díaz, José Pedro. (1958, 1ª ed; 1964, 2ª; 1971, 3ª) *Gustavo Adolfo Bécquer: Vida y poesía*. Madrid. Gredos.

Fabié, Antonio M. (marzo-abril 1880) «D. Joaquín Domínguez Bécquer». *Revista de España*. LXXIII. 54-61.

Gamallo Fierros, Dionisio. (1948) *Gustavo Adolfo Bécquer. Páginas abandonadas. Del olvido en el ángulo oscuro*… Madrid. Valera.

——(27 febrero-12 julio 1949) «La esposa de Bécquer. Casta Esteban y Navarro». *La Comarca*. (Coleccionado en D. Gamallo Fierros, *Estudios sobre Bécquer*. 125-141).

——(18 noviembre 1954) *«¡Dios mío! ¡Qué desencanto tan horrible!* Dijo Bécquer al entrar —hoy hace cien años— por primera vez en Madrid». *Informaciones*. [1].

——(2005) *Estudios sobre Bécquer*. J. Rubio Jiménez (ed.). Zaragoza. Diputación.

Gestoso y Pérez, José. (26 agosto 1879). «Cantos y cantares». *Papeles Varios* II. Biblioteca Capitular de Sevilla (Institución Colombina). 219.

——(27 diciembre 1886) «Carta a Mr. Aquille Fouquier». *La Ilustración Artística*. 7 y 10.

———(1916) *Homenaje rendido por la ciudad de Sevilla a sus ilustres hijos G. A. y V. Bécquer* . Sevilla. Gironés.

———*Papeles Varios* II. Biblioteca Capitular de Sevilla (Institución Colombina).

Gómez Ramos, Pedro. (1975) *Catálogo de los tomos manuscritos (Papeles varios) del fondo documental José Gestoso existentes en la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla*. Memoria de Licenciatura inédita leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

Lleó Cañal, Vicente. (1997) *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla. FOCUS.

Montesinos, Rafael. (2005) *Bécquer. Biografía e imagen* [1977]. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

———(1992) *La semana pasada murió Bécquer*. Madrid. El Museo Universal.

Montoto, Luis. (1929) *«En aquel tiempo»: Vida y milagros del magnífico caballero Don Nadie*. Madrid. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Montoto, Santiago. (29 diciembre 1929) «Reliquias becquerianas. Versos y dibujos inéditos». 2.015. S.p.

———(16 junio 1932) «Bécquer. Algo de lo mucho no consignado en las biografías del gran poeta». *La Época*. 5.

———(8 abril 1933) «Bécquer. En torno al gran poeta». *La Unión*. S.p.

———(1981) «Nueva semblanza de Bécquer». *Parroquias de Sevilla y Nueva semblanza de Bécquer* . D. Pineda Novo (ed.). Sevilla. Mediodía.

Nombela, Julio. (1976) *Impresiones y recuerdos*. Madrid. Tebas.

Pageard, Robert. (1990) *Bécquer, leyenda y realidad*. Madrid. Espasa-Calpe.

———(1992) «Espíritu y tareas de la investigación becqueriana». *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*. J. Rubio Jiménez (ed.). Zaragoza. Centro de Estudios Turiasonenses / Institución Fernando el Católico. 213-220.

Palenque, Marta. (1987) «*El Cisne*, periódico semanal de literatura y bellas artes (Sevilla, 1838). Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano». *Archivo Hispalense*. 213. 141-177.

———(2007) «*Sigamos las claras huellas*: el bibliófilo sevillano Juan José Bueno y Le-Roux». En *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*. P. Bolaños Donoso, A. Domínguez Guzmán, M. de los Reyes Peña (coords). Sevilla, Universidad. 355-380.

———(en prensa) «Fama y fortuna de Gustavo Adolfo Bécquer: la heterodoxia de las *Rimas* y el episodio del retrato de la Biblioteca Colombina». *Bulletin Hispanique*.

Reina Palazón, Antonio. (1979) *La pintura costumbrista en Sevilla, 1830-1870*. Sevilla. Diputación.

Reyes Cano, Rogelio. (2008) *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII-XIX*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

Romero Tobar, Leonardo. (1993) *Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional)*. Barcelona. Puvill Libros.

Rubio Jiménez, Jesús. (2006) *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

———(2007) *José María Domínguez Bécquer*. Sevilla. Diputación (Arte Hispalense 82).

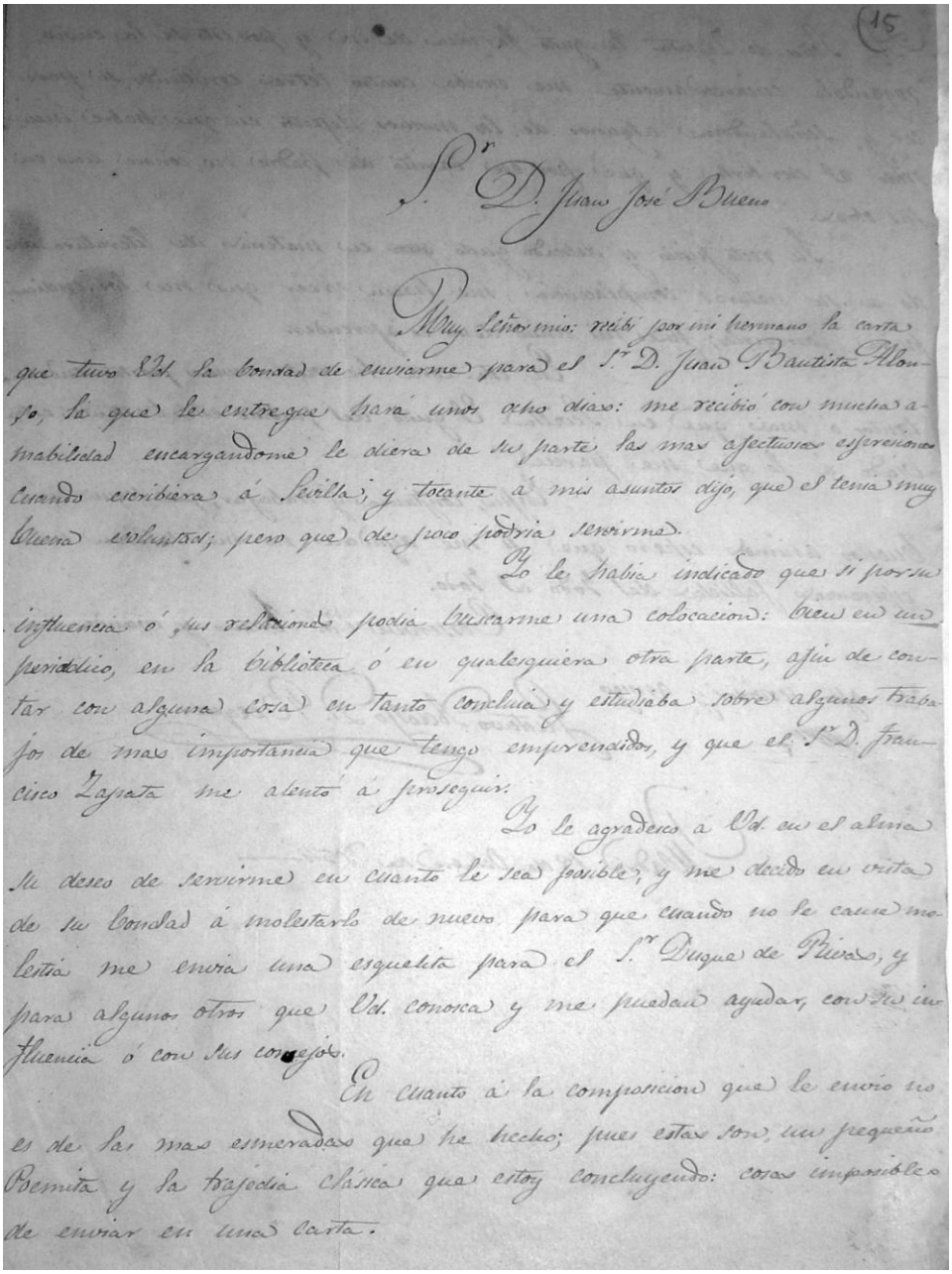
Ruiz Lagos, Manuel. (1969). «El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas. Apuntes sobre su magisterio estético en G. A. Bécquer». *Revista de Filología Española*. 425-475.

Santos Torroella, Rafael. (1948) *Valeriano Bécquer*. Barcelona. Cobalto.

Urbina, Javier y Rubio Jiménez, Jesús. (2003-2004) «La correspondencia de Narciso Campillo en la Biblioteca Nacional. Documentos relacionados con Gustavo Adolfo Bécquer y su entorno». *El Gnomo. Revista de Estudios Becquerianos*. 12-13. 11-91.

Velázquez y Sánchez, José. (1994) *Anales de Sevilla de 1800 a 1850* [1872]. Sevilla. Ayuntamiento.

Apéndice 1



(15)

Sr. D. Juan José Bueno

Muy Señor mio: recibí por mi hermano la carta que tuvo Vd. la bondad de enviarme para el Sr. D. Juan Bautista Alonso, la que le entregue hará unos ocho dias: me recibió con mucha amabilidad encargandome le diera de su parte las mas afectuosas expresiones cuando escribiera á Sevilla; y tocante á mis asuntos dijo, que el tenia muy buena voluntad; pero que de poco podria servirme.

Yo le habia indicado que si por su influencia ó sus relaciones podia buscarme una colocacion: bien en un periódico, en la biblioteca ó en qualesquiera otra parte, afin de contar con alguna cosa en tanto concluia y estudiaba sobre algunos trabajos de mas importancia que tengo emprendidos, y que el Sr. D. Francisco Zapata me alentó á proseguir.

Yo le agradezco á Vd. en el alma su deseo de servirme en cuanto le sea posible, y me decido en vista de su bondad á molestarlo de nuevo para que cuando no le cause molestia me envia una esquelita para el Sr. Duque de Rivas, y para algunos otros que Vd. conozca y me puedan ayudar, con su influencia ó con sus consejos.

En cuanto á la composicion que le envio no es de las mas esmeradas que he hecho; pues estas son un pequeño Bemita y la tragedia clásica que estoy concluyendo: cosas imposibles de enviar en una carta.

El Señor de Zapata le gustó la idea de esa y por esto se la envío, rogandole encarecidamente me escriba cuatro letras emitiendo su parecer y señalandome algunos de los muchos defectos en que habré incurrido al escribirla y que por ese cariño de padre no conoce uno en sus obras.

Su recto juicio y delicado gusto ~~que~~ en materias de literatura unido á su natural complacencia me hacen creer que me los indicará para corregirlos; pues mi unico deseo es aprender.

En esta corte he visto muchos poetas endebles tantos ó mas que en Sevilla. El gusto del publico esta bastante estraviado á lo que me parece.

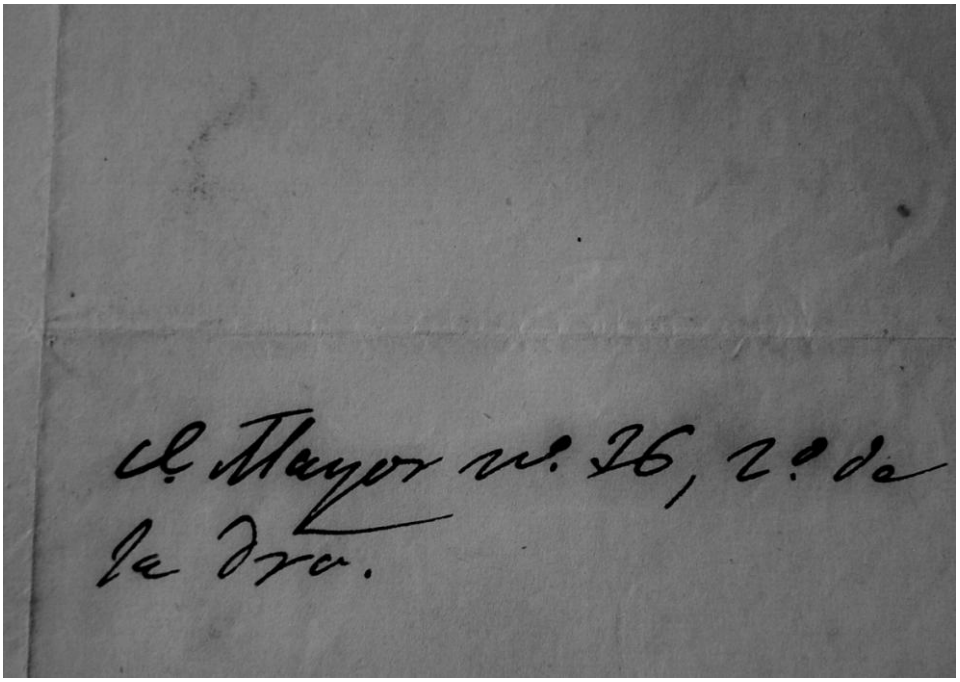
En fin, constancia y trabajar; que segun mis buenos animos espero que si me ayudan no me saldran mis esperanzas fallidas del todo al todo.

Conservese Vd. bueno y mande á

su afto servidor y amigo Gustavo Adolfo D. Becquer.

Madrid 18 de Octubre de 1854

Apéndice 2


Cl. Mayor nº 16, 2º de
la Dra.

Anthony H. Clarke
Reflexiones sobre *Peñas arriba*
(a propósito de la edición crítica de Laureano Bonet)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008. 263-273

REFLEXIONES SOBRE *PEÑAS ARRIBA* (A PROPÓSITO DE LA EDICIÓN CRÍTICA DE LAUREANO BONET)

Gran parte de los estudios peredianos debidos al profesor Bonet a lo largo de los últimos cuarenta años han abocado a la edición que motiva estas reflexiones mías[1]. Sus ediciones de obras de Pereda: *La leva y otros cuentos* (1970)[2], *La puchera* (1980)[3] y *La Montálvez* (1996)[4]; una nutrida serie de artículos imprescindibles que difícilmente pudieran atribuirse a otra pluma que la suya, y especialmente «Hacia *Peñas arriba*: Pereda y la tierra»(1997)[5].Y a todo esto, una fina sensibilidad para abarcar y expresar las dimensiones históricas, sociales, religiosas, simbólicas y míticas -es decir, culturales en el sentido más amplio- no ya solamente en un contexto español sino europeo.

A la hora de «colocar» o situar *Peñas arriba*, y, a la vez, para valorarla significativamente, resulta indispensable conocer a fondo el contexto español y europeo al que pertenece. La conciencia -más allá de los conocimientos- que demuestra poseer Bonet de este amplio patrimonio

[1] José María de Pereda. *Peñas arriba*, edición, prólogo y notas de Laureano Bonet; estudio preliminar de Germán Gullón, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
[2] José María de Pereda. *La leva y otros cuentos*. Edición e introducción de Laureano Bonet. El Libro de Bolsillo, núm. 253, Alianza Editorial, Madrid, 1970 (2ª edición: 1987)
[3] José María de Pereda. *La puchera*. Edición, introducción y notas de Laureano Bonet. Clásicos Castalia, núm. 93, Editorial Castalia, Madrid, 1980.
[4] José María de Pereda. *La Montálvez*. Introducción y notas de Laureano Bonet. En Obras completas (A.H. Clarke y J. M. González Herrán, directores), vol. Vl, Ediciones Tantín, Santander, 1996.
[5] "Hacia *Peñas arriba*. Pereda y la tierra", en Anthony H. Clarke (ed.), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1995, pp. 87-137.

Entregado: 30 de junio de 2008. Aceptado: 15 de julio de 2008.

literario y cultural es un factor decisivo en la hechura, el espesor y en la riquísima aportación de esta edición.

En ningún estudio perediano llevado a cabo por el profesor Bonet con anterioridad a esta edición que tratamos aquí se ha demostrado tan cumplidamente esa envidiable «conciencia» del contexto cultural europeo como en su aludido artículo «Hacia Peñas arriba: Pereda y la tierra»; un trabajo ejemplar en su género, que no sólo da fe del espesor simbólico y figurado de esta novela en su proyección e imagen de la tierra como presencia e influencia endémicas sino también que insinúa tácitamente el emparejamiento de *Peñas arriba* en este sentido con unas obras cumbres de la literatura universal: *Moby Dick, o la ballena blanca* de Hermann Melville; *Los novios*, de Alessandro Manzoni, y *Casa desolada* de Charles Dickens. Más concretamente, con unos ejemplos ejemplares de de aquel tipo de novelas que Henry James calificó injustamente de «loose, baggy monsters» y que -quizás casualmente- evocan y tienen muy en cuenta el entorno natural como determinante de la conducta y el estado de ánimo de sus personajes. Unas novelas que, como *Guerra y paz* más tarde, lograron trascender su propia «inmanejabilidad» («unwieldiness» - la palabra que late siempre en el fondo de la frase de James) y deshacerse del rótulo de «loose, baggy monsters» de manera tan feliz y contundente que casi cabe hablar de un género aparte. Y urge asimismo matizar que esa misma «inmanejabilidad», ese ritmo lento, pausado, en cierto modo despreocupado, y esas exigencias ingentes al tiempo y -¿cómo no?- a la paciencia del lector, constituyen en conjunto la razón de ser de tales novelas. Y es más, su capacidad para penetrar en aspectos inéditos de la condición humana es en parte función de esos mismos rasgos indeseables o «inmanejables» que acabo de indicar. El aludido artículo «Hacia *Peñas arriba*: Pereda y la tierra», pasa más allá del tópico de Pereda y la «tierruca» o Pereda y la Montaña para desvelar la función de la tierra como factor determinante de la condición humana, no ya sólo en el Norte de España sino en cualquier trecho del mundo donde haya campo, mar y montaña y la correspondiente lucha humana por la vida. Hasta cierto punto está manejando Bonet el concepto de la tierra en su dimensión mítica, ya que se trata de una historia y a la vez de varios cuentos del hombre en un entorno conocido -pero también de otro entorno universal- con miras a asentar unas verdades profundas sobre la condición humana. No se queda solo Pereda en este cometido, ni mucho menos, pues precisamente nuestros ejemplos más destacados de «loose, baggy monsters» hicieron otro tanto, si bien cada autor interpretara «entorno» a su propia manera, como es lógico y previsible

Al crearnos una imagen del Pereda de las grandes novelas -cinco en total- vienen a figurar en este entorno pueblos, ciudades, campo, montaña,

mar, marinas, celajes y tiempo. Muy contadas veces nos detenemos para reflexionar sobre la conciencia, la percepción, la «toma» de la tierra - esa tierra «telúrica» que diría Unamuno -que subyace en todos los aludidos componentes del entorno natural. Es más que posible que el propio don José María no se diese cuenta cabal de la frecuencia, ni de la intensidad figurada y simbólica de ese aluvión de evocaciones, de «tomas» de la tierra que apuntala y en cierto modo define sus creaciones novelescas, sea de hechura y textura de personajes, escenarios o trama. Entendiéralo así o no el novelista, el caso es que incorpora a sus novelas una sensación de «tierra presente» que adquiere a veces toques, mejor dicho insinuaciones de presencia mítica, dado su carácter tenue y momentáneo, y que esta omnipresencia física y figurada está respaldada por un hondo sentido por parte del novelista, y posiblemente a nivel instintivo, de la importancia cardinal de la relación hombre/entorno.

Que esa relación se viera restringida física y topográficamente a la Montaña en las cinco novelas de mayor vuelo me parece axiomático, pero esto no empece para que esa misma relación tenga carácter y repercusiones universales. Insistir en estos aspectos fundamentales que informan las cinco novelas principales me ha parecido un requisito esencial a la hora de ofrecer estas reflexiones mías sobre *Peñas arriba* a la luz de la edición del profesor Bonet. Son dos las razones de bulto: primero, el lector sabrá de antemano qué es lo que me propongo, y segundo, habré despachado desde un principio ese fácil y engañoso tópico de Pereda como novelista regional, de la «tierruca»; ese «solitario de Polanco» tan frecuentado por las tempranas reseñas y por los manuales e historias de literatura desde entonces. Desde luego, Pereda escribe de la Montaña; sin duda es el novelista de aquella generación que se ha visto asociada más a menudo con el concepto de la novela regional. Incluso hay su poco de justificación en verle -casi con palabras de Galdós- como portaestandarte «del regionalismo literario en España»... Santo y bueno, pero esa relación íntima con la tierra, a nivel profundo, psicológico, onírico, simbólico y mítico, constituye la dimensión de su obra que más insistentemente reclama y afianza su universalidad. Saber a qué nos atenemos con el concepto y la imagen de la tierra en esas cinco grandes novelas es el primer paso para comprender plenamente lo que ha logrado el profesor Bonet con esta edición. Para quien ofrece estas reflexiones el conjunto de los distintos apartados de esta edición lleva a la crítica a rastras hacia otro nivel más exigente, un nivel en donde el objeto de sus pesquisas no se contempla como un ejemplo más de los consabidos «loose, baggy monsters» sino como una entidad narrativa muy meditada y deliberada; una entidad que es demostrablemente de una pieza, que se conforma en muchos sentidos con el género novela, si bien no encaja

fácilmente en ese género tal como se concibe en la última década del siglo XIX. Una entidad, en fin, que revela un espesor de textura en el que todo cuenta, todo aporta su óbolo.

Es sobradamente factible y aceptable comentar que *Peñas arriba*, igual que tantas novelas del siglo XIX, sería mejor novela si tuviese una tercera parte menos de extensión. Pero, como he sugerido, no hay capítulo ni párrafo que no contribuya significativamente al conjunto, y aun sus puntos más débiles -la historia de Facia, la mujer gris, y la de los Gómez de Pomar- pueden verse retrospectivamente como estrictamente relevantes a las intenciones del novelista con respecto a la unidad rítmica, cíclica e integrante de la obra toda: una unidad que proclama un ensamblaje de miras y aspiraciones del conocimiento exclusivo de su creador.

Nunca dejan de presentarse en tales novelas unos blancos fáciles para los críticos de miras estrechas, e incluso ha habido bastantes casos entre los críticos de indudable talla. Para mí el hecho contundente e innegable es el siguiente: una porción considerable de las novelas más emblemáticas del siglo XIX -y elegiré como ejemplos aquellas mismas novelas que aduje para ejemplificar los «loose, baggy monsters»: *Los novios*, *La ballena blanca* y *Casa desolada*- dependen en cierto modo de su espesor, sus toques, efectos y técnicas acumulados a lo largo de medio millar de páginas y más; cobran vida y ritmo tanto en sus pasajes más débiles como en sus aspectos más logrados. Es decir que el ritmo imparable del «monstruo» se debe al conjunto de elementos que entran en su creación. Bien considerado el tema, no importa mayormente que a estas obras las llamemos novelas o no; y otro tanto le pasa a *Peñas arriba* en mayor o menor grado. Estas «novelas» exponen y definen -o vuelven a definir- las posibilidades y los parámetros del género: cuál es su cometido, no en general, desde luego, sino teniendo sobre todo en cuenta lo que cada autor pretende hacer con una «idea» de novela que es todo un mundo. Por eso sería totalmente erróneo atribuir a tales obras un valor *prescriptivo*. Aun el gran Manzoni, a caballo entre el neoclasicismo y el romanticismo, supera y rompe los moldes de su contexto inmediato. En ningún momento se le ocurre al lector que el autor nos esté insinuando que *es así*, precisamente, por esta línea y mediante estos procedimientos, como el género funciona, se estructura, se narra. Cada uno de estos autores, tocados -quien más quien menos- de ciertos rasgos geniales, ha creado una obra única que, lejos de ser prescriptiva por lo que se refiere a su cometido y finalidades, es sencillamente aquella que cada uno de ellos ideó y creó a base de un puñado -¡menudo puñado el de *Casa desolada*!- de personajes, situaciones y entornos para indagar profundamente en la condición humana. Cuestionar sus credenciales o la razón de ser de su proceder o si acertaron en sus elecciones es por definición un ejercicio vano. El novelista -y acaso

especialmente el novelista del siglo XIX- suele llegar a cierto momento de su evolución (y sólo a posteriori lo llamará «encrucijada», y la crítica ídem) cuando vislumbra nuevas posibilidades, nuevas perspectivas para su arte de novelar, por muy peculiar e idiosincrática que haya sido anteriormente. Es normal que existan atisbos de este nuevo mundo creativo en su obra ya publicada. Lo que es obvio, con toda claridad, es que afloran de vez en cuando ciertas novelas que soslayan la tendencia mayoritaria hacia la novela social, urbana, psicológica, etc., y que a la vez rebasan la mera idea -y mucho más la etiqueta- de la novela regional o rural.

Cuando intentamos definir el género novela no es dable ni aceptable instalarnos casi exclusivamente en la idea de que la novela de la segunda mitad del siglo XIX tuvo que ser forzosamente urbana, ni mucho menos darlo por sentado como *sine qua non* del género. Simultanea con la novela urbana durante aquel período un nutrido componente de novelas rurales que también pretenden pintar la condición humana. Ni que decir tiene que tanto la crítica de aquellos años como la más reciente ha favorecido la idea de que el futuro de la novela estaba en manos de los cultivadores de la novela urbana -y así ha pasado en gran medida- pero no existe ley ni mandamiento que proclame que *tiene* que ser así. Corriendo parejas con la gran novela urbana -que obligatoriamente busca su materia allí donde más obviamente se presenta- siempre existió y se cultivó intencionadamente la novela rural. Sus cultivadores más destacados - y entre ellos Pereda y Hardy - cultivaron ese género «menor» convencidos de la validez de su cometido; y no deja de ser interesante, histórica y literariamente, que algunos de los autores más conocidos como cronistas de la urbe -y pienso sobre todo en Dickens, Balzac, Flaubert y Galdós- abarcaron en señalados casos las posibilidades de la novela rural.

En verdad, hay que descartar la idea de que esa división o brecha tuviese que ver fundamentalmente con la dialéctica ciudad/campo o corte/aldea. Suelen ser muy variopintos los motivos por los que algunos - muchos- novelistas prefirieron centrarse en la urbe y otros -bastantes menos- en la vida del campo y del pueblo. La cuestión que verdaderamente interesa en la crítica literaria es la siguiente: ¿cabe que la novela llamda rural compita favorablemente con la urbana? Y la respuesta en determinados casos, y supuestamente los de Hardy, Pereda, Jonas Lie y Björnsterne Björnson y otros, tiene que ser un sí rotundo.

Ahora bien, sabemos que siempre se dan unos matices y casos intermedios. Una novela que es teórica y principalmente urbana o «cortesana» puede ofrecernos muy intencionadamente una fuerte dosis de campo y pueblo -ahí están *Madame Bovary*, *Pedro Sánchez*, *Lo prohibido* y muchas más- pero aquí tenemos que insistir en la tendencia generalizada,

que da por sentado que la novela urbana existe, vive y se mueve en un nivel más alto, más exigente y más aceptable, novelísticamente hablando, que su equivalente rural y que aquella representaba el futuro de la novela.

Históricamente es lo que pasó, y, sin embargo, nos incumbe tener en cuenta el reverso de la medalla, y en gran medida esto significa justipreciar y justificar el cultivo de la novela rural. A fin de cuentas venimos a parar a esta pregunta: «¿En la novela rural cabe la posibilidad de crear un panorama humano tan espeso, tan interesante, tan rico de matices y tan sugerente como aquel que se ofrece rutinariamente en la novela urbana?» Y evidentemente, la respuesta mayoritaria de críticos y lectores a lo largo de los últimos ciento cuarenta años ha favorecido con mucho la novela urbana en este sentido. Si consultamos las reseñas de los dos críticos más estimados del último tercio del siglo XIX en España -Emilia Pardo Bazán y «Clarín»- y nos fijamos en aquellas que tienen que ver, o parcial o totalmente, con las mejores novelas de Pereda, no tardamos en llegar a la conclusión que, por mucho que ponderen los logros indudables del novelista cántabro en ciertos terrenos, siempre late en el fondo de sus comentarios la convicción que Pereda escribía a contracorriente, que azotaba el aire.

Se me impone que esa opinión y ese enfoque -que intuimos, ya que no es fácil dar pruebas positivas- no merecen tanta aceptación ahora, en nuestros días, ni en el caso de Pereda ni refiriéndose a la novela rural o de pueblo en general. Por lo menos cinco novelas peredianas -*El sabor de la tierruca, Pedro Sánchez, Sotileza, La puchera* y *Peñas arriba*- presentan al hombre y a una comunidad en un entorno que no es siempre el de la urbe, si bien en *Pedro Sánchez* y en *Sotileza*, ésta tiene más protagonismo. Aproximadamente el mismo número de novelas de Tomás Hardy con un subido contenido pueblerino se publican entre 1873 y 1891, y apenas hace falta que yo comente aquí las afinidades que existen entre sus respectivas maneras de introducir el paisaje, la naturaleza y el tiempo en sus novelas. En los países escandinavos y en Alemania, Austria y Suiza se inicia la tradición de la novela rural dos décadas antes. En Francia, Italia y Portugal contamos con bastantes ejemplos aislados del género, al paso que en Rusia la gran novela social y psicológica siempre mantuvo un contacto significativo con la tierra, la naturaleza y la vida pueblerina. Si apuramos la cosa incluso pudiéramos señalar los antecedentes más directos de la novela rural entre las *dorfnovellen* alemanas, austríacas y suizas y concretamente con Gottfried Keller y su *Un Romeo y Julieta de aldea*.

Este pequeño *excursus* no tiene otro fin que el de dejar bien claro que el caso de Pereda y su insistente -no digo obstinado- cultivo de la novela rural no existe en un vacío sino surge como un valioso e interesante ejemplo español de un bien documentado florecimiento de la novela rural en Europa

occidental. Desde luego, esas novelas rurales «pre-existentes», que representan una tendencia significativa y coherente a ir en busca de otros derroteros más allá -o quizás más acá- de aquellos de la novela mayoritaria, no tienen que verse forzosamente como «influencias» en el caso de Pereda, aunque evidentemente en ciertas ocasiones lo sean; no, lo importante aquí es «dejar constancia del hecho» sencillísimo, sin duda uno de aquellos que se olvidan fácilmente o de los cuales se desatiende la crítica en general, que don José María de Pereda, con todo su bagaje regionalista y supuestamente realista, local, típico, pintoresco -que yo no niego ni mucho menos- formaba parte de un nutrido aunque dispar núcleo de novelistas y cuentistas europeos que venían cultivando lo que ahora denominamos la novela rural. Que el porvenir de la gran novela residiera allí o no, para mí no tiene una importancia capital. Basta pensar en lo que han hecho en este sentido novelistas y cuentistas de la talla de Manzoni, Tolstoi (recuerdo sobre todo los capítulos de *Ana Karenina* en donde el autor ruso despliega ante el lector atónito todo ese mundo rural y pueblerino de Levin), Júlio Dinís, Alphonse Daudet, Thomas Hardy, Maupassant y unos cuantos más, para saber de fijo que no se trata exactamente de una tendencia insignificante; estamos en presencia de una dimensión, una manera de ser, un subgénero de la novela tal como se concebía y se escribía durante buena parte del siglo XIX.

Urge, por esto mismo, descartar la visión y la imagen estereotipadas de Pereda novelista que han privado en la crítica hasta muy recientemente. No es que los nexos entre las grandes novelas peredianas y la novela rural europea tal como la practicaban los aludidos autores no existiesen hace ciento treinta o siquiera hace treinta años. Tanto Manzoni, como Daudet, Dinís, el propio Tolstoi y otros más han figurado levemente en reseñas y otros escritos de Menéndez Pelayo, «Clarín», Pardo Bazán, Cossío y Montesinos, pero nunca con asomos ni amagos de abocar a la declaración rotunda y fundamental, a saber: que Pereda llevaba y dirigía inconscientemente la parte española de ese fenómeno que fue la novela rural europea. Los nombres relevantes están allí desde hace más de un siglo, pero hacía falta dar el paso siguiente

Ha sido en parte debido a la consabida imagen de las limitaciones que se han atribuido a Pereda como novelista regionalista, católico a machamartillo, monárquico, paladín de la «tierruca», etc. por la que muchos lectores y no pocos críticos han concluido habitualmente que tales atributos o condiciones sólo difícilmente pueden favorecer la idea de la creación de grandes novelas universales. Don Marcelino, pese a sus aspectos problemáticos como crítico perediano, supo ver como muy pocos las cualidades arraigadas e instintivas que permitían al novelista de Polanco

trascender lo local -en *El sabor de la tierruca, Sotileza, La puchera, Peñas arriba*- para penetrar a lo universal. Ante semejantes logros geniales se me antoja del todo mezquino y de pequeñas miras preguntar por escrito «Did he get it right?» («¿Acertó? / ¿Eligió bien?»); y sencillamente porque lo que Pereda y otros cultivadores de la novela rural o pueblerina nos brindan es una alternativa, otro mundo literario posible, que no una elección mal aconsejada que nos incumbe condenar y rechazar. Lo que sí que hay que aceptar es que aquellas novelas menos estimadas, que iban por otros derroteros remotos o periféricos, no constituían ni mucho menos el signo determinativo del género novela en el último tercio del siglo XIX. Por otra parte, tenemos que aceptar igualmente que la novela rural -o como subgénero o como género aparte- coexistía juntamente con las grandes novelas de la urbe. Nadie, que yo sepa, ha propuesto seria y formalmente que nuestro aprecio de lo que han conseguido novelísticamente Dostoievski, Galdós y Henry James acaso debiera llevarnos a excluir o menospreciar lo que han logrado en otro apartado del género novela autores como Hardy, Pereda y Daudet. A la luz de esta propuesta, tan sencilla y escueta como desatendida, urge ver a Pereda en otro contexto y desde otra perspectiva que las acostumbradas; urge verle como gran novelista de su tiempo, eso sí, pero irremediablemente enmarcado dentro de esta vertiente importante de la novela rural europea.

Todo lo cual, a manera de preámbulo, nos lleva, molidos y exhaustos, a la magnífica y digna edición crítica de *Peñas arriba* que nos brinda el profesor Bonet.

Sabemos que es un tópico bastante manoseado ya en la crítica perediana comentar que en *Peñas arriba* se dan cita temas, símbolos, personajes, escenarios, *leitmotiven*, etc., presentes en la obra anterior de Pereda, siendo de destacar en este sentido *Suum cuique, Blasones y talegas, Los hombres de pro, Don Gonzalo González de la Gonzalera, El sabor de la tierruca* y *Pedro Sánchez*. Esta suerte de «aprendizaje», de preparación inconsciente del terreno -no tan infrecuente en la novela de aquel período como acaso pudiera pensarse- me llevó hace años a sugerir -un sí es no es en broma- que don José María tenía en su haber sólo una novela, puesto que todo lo anterior parecía apuntar y preparar el camino hacia aquella meta. No me arrepiento de tal atrevimiento, ya que la profunda verdad que anida en el fondo de semejante reto improbable resulta fundamental para comprender su obra como conjunto.

Pues, de manera muy parecida -tal como he sugerido al comenzar estas reflexiones-, la edición de Bonet echa mano de múltiples aspectos e ideas de su propia obra crítica a lo largo de más de cuarenta años, siendo de destacar las ediciones de *La leva y otros cuentos* y *La puchera* y el grandioso artículo «Hacia *Peñas arriba*: Pereda y la tierra», el cual es para mí lo más

revelador que se ha escrito sobre esta novela en los últimos treinta años, pues cumple con creces su misión de desentrañar y poner al descubierto las profundas raíces del arte novelesco perediano. En una palabra, el profesor Bonet ha seguido una trayectoria en la que preparaba el terreno y se preparaba a sí mismo, como si adivinara que abocaría finalmente a esa última tarea de proporciones himaláyicas.

Vuelvo a insistir que mi cometido aquí no ha sido hacer una reseña de esta edición, sino repasar, acaso exponer y explicar, algunos «points arising» y unas reflexiones que estimaba cruciales para una lectura de la novela a nivel profundo.

Los peredistas y los estudiosos de la novela española del siglo XIX en general nunca hemos escatimado la profunda admiración y respeto que nos merece la obra crítica de Laureano Bonet. Los que conocemos bien sus ediciones y artículos sobre Pereda, Alarcón, Galdós, Alas y otros autores ponderamos con verdadero entusiasmo la amplia gama de ideas y contextos, la austera pero afectuosa minuciosidad, sus envidiables conocimientos sobre la Biblia, el arte, la simbología y la mitología. Todo esto ha venido a constituir algo «sabido» -a «known quantity»- para los estudiosos que seguimos interesándonos por la parte humana de la crítica. Nos damos cuenta perfectamente de lo que es y de cómo es el tratamiento "bonetiano" de un texto, y hasta saboreamos su inconfundible e idiosincrática estampa estilística. Este fenómeno existe desde sus ediciones, ahora añejas, de *La leva y otros cuentos* y *El sombrero de tres picos* y precisamente porque sabemos en qué consiste el *ars crítica* de Laureano Bonet nos resulta fácil y lógico intuir cómo será una edición crítica de *Peñas arriba* debida a su pluma .

Ateniéndome tenazmente al declarado carácter reflexivo de estas líneas, entresaco de mis apuntes lo más relevante. El así llamado *Prólogo* es simultáneamente una descripción y una disección de la novela y de su contexto vital e histórico, todo ello encasillado bajo una serie de encabezamientos con sus respectivas subdivisiones: «Redacción y recepción de la obra»; «Caracterización de *Peñas arriba*»; «Historia del texto»; «La presente edición». Esto se dice y escribe muy rápidamente pero no comunica ni mínimamente el carácter exhaustivo y penetrante de cada parte. Las subdivisiones ayudan a ordenar la materia y los argumentos y el lector no tarda en convencerse de que, tras estas líneas, funciona una mano y una inteligencia maestras. Casi todo lo que ofrece aquí el profesor Bonet es acertado y enjundioso; con frecuencia afloran esos toques perceptivos e impagables en que abundan sus estudios anteriores, pero, con todo esto -y es mucho y tan admirable como impresionante- me resultaría punto menos que imposible comunicar a cualquier lector medio qué es, o cómo es, la toma, la interpretación de conjunto, a las que llega el crítico. Es casi como si hubiese

preparado el terreno -muy cumplidamente, por cierto- para un apartado posterior que fuese esa «visión de conjunto» y que luego se le olvidara o escapara. Y sin embargo, la materia prima de ese «balance final» se deja sentir, se insinúa, en ciertos pasajes a lo largo de este *Prólogo*.

Es sobre todo por este motivo por lo que aplaudo entusiasmado la aportación de los distintos apartados del *Prólogo* y lamentar al propio tiempo la carencia de ese «balance final», de ese «overview» que adivinamos pero que no se nos comunica directamente .

Ni que decir tiene que el peredista, leyendo intuitivamente entre líneas, sabrá a qué atenerse: entresacará ese balance final «inexistente» de entre toda esta magnífica acumulación de datos e ideas que bullen en el *Prólogo* y en las distintas formas de notas. Pero ese lector medio acaso pudiera sentirse defraudado. Posiblemente se deba a una convicción por parte del crítico de que su ingente tarea había tocado a su fin; que ya quedaba dicho todo lo que tenía que decir. Y en gran medida es así, porque el profesor Bonet hace todo menos publicar su mercancía a gritos, o sea, en un mensaje compacto, directo pero llamativo. Por eso pongo sobre mi cabeza -«chapeau!», como dirían mis colegas franceses- todo lo que sea verter luz y más luz sobre distintos aspectos, textos y contextos de la novela y de la vida del autor, tanto en el *Prólogo* como en los distintos tipos de notas y en las variantes. Al propio tiempo digo para mis adentros: «¡Magnífico!... Esto no lo hace nadie más, ni se ha llevado a cabo otra presentación semejante en el caso de otra novela española del siglo XIX.» Pero, con todo, echo de menos esas seis u ocho páginas que sin duda hubieran dado más impacto y sentido a toda la preparación anterior.

Todo lo cual me vuelve al significado y razón de ser de mi preámbulo. Lo que esbocé muy someramente allí: los efectos cumulativos, de tiro largo; el contexto europeo del subgénero denominada «novela rural»; los «loose, baggy monsters», vislumbrados, nombrados y por eso «creados» por Henry James, y alguna reflexión o apuntación más. Y vuelvo ahí sobre todo porque esta edición enciclopédica del profesor Bonet, pese a la ausencia de una «visión de conjunto», pese al hecho de que el crítico evita hacerse formalmente con la cuestión de *Peñas arriba* en cuanto novela, proclama a gritos en casi cada página, en las notas y hasta en las variantes, la seriedad y la eficacia de la hechura de la novela; el espesor y el ritmo calculado de sus efectos; la sensación que tiene el lector de estar metido en un mundo de epopeya, con su propio lenguaje denso, simbólico, mitificante. No merece la pena detenernos en la cuestión de los más o los menos del «realismo» perediano, ni en la corrección de su «habla popular». Estamos dentro de una tradición que se remonta a *Los novios*, que recoge de paso a *Casa desolada* y que debe mucho, muchísimo, a ese «polen de las ideas» que

permite y facilita el desarrollo de la llamada novela rural en Europa entre 1830 y 1895.

Quizás sin proponérselo el profesor Bonet ha ensamblado y adelantado un argumento apropiadamente documentado a favor de un Pereda que debería verse indiscutiblemente como novelista europeo.

ANTHONY H. CLARKE
UNIVERSITY OF BIRMINGHAM

Juan Manuel Caamaño
Paz en la guerra, el «Episodio Nacional» de Miguel de Unamuno
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 275-294

PAZ EN LA GUERRA, EL «EPISODIO NACIONAL» DE MIGUEL DE UNAMUNO

«Oiréis entonces hablar de guerras y de amenazas de guerra; pero no os angustiéis, porque aunque así ha de suceder necesariamente, todavía no habrá llegado el fin».
Marcos, XIII, 7

«Los hechos oficiales es lo de menos para mí…»
Miguel de Unamuno[1]

Si acaso carece de novedad señalar la relación entre la gnoseología positivista y la novela del XIX, jamás está de sobra reconsiderar la cohesión de estos fenómenos. Forzoso para cualquier estudio de la novela llamada realista o naturalista es advertir que bajo el impulso del cientificismo decimonónico, la novela del XIX, más que ser como en los herederos ingleses de la novela de Cervantes, una relación familiarista y de vida privada, se vuelve análisis objetivo de la sociedad. Si dicha novela a veces sigue el modelo de la literatura continental del XVIII haciendo crítica partidista de esos tenaces valores del mundo feudal opuestos a una sociedad

[1] Citado por Caudet. (1999: 25n45). Esta declaración hecha por Unamuno en una carta a P. Múgica podría entenderse dentro del concepto Unamuniano de «intrahistoria», pero como veremos, también cabe entenderla dentro de la—llamémosle—«metahistoria» hegeliana, que es capaz de impregnar los sucesos más menudos. Evocamos esta diferencia puesto que parte de los estudiosos de *Paz en la guerra* han insistido en esta categoría propia de Unamuno como mejor modo de entender la obra. Como ya ha indicado Juan Carlos Rodríguez, sin embargo, en aquel entonces la noción de «intrahistoria» aún no era un concepto bien construido, y de hecho, sólo cobra su pleno sentido como solución al problema de la conciencia trágica: «la intrahistoria unamuniana es un término paralelo a la apuesta de Pascal, es decir, la tragedia del ateísmo con Dios, o de la apuesta por Dios desde el ateísmo». Véase Rodríguez (2001: 260).

Entregado: 2 de noviembre de 2007. Aceptado: 8 de abril de 2008

fundada sobre el libre ejercicio de la razón, ahora será igualmente una descripción, al parecer, imparcial de la organización de su propio mundo.[2] Pero el positivismo, como sabemos, no se detiene ahí. La consigna de Comte obliga a más: «ver para prever, prever para actuar». Es decir, si la novela coincide con los intentos de consolidar las sociedades modernas sobre el modelo positivista de conocimiento, no basta con que ésta sea un simple análisis o estudio. Por eso la novela ejerce un deseo no sólo de conocer su sociedad, sino de preservarla y salvarla de sus contradicciones.

Escrita en este horizonte ideológico de fines del XIX, *Paz en la guerra* (1897), la primera novela de Miguel de Unamuno, no se escapa de esta fascinación por el análisis y el conocimiento. Y a esto habría que añadirle un tinte ciertamente decisivo que es su interés por la historia. En cuanto a novela histórica, *Paz en la guerra* se diferencia de la primera novela histórica, cuyas aventuras ocurren en un pasado remoto e idealizado, específicamente en su interpretación de la historia no ya como un vago pasado o un simple «escenario», donde ocurren los hechos, sino como génesis de la realidad colectiva e individual. Como señala G. Lukács en su reconocida obra sobre la novela histórica, la historia se convierte en un objeto de experiencia masiva durante los decenios que siguen a la Revolución Francesa en la era napoleónica: dicha revolución pone de relieve en sus grandes y sucesivas transformaciones que el vivir cotidiano de los hombres y sus intereses inmediatos están condicionados por hechos históricos.[3] Por cierto, caben varias posibilidades dentro de esta «experiencia» de la historia, como aclara Ángela Olalla Real siguiendo a Lukács. Por ejemplo, hay una tendencia conservadora, representada por el romanticismo legitimista, que aunque reconoce la historicidad, «encubre su lucha ideológica contra lo que la Revolución Francesa significa, [y] demuestra su tendenciosidad y reaccionarismo al presentar la Edad Media como una fase de idilio social, al convertirla de pronto en un período de pacífica cooperación de todas las clases» (Olalla Real, 1990: 760). También existe el historicismo de un romanticismo liberal, que «en su concepción del mundo como en sus principios literarios tiene mucho en común con el otro en su lucha contra la revolución, [pero] defiende, sin embargo, la idea de un progreso moderado» (Olalla Real, 1990: 760). Aún hay una tercera posibilidad de conciencia historicista, ésta de signo propiamente iluminista, que defiende sin tapujos la

[2] Las ideas que aquí sólo se esbozan y que sirven de preámbulo a mi tratamiento de aspectos determinados de *Paz en la guerra* proceden del estudio de la novela histórica realizado por Rodríguez (2001: 249-265).

[3] Sobre el aserto de G. Lukács, véase la nota de Francisco Caudet en la «Introducción» a su edición de *Paz en la guerra* (1999: 45n90) y el mismo Lukács (1962: 24-26). Por igual, véase al respecto los comentarios de Olalla Real (1990: 760-761).

idea del progreso humano en tanto que ve la Revolución Francesa como la culminación de las luchas que liquidan el poder feudal. De ahí que sus apologistas concibieran la Revolución como una «necesidad histórica». Este modo de defender el progreso humano tiene su representación filosófica en el pensamiento de Hegel, que «permite comprender…que las revoluciones son elementos orgánicos y necesarios de la evolución, que la historia es un proceso movilizado por las fuerzas internas de la propia historia, y que su efecto se extiende a todos los fenómenos de la vida humana incluido el pensamiento» (Olalla Real, 1990: 760). Pero, como apunta Olalla Real, después de la revolución del 48, con la intensificación de las aspiraciones del proletariado, la burguesía va abandonando el hegelianismo y el modelo conflictivo para entender la historia aún en términos progresistas, pero más moderadamente como simple evolución lineal (1990: 761). Obviamente, la novela histórica se fragua en este contexto, mas lo que le da especificidad a la nueva novela histórica, bajo la égida del positivismo, es que los hechos (que hacen historia) se vuelven objetos de conocimiento. Sometidos al examen, los hechos servirían para juzgar la sociedad como resultado de pretéritos acontecimientos—ya no confusamente lejanos sino relativamente recientes que irían formando la comunidad nacional.[4] De ahí que *Paz* se pueda distinguir como un «episodio nacional», es decir, como un momento en cadena y por tanto un episodio entre otros constituyentes del presente nacional. Unamuno escribe *Paz en la guerra* en un período de poco menos de diez años para publicarla en 1897, como ya señalamos. La obra fue concebida, podríamos decir, en la dilatada sombra que proyectó el golpe que terminó la primera república española, el 29 de diciembre de 1874, posibilitando así la restauración monárquica, la segunda del siglo. Si hemos aludido a la importancia del historicismo de corte positivista en el XIX es porque quizás *Paz en la guerra* sea, entre otras cosas, un esfuerzo por explicar el problema de la Restauración (el problema de la extraña mezcla de liberalismo y monarquía) para y desde un horizonte ideológico, positivista y liberal, que sí cree fundamentalmente en el progreso. Como ya ha señalado C. J. Esdaile en su estudio de la época, el gobierno de la Restauración, en manos de Antonio Cánovas del Castillo, no era más que un cobertizo para posiciones socio-políticamente conservadoras (2000: 144-164). En una palabra, la Restauración no era sino el signo del fracaso de la modernización política, el fracaso de lo que dicho horizonte entiende por «progreso». Y *Paz en la guerra*, podríamos decir, en tanto que arraigada en el sentido realista-naturalista de la novela como análisis, se inclinaría tendencialmente a entender la Restauración (presentada en la novela como esa secuencia que da

[4] Sobre la relación entre el positivismo y la novela histórica, véase Rodríguez (2001: 263-4).

fin al belicismo carlista) como secuela de los idearios políticos, valores, y formas de pensar, que impregnan las luchas entre carlistas y liberales y más extensivamente las contiendas del siglo XIX. En vista de que el positivismo y el liberalismo se perpetúan como sustratos ideológicos en nuestra era, no extraña que los asertos de Víctor Ouimette sobre *Paz en la guerra* guarden un cierto paralelo con este planteamiento. Para él, *Paz* es «un ejercicio intelectual único en la ficción de Unamuno, en el que emprende el examen de los sistemas ideológicos, su efecto sobre el individuo y la colectividad, sus limitaciones para el libre desarrollo de la personalidad, y sus consecuencias para la evolución social. No toma partido porque no se propone la defensa sino la comprensión de ideologías que dejaron su impronta en la vida de su pueblo, su región, su país y su época» (Ouimette, 1987: 365). Pero este «ejercicio intelectual único» de Unamuno en tanto que conciencia de sí mismo (como ejercicio intelectual), separado de lo que se describe por la distancia objetiva que le permite su andamiaje positivista, sólo *parece* inmune a las ideologías;[5] y a despecho de los asertos de Ouimette creemos que lo magistral de esta obra no es precisamente que apunte a cómo se forman los personajes (*v. gr.*, «la comprensión de las ideologías») o el no sectarismo de Unamuno, sino que desvela las contradicciones internas, que brotan de la escritura de la novela para poner en duda su propia mirada sobre los hechos, o sea, su manera de narrar la (o una) historia.

Si *Paz* es como se supone, un examen de dichos sistemas ideológicos, en tanto que marcan a los individuos y dejan su impresión en la historia nacional, para ello Unamuno parte irrevocablemente del consenso sobre la manera de escribir una novela, es decir, su norma como ya hemos indicado, realista y naturalista, y en última instancia positivista. Recordemos que en su traza más cientifista, el positivismo presupone que las relaciones causales—que las causas y sus efectos—son una conjunción de regularidades empíricas que se prestan a la observación, de ahí la obsesión de la novela por documentar, por el detalle, y su afán analítico. Acordemos que Unamuno tomó apuntes y reunió materiales para su novela por muchos años, obsesión que él mismo no hace más que constatar: «es casi seguro que si me reservo todos esos apuntes…ocuparían diez o doce volúmenes...»[6]. La fascinación por el análisis tiene sus obvias limitaciones siempre y cuando la (a veces huera) anotación de propiedades y comportamientos discernibles se tenga

[5] Como dice Unamuno, la novela «ha de disgustar a blancos y a negros, es una pintura ruda, desnuda, sincera, no omite nada…Salen en cueros el carlista y el liberal, el reaccionario y el demagogo, el creyente y el hipócrita, el labrador y el mercader, el jebo y el bilbaíno» (citado por Ouimette, 1987: 356). Está claro que si la regla de la objetividad es lo que de hecho rige la narración, lo que jamás sale «en cueros», lo que parece estar a salvo, es la escritura misma.
[6] Citado por Caudet (1999: 12).

por suficiente. Tanto énfasis en lo literal obsta por cierto la realidad de lo que no siempre es manifiesto. Pero mientras que Unamuno parte del inventario y acumulación de hechos en la confección de *Paz en la guerra*, otro horizonte ideológico, que se asoma en la primera mitad del siglo XIX, incide en la obra con una fuerte nota de disonancia. Me refiero al impacto de la filosofía de Hegel, que tanto impresionó al joven Unamuno de estos años.[7] Y es este desequilibrio entre el historicismo evolucionista hegeliano y el historicismo cientificista, que produce un distanciamiento o, en el mejor de los casos, una desconfianza respecto a lo narrado en la obra. Y es cierto que los «hechos» positivos no conservan el mismo sentido literal si se dejan asimilar por el poder de la Razón en la historia, puesto que para el hegelianismo los hechos son simplemente otra cosa.

Ambientada en el pasado histórico inmediato de la tercera y última guerra carlista (1872-1876) y el sitio de Bilbao (1874), *Paz en la guerra* narra, con alusiones esporádicas a episodios que marcan la historia del siglo XIX, la vida cotidiana de dos familias en términos que representan la gran desavenencia política del momento: de esta suerte, intervienen en la relación los Iturriondo, una familia vasca conservadora y religiosa, defensores de la causa carlista, y por contraste, los Arana, educados generalmente en los valores liberales-burgueses de la villa bilbaína. Pero quizás lo que más vale examinar en cuanto a la narración de la vida cotidiana de dichas familias no sean sus idearios políticos o sus principios morales, sino el grado en que la familia viene a ser el eje de la formación del individuo. Pues lo que parece subrayarse es que la filiación familiar sirve aquí de primera conciencia, entendida ésta como un acopio de a veces tácitas creencias o «pre-sentimientos» acerca del mundo. Nos cuenta el narrador, por ejemplo, de Pedro Antonio Iturriondo que «[d]e haber oído hablar a su tío de realistas y constitucionales, de apostólicos y masones, de la regencia de Urgel y del *ominoso* trienio del 20 al 23 que obligara al pueblo, harto de libertad según el tío a pedir inquisición y cadenas, sacó Pedro Antonio lo poco que sabía de la nación en que la suerte le puso, y él se dejaba vivir».[8] Tanto Pedro Antonio como su esposa Josefina Ignacia se «dejan vivir», porque fuera de llegar a sus creencias por deliberación, las reciben pasivamente, se dejan invadir por ellas de modo que sus inclinaciones no hacen más que simular esos valores

[7] Damos por supuesto en este estudio que el positivismo no es ciencia o filosofía sino ideología (de la ciencia). Veáse en este sentido y por ejemplo la obra del filósofo de las ciencias británico Bhaskar, Roy. (1998) *The Possibility of Naturalism*. 3ª ed. Londres-Nueva York. Routledge.

[8] Todas la citas proceden de la siguiente edición: Unamuno, Miguel de. (1999) *Paz en la guerra*. Ed. Francisco Caudet, Madrid. Cátedra. Págs. 127-128.

heredados de sus respectivas familias. Esto explica las disposiciones estáticas de los mismos:

> Muertos los padres y el tío de Pedro Antonio quedóse éste con la tienda, y despegado de su aldea. No tanto, que, enjaulado en su tenderete, no soñara en ella alguna vez. Íbansele los ojos tras de las vacas que pasaban por la calle, y muchas veces, dormitando junto al brasero en las noches de invierno oía el rechasquido de las castañas al asarse viendo la cadena negra en la ahumada cocina. Hallaba especial encanto en hablar vascuence con su mujer, cuando después de cerrada la tienda, quedaban los dos solos dentro…
>
> En la monotonía de su vida gozaba Pedro Antonio de la novedad de cada minuto, del deleite de hacer todos los días las mismas cosas, y de la plenitud de su limitación. Perdíase en la sombra, pasaba inadvertido, disfrutando dentro de su pelleja como pez en el agua, la íntima intensidad de una vida de trabajo, oscura y silenciosa en la realidad de sí mismo y no en la apariencia de los demás (131-2).

En este sentido, *Paz* es un prodigioso lienzo que trata de articular lo general y lo particular, y de este modo establecer una correlación de elementos para comprender el objeto 'sociedad' en sus interrelaciones, pero siempre desde su horizonte positivista. Así, Pedro Antonio es carlista porque es un aldeano, y el carlismo se forma por un vínculo orgánico a la aldea y a las predisposiciones ahí sembradas. Pedro Antonio, como señala Caudet en su edición de la novela, «no rompe nunca el cordón umbilical con la aldea» (1999: 132n23), sino que lo lleva, así lo revelan las líneas arriba citadas, en sus inclinaciones y apegos—él es el acto reflejo de los ritmos vitales repetitivos y monótonos de la aldea, esa vida en las costumbres que es la mejor garantía de una vida con sentido frente al caos del enemigo «liberal», «ateo», etc. Muertos los padres y el tío, es decir, la familia que ha servido de cimiento a las creencias de Pedro Antonio, quedan en su lugar los perdurables hábitos que formarán la paternidad eterna de Pedro Antonio, cuajados, por así decirlo, para siempre en su alma.

Esta manera de sentir se cristaliza, por ejemplo, en esa magnífica imagen de Pedro Antonio contemplando la lluvia desde su confitería: «¡qué encanto»—escribe Unamuno—«…el de ver en los días grises caer el agua pertinaz y fina, hilo a hilo, lentamente, sintiéndose él en tanto a cubierto y al abrigo!» (133). Por cierto, Pedro Antonio se siente tan «a cubierto y al abrigo» como a gusto en su propia piel: lo hallamos observando un fenómeno natural que no hace más que reflejar su propia pertinacia en una forma de vida que goza de plenitud, en un mundo que a la postre está ordenado por el *digito Dei,* y donde por tanto, todas las desavenencias e injusticias no son más que efímeros pormenores de lo terrenal, que a la larga

tendrán su enderezo. Por eso *Paz en la guerra* también abre con la imagen de Pedro Antonio como «carota afeitada, colorada y satisfecha». Ignacio Iturriondo, el hijo único de Pedro Antonio y Josefa Ignacia, es engendrado en este enclave social, perfilado ante todo por valores y costumbres creídos extemporáneos, y de ahí que asuma de instinto el carlismo para luego militar en su ejército. Pero a la narración literal del realismo-naturalismo—siempre que ande por su calzada—no se le escurre nada, puesto que Ignacio, a diferencia de su padre, no lo define la satisfacción, sino el deseo, y más decisivamente, el deseo no realizado. Como ha señalado a su manera Izurieta, la obra muestra la fragmentación del individuo, que busca con poco éxito ser feliz en las sociedades modernas.[9] Dicho individuo no aparece, por cierto, en el siglo XIX, sino que viene segregado, con mayor o menor suerte, por las relaciones capitalistas desde los siglos XIV al XVI.[10] De ahí que una vital complacencia jamás sea lo que precise a Ignacio como personaje sino, a la inversa, su carencia, su vacío y por cierto su consiguiente angustia. Pero volveremos sobre este tema inmediatamente. Obvio que la dicotomía entre urbe y aldea, que late en la novela, no sirve más que para trazar una geografía política; pero esta geografía omite el hecho de que, como ya aludimos, el capitalismo mercantil echa raíces en los siglos XIV al XVI, y que por tanto, los impulsos «modernizadores» básicos de dicho modo de producción se comienzan a dar *en el campo y en la ciudad*, en mayor grado en ésta que en aquél por supuesto pero los imperativos básicos están ahí.[11] Por eso la oposición entre la aldea y la ciudad, como la que hay entre los Iturriondo y los Arana, tiene un valor más simbólico que real. Es decir, estas dicotomías sirven más bien para simbolizar las luchas a nivel político, pero no las ideas inconscientes que se van extendiendo con mayor o menor éxito por la formación social entera con el triunfo de las relaciones burguesas a nivel infraestructural. Y esto nos sirve sólo para decir que a pesar de que Ignacio se forme en el espacio digamos «moral» de sus padres aldeanos, su impulso a formarse su propia vida—es decir su aspiración a un (o el) ideal del «yo»—es de hecho un efecto de dichas relaciones. Aprovecho para añadir dos aclaraciones que mejor ayuden a apreciar el yo como ideal: primero, que los principios familiares de Ignacio están formados a su vez por ideas y valores que persisten en ausencia de una infraestructura básica, y así es que dice K.

---

[9] Véase Izurieta (2002: 33-47). Pese a los evidentes hallazgos del estudio de Izurieta se equivoca en entender *Paz en la guerra* como una lucha entre dos modos de producción por las razones esgrimidas arriba. Pues, no se trata en estricto de modos de producción puesto que en el siglo XIX el feudalismo como «modo de producción» no existe.

[10] Sobre este tema véase Rodríguez (1990).

[11] La bibliografía sobre este asunto es extensa, pero sería muy útil consultar el estudio de la canadiense Ellen Mieksins Wood, *The Origin of Capitalism*, Nueva York, Monthly Review, 1999.

Marx, en el prefacio a la primera edición del *Capital*, que sufrimos no sólo a causa de los vivos sino también de los muertos, o sea de los males heredados (1990: 91); segundo, que el «yo» moderno se opone al feudalismo, donde el yo, concebido como responsable de sus actos y pensamientos y en fin poseedor de sí mismo, simplemente no existe.[12]

Desde la más tierna edad, el ideal del yo (y el yo ideal por supuesto) invade a Ignacio, embelesado por los héroes literarios y reales, protagonistas de los pliegos sueltos de cordel que le compra a un ciego en la plaza del mercado. Ahí Simbad, Roldán, el Cid, Sansón, Bertoldo, y otros van formando la mente del joven Ignacio en lo que se suponen modelos de individualidad (incluso ideal) por razón de su diferenciación, digamos, con respecto al resto de los mortales. Su tío Pascual, el cura, reconoce inmediatamente el peligro de tales «visiones vivas», que van «enterrándose en su alma [de Ignacio] sin él darse de ello cuenta» (161). Viendo los pliegos, el tío Pascual le exige a su hermano Pedro Antonio que le prohiba a su hijo «esos papeluchos, porque tienen de todo!» (163). Es a partir de este momento que comienza la crisis psíquica de Ignacio, puesto que el «yo» no siempre se presenta incólume frente a los apremios de su situación vital. No siempre es uno capaz de representarse como el modelo del yo que exige su sociedad. El descontento de Ignacio brota de su oficio en el «escritorio», pues en comparación con los héroes épicos el escritorio, donde Ignacio se dedica a asuntos de contabilidad, no puede suponer más que una insoportable sumisión a las incumbencias que niegan su individualidad. Y de ahí sus huidas al monte y a la aldea, su enajenación frente a la ciudad—el recurso a los espacios libres con matices místicos frente a la reclusión urbana. Inclusive antes, en el despertar de su deseo sexual, se presiente que Ignacio va encaminado a un inevitable hendimiento anímico. Lanzado en repetidas ocasiones por la fuerza del deseo al lupanar, la sacudida entre sus inclinaciones y su moral cristiana le produce una angustia que tratará de negociar, pero nunca resolver. Además, como nos recuerda el narrador, no sin sarcasmo: «Quedábale algún tiempo para arrepentirse de veras, porque Dios sólo abandona a los soberbios que no le creen» (171). De todos modos, el impulso por vivir el ideal del yo a través de las imágenes imposibles que le depara su entorno siempre termina en angustia. Dicho «yo», reprimido y lisiado por la excesiva regulación social, por ejemplo en las constricciones del ejército carlista (sus vacuos ejercicios militares, las marchas y contramarchas) y en su enajenación del escritorio, se reduce irónicamente a la masa, a las agrupaciones. Pues, lo que socialmente se afirma en principio se niega en la práctica, y todo esto peligra la unidad de cualquier individuo.

[12] Para una elaboración más puntualizada de lo que supone la sujetividad bajo el feudalismo, veáse la aludida obra de Rodríguez (1990).

De ahí acaso que en el ejército Ignacio se incline por las inclemencias de la batalla, porque frente a la disciplina militar, la guerra se presenta como un espacio indeterminado o aleatorio donde uno podría ser, a pesar de todo, quien se es. No obstante, el aparente desorden frenético de la guerra, como Unamuno nos recuerda en las secuencias que narran lo sucedido a Ignacio y sus camaradas en el campo de batalla, no es una garantía de individualidad frente a la presión de los grupos y el estímulo de las ideologías. Al contrario, las descripciones del arrebatado encuentro de batallones confirman cuan organizada está la guerra, pero no por las inclinaciones de los individuos que en ella «participan» (si ésta es la palabra). Es por esta razón que las escenas bélicas no cuentan con una apreciación estética de la carnicería, el fuego de cañón y el trueno de granadas. Al contrario, si algo destacan es cómo o en qué sentido se puede decir que se participa en una guerra, con el fin último de dibujar un paralelo entre guerra y vida. En este sentido, recordamos que Ignacio, como los otros personajes y a pesar de su voluntad de autoafirmación, se halla siempre *in medias res*, es decir, configurado por una alineación de cosas que él no controla en absoluto. Por eso la guerra es un momento privilegiado, en su derroche violento de vida humana, para ver como uno se reduce a poco más que recluso de una situación insondable. Así despuntan las siguientes líneas, pero habría que tenerse en cuenta además las secuencias íntegras del combate:

> Las granadas pasaban sobre los fosos, levantando nubes de polvo… Y nada había allí que hacer, nada más que recibir resignados y a pie firme y con valor pasivo, los proyectiles.
> …
> A las nueve y media encadenábanse las descargas en un tronar continuo, mientras cubría el escenario toda una nube de humo, Ignacio cargaba su fusil con regularidad, como hacían todos en derredor de él. Era la faena, la obligada faena, a la que estaban atentos, absortos en la acción del momento, y sin cuidarse del peligro. Trabajaban como en una fábrica los obreros, sin conciencia de la finalidad de su trabajo, sin idea alguna del valor social de éste (405).

La comparación del batallón con obreros, que bajo la lógica productiva de la fábrica se hallan desunidos del propósito de su trabajo, matiza la propia alienación angustiada de Ignacio. Por eso no es de extrañar que cuando un soldado procura tomar la iniciativa y determinar la línea de ataque, la libre elección de éste resulte no ser más que un efecto ilusorio de la trama en que se halla. Así el grito arbitrario de un soldado anónimo parece dictar la estrategia y cambiar la dirección inmediata de la participación colectiva:

> —¡A ellos muchachos!—gritó una voz alegre que le reanimó [a Ignacio], serenándole el pecho y la vista.
> —¡Vamos a tener función! Le dijo Fermín.
> Echaron a andar; oyeron un toque y una voz que decía ¡a ellos! Apretaron entonces el paso, cuya viveza calmaba las ansias de Ignacio.
> —Pero ¿quién ha ordenado eso? ¡Bárbaros!—gritaba el jefe, corriendo con ellos arrebatado por la masa, como un satélite por su planeta (406).

A renglón seguido, el narrador omnisciente interviene para contestar la pregunta del jefe: «¿Que quién había ordenado el toque? Las circunstancias, el momento, uno cualquiera» (407). Por cierto, la relación satélite/planeta es muy sugestiva. Describe el comportamiento del jefe en lo que parece ser una ocasión espuria, dominada por el capricho de un inferior cuyo alarido cobra la fuerza de una ley natural provocando al batallón entero, inclusive al jefe y a Ignacio, cuyas fuerzas habían empezado a decaer. Lo que más provoca es la respuesta del narrador que parece señalar que importa poco o nada que las causas inmediatas pudieran ser «las circunstancias, el momento o uno cualquiera», pues da lo mismo en vista a las fuerzas mayores que actúan sobre el escenario de guerra (o cualquier otro). Éstas son un misterio para los participantes quienes «[i]ban a la muerte con salvaje resignación, sin saber adónde, ni por qué, ni para qué, iban a matar a un desconocido o ser por él muertos, resignados como pobres borregos cerrados a toda visión del futuro; morían absortos en la acción, sorprendidos en su esfuerzo por la muerte omnipresente» (413). Pero si el impulso por vivir a través de las imágenes dominantes de la individualidad no se presta a la resignación (esa palabra repetida más que una vez en las citadas secuencias), el impacto entre el yo y las condiciones reales que lo imposibilitan produce el desquiciamiento:

> al recibir el compañero la bala en la cabeza, punto más expuesto a los tiros, daba unos botes como un pelele de goma, antes de caer tal vez para no volver a levantarse…A la orden, fue Ignacio a atravesar la descubierta, evitando tropezar con uno tendido a su paso. Junto a él dio un compañero un salto bramando, y cayó como un fardo, lo cual dio a Ignacio ansias de risa…—¡Hemos vuelto a nacer!—le dijo Fermín, cuando hubieron pasado la descubierta, mientras él sentía que le ahogaba el ansia de reírse de aquella grotesca voltereta. Y aprovechando la observación de Fermín, soltó como de respuesta, el trapo a reír, risa que le hizo desaguarse, calmando así sus angustias (407).

El narrador intervendrá otra vez en la narración de los sucesos para preguntar «Y ¿aquella risa? ¿Cómo le había atacado aquella risa estúpida?» (409). Veremos ahora la muerte de Ignacio para relacionarlo todo. Dicha

muerte es, por decirlo así, si no un sinsentido, entonces algo lógicamente casual como veremos: «A la caída de la tarde asomándose Ignacio a la salida de la trinchera, por pura curiosidad, sintió una punzada bajo el corazón de Jesús bordado por su madre, le echó mano, obfuscósele la vista, y se cayó. Sentíase desfallecer por momentos, que se le iba la cabeza, liquidándose la visión de las cosas presentes, y luego una inmersión en un gran sueño» (418). Aclaremos primero aquella «risa estúpida» de Ignacio, según la califica el narrador. Aquella risa sin duda roza la catarsis en tanto que exime a Ignacio de tener que llevar el sentido de la guerra o de la vida sobre los hombros, de llevar un peso que se ha hecho insoportable: aspirar a ser, a cargar con los imperativos de su sociedad, cuando ya se ha hecho imposible ser o vivir de ninguna manera. El atrapamiento en las condiciones funestas de la guerra es un extremo, la guerra cualquiera es un extremo, pero es un extremo de lo que Ignacio vive, matizadamente por supuesto, a nivel cotidiano e íntimo. Vivir la contradicción cotidiana e íntimamente es una cosa, vivirla en la guerra sólo es otra en tanto que más intensa. Que las condiciones de guerra le hayan provocado una «risa estúpida» a Ignacio es sólo natural puesto que presupone una fragmentación total donde ya no hay posibilidad de identificación con el entorno porque el discernimiento de la contradicción, que es precisamente la negación del sentido, lo estorba. Ignacio apenas siente la muerte: «sintió una punzada…obfuscósele la vista…y luego una inmersión en un gran sueño». Una punzada lo coloca de inmediato en el orbe de los sueños, porque al fin la situación obliga a la resignación, a morirse como «pelele» o «muñeco» (los términos son los del texto) donde aparentemente no hay nada que hacer.

Frente a tal determinismo con el cual corre la novela realista-naturalista tenemos la primera rasgadura del paradigma discursivo de la novela. Porque mientras que la función de ésta es en el caso de realismo crear caracteres (es decir, enseñarnos cómo se junta el entorno a la piel), o en el caso del naturalismo crear temperamentos (cómo el medio tanto interno biológico o externo ambiental se hace comportamiento) (Rodríguez, 2001: 159-160), en su «estudio» de Ignacio, *Paz en la guerra* se desborda de las posibilidades de la novela con el despliegue no de la *determinación* sino de la *contradicción*. Digo contradicción y no determinación (*v gr.*, que entraña que al personaje en esencia le falte el libre albedrío), porque lo que esa «risa estúpida» (a causa de no estar determinada o anticipada en la biología o el ambiente) señala es la «conciencia» de la contradicción, digamos, entre lo que uno se cree y lo que realmente se es. Pero es por esta misma razón que, a diferencia de la pregunta acerca de quién había ordenado el toque que animó a los combatientes, el narrador no responde a la pregunta del porqué de la risa de Ignacio. La falta de una plausible respuesta sugiere un vacío

explicativo, una respuesta que no cabe dentro del marco de tal determinismo. En definitiva, sugiere un acercamiento distinto. Pero si con esto aludo al psicoanálisis frente al mero análisis de la novela es para subrayar cómo se trasciende el límite. Pues si la risa de Ignacio, en tanto que reacción a lo que se percibe, tiene una función catártica o terapéutica, igualmente implica que Ignacio deja en ese momento de enredarse psíquicamente en la situación, y por ende, deja de derivar un sentido de ella. Es cierto que mientras el llanto implica una férrea trabazón libidinal con una situación, la risa por contrapunto, podría presuponer una disociación psíquica. Pero, si la conciencia de la «muñequización» de sus camaradas, que implica a su vez el pensamiento de su propia condición de muñeco—es decir de la imposibilidad de realizar el ideal del yo—se manifiesta a través de una risa que el narrador adjetiva de «estúpida» es porque dicha conciencia no tiene asidero en la racionalidad del contexto, lo que hace de esa conciencia algo momentáneo. El no tener asidero, puesto que lo que hay son contradicciones, quizás explique no sólo por qué Ignacio termina irremisiblemente como «pelele» sino por qué ha tenido que vivir, también irremisiblemente, como tal.

La segunda rasgadura nos viene por medio de otro personaje, Francisco («Pachico») Zabalbide. Como personaje Pachico resulta algo misterioso. Entre otras cosas, se nos cuenta que es huérfano, de temeroso espíritu, débil, tímido, ensimismado, enfermizo y que ha sido criado sólo por un tío materno. Quizás lo más taxativo respecto a la biografía que se nos va narrando es que cuando Pachico entró en la pubertad ardía «en deseos de saberlo todo» (194), estos deseos tenían como derrotero la fe religiosa, una religiosidad seria como la de su tío, quien rechazaba la actitud de los creyentes supersticiosos y no creía en más milagros que los que así fuesen juzgados por la Iglesia.[13] La religiosidad de Pachico pasa por distintas etapas, de un misticismo infantil a un intento de racionalizar la fe, que él finalmente acaba por perder. Lo que queda de todo este sondeo en la fe (y en los libros) es su hambre voraz de conocimiento, hambre que aspira nada menos que a la totalidad, a un saber sobre el todo. Criado, repetimos, por un tío *materno*, es decir sin paternidad posible, en fin huérfano, sin familia o antecedentes que se puedan reclamar, Pachico resulta nada menos que un personaje «imposible» (en tanto que *personaje*) y de ahí su carácter enigmático. Pero, no estamos a la merced de la cerrazón; las claves están ahí y hay que ir arrastrándolas y anotándolas. Primera clave: en sus agarradas porfías con Juanito Arana e Ignacio Iturriondo, Pachico se apartaba de las acostumbradas posiciones partidistas más bien queriendo resolver o

[13] Francisco Caudet señala ciertas coincidencias interesantes entre la vida de Pachico y datos biográficos de la vida Unamuno. Véase su nota (1999: 193-4n124).

disolverlo todo: «[Pachico l]es dijo que todos tienen razón y que no la tiene nadie, y que lo mismo se le daba de blancos que de negros, que se movían en sus casillas como las piezas de ajedrez, movidos por jugadores invisibles; que él no era carlista, ni liberal, ni monárquico, ni republicano, y que lo era todo» (200). Lo que las citadas líneas dejan claro es que Pachico no es una pieza de ajedrez, es decir, no está sujeto a las mismas líneas de determinación que sus amigos sino que parece, según sus afirmaciones, superar las posiciones de ellos reteniéndolas: «y que lo era todo». En otra polémica, que se desata sobre la fe religiosa, Pachico elabora sus ideas de esta manera: «los dogmas habían sido verdaderos en un tiempo, verdaderos en tanto que se produjeron, pero que hoy no son ya verdaderos ni falsos, por haber perdido toda su sustancia y todo sentido» (201). Esta tesis encuentra a su vez corroboración en el siguiente aserto fundamental del narrador:

> Zabalbide era elástico, no negaba nada, parecía concederlo todo, ceder en todo, pero era para poco a poco recobrar su tesis primera, para convertir en lo contrario lo mismo que parecía aceptar. Cuando dijo muy serio que el partido carlista podría hacer la felicidad de España o no hacerla, pero que no tendría razón mientras no venciese, y acabó: «las cosas son como son y no pueden ser más que como son, sin que haya más que una manera de conseguir todo lo que se quiera, y es querer todo lo que suceda…os queda el derecho del pataleo» (200).

Estas citas dan paso a la segunda clave. Si, por lo visto, Pachico se escapa al determinismo, primero porque no tiene familia y por tanto parece divorciado de los entornos morales que forman a los otros personajes, y luego por «aquel pensamiento que les era bien extraño» (201), también está claro que este personaje no encaja con las normas de la escritura realista o naturalista, y por ende representa una anomalía asombrosa en el grano de la obra. Ahora bien, el hecho de que Pachico no esté «*en*» la historia (esto es, que no esté preso por sus formas discursivas) le permite decir ciertas cosas sobre la Historia con mayúscula, y sus asertos tampoco cuajan con el cientificismo decimonónico y su reverbero en la novela. De ahí las citadas frases que apuntan a la relación entre el movimiento histórico y la verdad, pues la verdad se da en la conquista de las mentes y los cuerpos de la gente. Así los dogmas religiosos o las doctrinas políticas no son ni verdaderos ni falsos en sí sino que tienen su sustancia en la historia, y por tanto se sustancializan (ahora como verbo), o sea, se hacen verdaderas cuando hayan vencido. Pero si para el historicismo positivista del XIX el presente, como Pachico también reconoce, no es más que el resultado de pretéritos acontecimientos, a Pachico le acosa, por contrapunto, el atrapamiento en el tiempo que esta especie de historicismo presupone: «atormentábale el

terrible misterio del tiempo. Aprendida o hecha una cosa, ¿qué le dejaba?, ¿qué era él más que el día anterior? ¡Tener que pasar del ayer al mañana sin poder vivir en toda la serie del tiempo!» (198).

Ser más que el día anterior, separarse de dicho historicismo para desgajar del presente lo universal es el motivo del ascenso simbólico de Pachico a la cima de una montaña, donde se le revela que «la historia [es] lucha perdurable de pueblos, cuyo fin, tal vez inasequible, es la verdadera unidad del género humano; lucha sin tregua ni descanso…» (508). Concluye así *Paz en la guerra* con una revelación a Pachico de la *esencia* de la naturaleza y de las sociedades, una revelación que tendríamos que contraponer al discurso de la novela ideada como análisis de la sociedad: «En maravillosa revelación natural penetra entonces en la verdad, verdad de inmensa sencillez: que las puras formas son para el espíritu purificado la esencia íntima; que muestran a toda luz sus entrañas mismas; que el mundo se ofrece todo entero, y sin reserva, a quien a él sin reserva y todo entero se ofrece…» (510). O sea, la verdad absoluta se revela a quien se aliena de los cálculos de la historia y de la narración, a quien ejerce otra (con)ciencia. Por tanto, la función de Pachico es la de separarse de los acontecimientos—de ahí su irrealidad (esto es, frente a la «realidad» del personaje realista-naturalista)—para enseñarnos el sentido auténtico de éstos que no son más que figuraciones de una lucha cuya realización plena está en el porvenir.

Bien es sabido que Unamuno estaba consciente de la extravagancia de su propia obra, que rebasa los límites de las convenciones narrativas señaladas. Así se lo confiesa en una carta a su amigo Pedro Múgica: «He rehecho mi relato pintoresco del bombardeo visto de una lonja. Cada vez reduzco los elementos históricos y los fusiono más en los novelescos. Yo no sé lo que va a salir de aquí. Me va resultando de un idealismo exagerado y de una *personalidad* que Zola y Cía. [es decir, los naturalistas] estimarían antiartística».[14] Antiartística quizás, pero esta incoherencia entre la escritura determinista de la novela y el idealismo, como le llama Unamuno, que se asoma al texto es lo que hace de *Paz en la guerra* una obra fascinante. ¿Qué es lo que produce este desgarrón que parece retar al realismo o naturalismo del cual está hecho la obra? ¿No nos dice Unamuno que cuando Pachico se va a estudiar a Madrid la mente de éste la invaden «retazos de Hegel y el positivismo» (196)? ¿No es esta combinación imposible—Hegel y positivismo—la que se da aquí? ¿No es que para hablar de la Realidad en términos hegelianos el texto tiene que sacrificar la realidad en términos literales como los del positivismo? La influencia de Hegel para el Unamuno de estos años es obvia, como nos señala J. F. García Casanova, no sólo por

[14] Citado en Caudet (1999: 45). Énfasis en el original. Como señala Caudet, Unamuno aquí se refiere a su novela en tanto que refundición y desarrollo de un relato del mismo tema.

las declaraciones del mismo autor, sino principalmente por el hegelianismo que empapa el proyecto ambicioso de su inacabada *Filosofía lógica*, donde se aprecia quizás mejor que en ningún otro sitio la inconfundible estampa del maestro de Jena (1993: 157-180). Pero igualmente se aprecia en el despliegue del pensamiento de Zabalbide en distintas partes de nuestra novela.

Volvamos de nuevo a Pachico. Como decíamos, Pachico se escapa a la geometría de la narración y su mirada no se puede entender dentro del «escenario» de lo perceptible, como sucede con el «personaje» propiamente dicho que siempre lo es de una historia o narración. La cima de la montaña, que raya el cielo, escasamente es un lugar; es más bien el metafórico punto de contacto entre Idea y Materia, el momento previo a todo «hecho», que no es tal sino por la encarnación de aquélla en ésta. Pero lo que importa es lo que Pachico ve desde la cima, y por cierto *cómo* lo ve. Como se puede observar, la historia se le descubre a Pachico de forma radicalmente distinta, no como una mera concatenación de eventos—hoy no es más que el resultado de lo que pasó ayer—sino que la historia que se le revela es una que está impregnada de esencia, es una historia sustancial, una *que no hacen los hombres,* sino que se realiza por sí sola: se trata por cierto de la fenomenología hegeliana, principalmente de la unión dialéctica de contrarios en un movimiento que los supera y que se renueva sucesivamente hacia su fin, su sentido y su autoconciencia. Es este idealismo de nervio hegeliano que repela las pretensiones analíticas de *Paz en la guerra* por conocer la historia y la sociedad en términos mecanicistas que obvian lo que le da sentido: la progresiva transparencia de la Idea, que para los hegelianos es el *auténtico* escenario de las causas. De ahí que si de hecho se concede la verdad de lo que Pachico ve en la cumbre, todo el literalismo y cientificismo de la novela (histórica, por más señas) se tiene que venir abajo como un mero decorado. Con la incorporación de la fenomenología hegeliana, la historia (en su doble sentido) hallada por el lector en *Paz en la guerra*, «es» y a la vez «no es», se presenta como necesaria pero también recusable en cuanto es llamada siempre a ser *otra* de lo que es, es decir a ser negada; porque donde «sólo lo espiritual es lo real», las causas se desdoblan en simples efectos (Hegel, 1990: 19).

Pero no se quiere señalar con lo dicho que *Paz* anula el positivismo como (ideología de) ciencia, puesto que sólo el trabajo científico podría hacer esto. No nos confundamos: al introducirse el animismo hegeliano del Espíritu, *Paz en la guerra* se auto-anula como tal novela histórica en tanto que enlazada al objeto «historia» del historicismo burgués y a las pretensiones científicas del realismo-naturalismo para convertirse en novela a secas. Deja de ser una obra que «sabe», que esgrime «un saber», para hacerse «ficción», y como tal es una obra que (re)produce las contradicciones ideológicas de su

momento. En este sentido, *Paz en la guerra* facilita nuestro recelo hacia la novela como un saber sobre la historia y la sociedad. En cuanto a lo que atañe al procedimiento de la novela como género, vale advertir que la novela aunque admite las contradicciones, las resuelve de forma ilusoria, y lo asombroso de *Paz en la guerra* es que en la contradicción entre la mirada plenamente burguesa del positivismo y de la novela decimonónica y la mirada pequeño-burguesa del hegelianismo, todo queda en vilo de modo que ambas miradas quedan desnaturalizadas. ¿Cómo creer la novela si no conciertan estas miradas sobre lo real? Es así que el historicismo queda por igual desnaturalizado: ¿qué es contar una o la historia en el contexto de estas contradicciones? Quizás nos lo empiece a señalar Pachico, cuando dice que prefiere ir al casino para escuchar las animadas discusiones de los desocupados sobre la guerra que los informes de la prensa:

> …todo lo de la prensa era mero noticierismo, fatigoso granel de noticias sueltas, pura historia cuando más. De toda aquella guerra ¿qué quedaría?...Secas noticias, cuatro líneas a lo más en las historias del porvenir, una pasajera mención de una de tantas guerras civiles cuya sustancia se llevarían al sepulcro consigo los actores de ella. No era la tal guerra más que uno de los eslabones de la vida del pueblo español, un eslabón cuya íntima transcendencia era, tal vez, tan sólo la de mantener la continuidad con su historia (444).

Obvio que el blanco de ataque es el historicismo de sucesos concatenados frente al sentido que cree encontrar Pachico «en la oscura intuición de la vida pura, de la vida sin contenido mayor que la vida misma, y en el extraño sentimiento de la inmovilización del fugitivo instante presente» (445). En resumen: «pura historia» (de sucesos) contra «historia pura» (con transcendencia). Y esto no hace más que recalcar una imposibilidad. Pero hay más, pues el historicismo positivista cuenta con la posibilidad no sólo de analizar pasados acontecimientos, pero igualmente de ver el presente como su producto. Como se sabe, *Paz en la guerra* se cierra, entre otras cosas, con la proclamación de Alfonso XII, «hijo de la reina destronada», como Rey de España, y Unamuno escribe la novela en el seno del largo período de la Restauración. Si *Paz en la guerra* cierra con dicha proclamación y el ajuste de la vida social y cotidiana al nuevo reinado del que se declaraba «católico liberal», no basta con presentar el hecho como secuencia y consecuencia del antagonismo entre carlistas y liberales. Sabemos que esa misma dialéctica hegeliana, que se le ofrece en reflexión a Pachico (subjetivamente en la conciencia), como la «paz en la guerra» (de ahí el título de la obra), también se da en la historia concreta (objetiva). Recordemos las líneas sobre la

resolución de los conflictos internos de Pachico para así compararlas con la resolución objetiva de los hechos:

> …la paz interior se había hecho en él, y disueltos los contrarios ejércitos de sus ideas, vivían los de uno y otro en su conciencia, como hermanas, trabajando en común en la paz de la por completo aquietada mente. En el seno tranquilo de esta paz interior pensaba Pachico con su ser todo, no sólo con su inteligencia, sintiendo la honda vida de la fe verdadera, de la fe en la fe misma, penetrado de la solemne seriedad de la vida, ansioso de verdad y no de razón (446).

Vencido el carlismo, el texto nos ofrece un magnífico ejemplo de lo que va cifrado en el título de la novela:

> Empezó el pueblo a gustar la paz como salud el convaleciente; volvía todo a su cauce antiguo, a sus casas los emigrados, e iba a recobrar lozanía la vida del trabajo, y a reenriquecerse los negocios en suspenso. El comercio no había cesado de ir amasando sus capitales, muchos de ellos a favor de la guerra; la industria, amainada durante ésta, recobraba vigor para crear riqueza con que servir y alimentar los capitales aquellos. Los rencores iban precipitándose, desenturbiados, al lecho de la conciencia pública para allí formar poso de légamo, de nuevo mejible. Terminada la guerra abierta persistiría la lucha gubernamental; la minoría, dueña del poder ejecutivo, seguiría dominando a la masa, conservando en verdadera paz armada el orden brotado de la guerra (489).

El pensamiento de Pachico en este momento en que parece haber superado sus dudas, en que ya sus ideas, resuelto el antagonismo, viven «como hermanas, trabajando en común en la paz», puntualiza en forma embriónica el movimiento impecable del sistema hegeliano en tanto que el resultado de la unión de los contrarios se encuentra en armonía con la Idea (con la voluntad de Dios) y la universalidad que se quiere alcanzar. Pero no siempre según esta perspectiva el curso de la historia se mueve, sin rémoras, hacia la perfección absoluta. Para Hegel, el Estado es la representación moral de la libertad universal y en tanto que es la manifestación concreta de lo racional une los intereses particulares de los ciudadanos con su propia voluntad. Todo Estado que no alcance dicha alianza es un Estado atrofiado, corrupto y degenerado. De ahí el otro matiz de la palabra «paz» que aparece en el pasaje citado, un matiz que tiene que ver con la relación de la sociedad civil al estado en el período de posguerra. Se sobreentiende que en el régimen de la Restauración no hay una consonancia entre el Estado y las voluntades particulares de cada ciudadano, sino que se vive en «paz armada», o sea la guerra se interioriza como dominio. Los rencores se sedimentan en

«la conciencia pública para allí formar poso de légamo, de nuevo mejible». Es decir, el orden que nació de la guerra, es guerra igual aunque por otros medios, no armonía de voluntades. Por eso es un orden inconcluso, uno que no ha resuelto las contradicciones del siglo XIX, y por tanto, tendrá que superarse (*Aufhebung* es el término de Hegel) en un momento futuro donde las antipatías se podrán objetivar en la guerra propiamente dicha. El grano de esta superación teleológica ya está presente en el «poso de légamo», donde laten esos rencores que son el barro del que se hace la historia y el motor que la mueve hacia su finalidad.

Decir que esta novela, a pesar de sus obvios grilletes positivistas, parece dar preferencia a esta versión hegeliana de la historia es sólo hablar de lo que es, por decirlo de alguna manera, «interno» a la obra. Porque si se ha señalado la importancia de Hegel para el joven Unamuno, poco se habla de su socialismo de esos años; y si a veces se haya puesto en entredicho tal socialismo, o se haya considerado algo epidérmico, hoy queda claro en la alta cifra de artículos recuperados por D. Núñez y P. Ribas la intensa actividad de Unamuno en esta dirección.[15] Llamémosle a esta circunstancia lo «externo» en tanto que una norma literaria socialista jamás ha existido o pudiera existir (en tanto que *estrictamente* literaria), y por tanto, podríamos decir que Unamuno no supo narrar más que desde las perspectivas hegemónicas de su época. Digo esto no para explicar su recurso al idealismo de Hegel por su socialismo, sino mucho más matizadamente para insinuar que el hegelianismo quizás fuera el signo de una crisis personal,[16] una por cierto muy distinta a la de su insigne viraje hacia el universo interior agónico que caracteriza su obra posterior. Quiero decir: después de la concurrencia con el socialismo ¿cómo seguir escribiendo—sin pestañear—desde la racionalidad burguesa, desde su realismo y naturalismo, y desde su idea de lo real y de la ciencia? ¿Para qué salvar en la literatura lo que ya se empezaba a resquebrar a nivel personal? Por eso decimos que los destellos de Hegel en *Paz en la guerra* quizás no sean más que una manera de expresar este recelo de Unamuno dentro de las normas literarias imperantes.

JUAN MANUEL CAAMAÑO
QUEENS COLLEGE, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

[15] Hoy estos artículos están reunidos en la excelente edición de Núñez, Diego y Pedro Ribas. Eds. (1999) *Unamuno y el socialismo: Artículos recuperados*. Granada. Comares.
[16] Una crisis que pasa en silencio quizás porque, entre otras cosas, aún tenemos una fe inquebrantable en nuestro mundo burgués.

BIBLIOGRAFÍA

Bhaskar, Roy. (1998) *The Possibility of Naturalism*. 3ª ed. Londres-Nueva York. Routledge.

Caudet, Francisco. (1999) «Introducción». *Paz en la guerra*. Madrid. Cátedra.

Esdaile, Charles J. (2000) *Spain in the Liberal Age: From Constitution to Civil War, 1808-1939*. Londres. Blackwell.

García Casanova, Juan Francisco. (1993). «El hegelianismo de la inédita *Filosofía Lógica* de Unamuno» *Anales del Seminario de Metafísica* 27. 157-180.

Gutiérrez, Jesús. (1989). «Unamuno entre la épica y la intrahistoria: Relectura de *Paz en la guerra*»

Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. II. Frankfurt. Vervuert Verlag. 265-274.

Hegel, G. W. F. (1999) *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México. FCE.

Izurieta, Ibon. (2002). «A Historically-Conscious Reading of Unamuno's *Paz en la guerra*: The Clash of Two Economic Systems» *Hispanic Journal*. 23.2. 33-47.

Lukács, Georg. (1962) *The Historical Novel*. Trad. Hannah y Stanley Mitchell. Londres. Merlin.

Marx, Karl. (1990) *Capital*. Vol. 1. Londres. Penguin-New Left Review.

Mieksins Wood, Ellen. (1999) *The Origin of Capitalism*. Nueva York. Monthly Review.

Morón Arroyo, Ciriaco. (1982). «Unamuno y Hegel» *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. II. Universidad de Salamanca. 311-318.

Núñez, Diego y Pedro Ribas, eds. (1999) *Unamuno y el socialismo: Artículos recuperados*. Granada. Comares.

Olalla Real, Angela. (1990). «Los *Episodios Nacionales* de Galdós y la novela histórica: La primera serie» *Actas del IV congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas, Islas Canarias. Ediciones d. 757-771.

Olson, Paul R., (1989). «Sobre el arte de *Paz en la guerra*» *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. II. Frankfurt. Vervuert Verlag. 319-326.

Ouimette, Victor. (1987). «*Paz en la guerra* y los límites de la ideología» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. XI, 2. 355-376.

Rodríguez, Juan Carlos. (2001) *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: Las formas del Discurso*. Granada. Comares.

———(1990) *Teoría e historia de la producción ideológica*. 2ª ed. Madrid. Akal.

Unamuno, Miguel de. (1999) *Paz en la guerra*. Ed. Francisco Caudet. Madrid. Cátedra.

Zola, Emile. (1998) *El naturalismo*. Ed. Laureano Bonet. 2ª ed. Barcelona. Península.

Marisa Sotelo Vázquez
El proyecto editorial de Santiago Valentí Camp a través de su correspondencia con algunos escritores españoles.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008. 295-319

EL PROYECTO EDITORIAL DE SANTIAGO VALENTÍ CAMP A TRAVÉS DE SU CORRESPONDENCIA CON ALGUNOS ESCRITORES ESPAÑOLES.

I

El proyecto de la editorial Henrich y Cía en la Barcelona de mil novecientos aparece necesariamente vinculado a la personalidad intelectual de su director, Santiago Valentí Camp[1]. Con la pericia e inteligencia que caracteriza su trayectoria intelectual, el sociólogo y periodista republicano fundó en la casa editorial de Manuel Henrich y Girona, sita en la calle Córcega, varias colecciones que contribuyeron decisivamente al desarrollo de las ciencias humanas y sociales en España a comienzos del siglo XX.

La primera de estas colecciones fue la «Biblioteca de Sociología Internacional», que tenía como cometido «dar a conocer los libros más celebrados de los sociólogos contemporáneos». Este proyecto editorial casaba bien con el perfil intelectual de Santiago Valentí, sociólogo el mismo y autor por aquel entonces de *Bosquejos sociológicos,* libro publicado en 1899 con prólogo del krausista Alfredo Calderón. El interés por los estudios sociales se evidencia en la declaración de intenciones que figura como

[1] Santiago Valentí Camp (Barcelona 1875-1934), ingresó muy joven en el partido republicano dirigido por Salmerón. Estudio derecho en la Universidad de Oviedo, donde fue discípulo de Leopoldo Alas, al que profesó siempre gran respeto y admiración intelectual, tal como de evidencia en *Ideólogos, teorizantes y videntes* (Barcelona, 1922). En sus tareas como periodista colaboró en *La Justicia, Germinal* y *Vida Nueva* de Madrid; *La Publicidad* de Barcelona, *La Autonomía* de Reus y *El Noroeste* de Gijón.

Entregado: 16 de octubre de 2007. Aceptado: 15 de noviembre de 2007.

pórtico al catálogo de la mencionada biblioteca, donde, además, se subraya su independencia ideológica, «por completo alejada de todo espíritu de escuela y de proselitismo, habrá de inspirarse siempre en un amplio sentido de tolerancia e imparcialidad», así como el afán pedagógico y regenerador que palpita en las siguientes palabras:

> Necesitamos, ante todo, como dice el insigne escritor Alfredo Calderón, recoger y asimilarnos los frutos del pensamiento ajeno, no para convertirlos en axiomas indiscutibles, sino para servirnos de ellos como punto de partida y también como estímulos y acicates con que despertar el amodorrado pensamiento nacional.

Desde estas premisas ideológicas se justifica la presencia en el catálogo de las obras más importantes de un amplio elenco de pensadores europeos: Emerson, Greef, Aquiles Loria, Giner de los Ríos, Harold Höffding, Azcárate, Builla, Posada, Calderón, Dorado Montero, etc. entre los que sobresale el grupo de pensadores krausistas vinculados a la Universidad de Oviedo, en la que Santiago Valentí había cursado estudios de Derecho bajo el magisterio de Leopoldo Alas, que había dejado en su espíritu honda huella, tal como se evidencia en esta cálida evocación:

> La Universidad de Oviedo, calificada, no sin motivo, de nueva Atenas española, tiene un timbre de honor y de gloria en nuestro tiempo: el haber irradiado por gran parte de España el espíritu científico […] Los que hemos tenido la fortuna de haber sido alumnos de aquel centro docente, pudimos apreciar la trascendencia que revistió la extensión universitaria […] que fue una demostración fehaciente de cuán fecunda podría ser la expansión de la cultura, siempre que la dirigiera un móvil generoso y objetivo.

Y añade esta referencia explícita al imborrable magisterio de Clarín:

> […] el aspecto en que fue más grande Clarín, en el que resultaba un coloso, era el de sugeridor. Ahora, transcurridos ya tantos años, comprendo cuán ímprobo fue su trabajo en la cátedra para acomodar nuestras inteligencias acerca de los principios fundamentales del Derecho y para, valiéndose de hermosas imágenes y comparaciones, demostrarnos como los poetas y las escuelas filosóficas, habían puesto los cimientos de todas las concepciones jurídicas[2].

[2] Santiago Valentí Camp, *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, 1922, pp.119-122.

En el pórtico fundacional de la mencionada Biblioteca de Sociología se precisan también aspectos formales de dicha colección, como el número de páginas por volumen, entre ciento cincuenta y doscientas, así como la periodicidad de las publicaciones, que iban a salir a la venta siempre los días 1 y 15 del mes, a fin de que el público fuera adquiriendo el hábito de comprarlos. Y finalmente se fija también el precio, que era: 0,75 céntimos por volumen, pues se trataba de una colección cuidada pero sobria y sin ilustraciones.

La segunda colección, de la casa Henrich, la «Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales», codirigida por Alfredo Calderón, doctor en derecho y profesor de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid, y Santiago Valentí Camp, nace también con un objetivo esencialmente regeneracionista: posibilitar que la sociedad pueda regirse «por principios y no por dogmas, sustituyendo la verdad científica a principios funestos y supersticiones nefandas», palabras, en las que incluso laten ecos del pensamiento de Feijoo. Ambos directores, defendían la necesidad y utilidad de estos estudios en la sociedad española, donde «la ignorancia audaz y presuntuosa, el ciego empirismo, la gárrula e insustancial palabrería han causado estragos tamaños», pues, en definitiva, estaban convencidos de que estas obras debían servir de estímulo regenerador del pensamiento y la cultura nacionales. El texto fundacional, fechado en 1901, precede a un catálogo de publicaciones tan importantes en el panorama nacional como: *La decadencia de las naciones latinas* de Sergi, *Psicología del pueblo español* de Rafael Altamira; *Literatura y problemas de sociología* de Adolfo Posada y *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno[3], entre otros títulos menores.

A estas dos colecciones de marcado carácter histórico y sociológico se le añadieron dos más con un indudable acento literario, la «Biblioteca de Escritores contemporáneos» y la «Biblioteca de novelistas del siglo XX». En el catálogo de obras publicadas en la primera figuran sobre todo obras ensayísticas y colecciones de artículos de crítica literaria como, *La literatura del día* de Urbano González Serrano; *Al través de mis nervios* de Emilio Bobadilla (Fray Candil) y *Psicología y literatura* de Rafael Altamira. En prensa aparecen: *Letras e ideas* de Gómez Baquero y en preparación *Crítica militante* de Ramiro de Maeztu, *La filosofía de Leopoldo Alas (Clarín)* de Adolfo Posada y *Apuntes y pareceres* del crítico modernista catalán, Ramón de Perés. Todos estos títulos se anuncian en tomo en rústica y al precio de tres pesetas.

En cuanto a la «Biblioteca de Novelistas del siglo XX» contaba con algunos de los títulos más emblemáticos de la novela de principios de siglo, en torno a la fecha de 1902. Títulos, que inauguraban una nueva poética

[3] Se trata de la edición en libro, pues, como es sobradamente conocido, los cinco artículos que lo integran vieron la luz en *La España Moderna,* entre febrero y junio de 1895.

narrativa, fragmentaria, intelectual, confesional, subjetiva y claramente distanciada de los modelos narrativos realistas y naturalistas imperantes en el último tercio del siglo XIX. El catálogo ofrece títulos tan representativos de la nueva poética como *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, *La voluntad* de Martínez Ruiz, entre los títulos mayores y acordes con la nueva poética, y completan la nómina las obras de dos institucionistas: *La dictadora* de Antonio Zozaya y *Guzmán, el malo* de Timoteo Orbe. El catálogo se cierra con *La Juncalera* de Dionisio Pérez*; Reposo* de Rafael Altamira*; El Mayorazgo de Labraz* de Pío Baroja y *A fuego lento* de Emilio Bobadilla.

El propósito de estas dos colecciones era contribuir a enaltecer la literatura hispana, para ello se creó también un «Concurso de novelas», con el que se pretendía premiar «a los escritores *nuevos* por su idealidad, a los que alborean y a los que aún permanecen ignorados».

II

Bastaría con los datos hasta aquí apuntados para aquilatar la importancia de este proyecto editorial y cultural que consiguió agrupar a los mejores intelectuales españoles del momento bajo la batuta de Santiago Valentí Camp. Pero, además, los datos, procedentes de las cartas conservadas[4] entre algunos de estos escritores y el editor barcelonés, ponen de manifiesto la fecunda relación cultural existente entre ellos, a la par que evidencian cómo la ciudad de Barcelona, que desde el último tercio del siglo XIX se había convertido en un referente obligado del mundo editorial, es a comienzos del siglo XX insustituible faro orientador de cultura española.

A tenor de que en investigaciones posteriores puedan aparecer todavía más datos sobre este apasionante proyecto cultural, del que todavía quedan algunos cabos sueltos, se analizan a continuación y se transcriben en apéndice final un total de once cartas dirigidas a Santiago Valentí Camp, en su calidad de director editorial, y cuyos corresponsales por orden cronológico son:

Antonio Zozaya.....[19-I-1901o 1902]
Manuel Bueno..... [30-VI-1902]
Joan Maragall ..... [15-IX-1902]
Pío Baroja..... [19-IX-1902]
Palacio Valdés..... [31-III-1903]
Jacinto Octavio Picón.....[1-IV-1903]
Martínez Ruiz.....[17-VIII-190??]

[4] Todas las cartas proceden del Ms 2291, De la colección de autógrafos de Joan Segura, conservado en la Sala de Reserva de la Biblioteca de Catalunya.

Martínez Sierra..... [26-X-1904]
Ramiro de Maeztu..... [sin fecha]
José Francés..... [20-X-1906]
Ciges Aparicio…… [21-VIII-1903] [20-II-1904] [12-VII-1905]

Indudablemente las más interesantes, por la incidencia directa que tuvieron sobre el proyecto fundacional de la «Biblioteca de novelistas del siglo XX», son obviamente las fechadas entre 1900 y 1904, y aunque contienen información muy diversa y heterogénea, que va desde la simple aceptación para colaborar en el proyecto, tal es el caso de Zozaya*;* al acuse de recibo de libros, anuncios de reseñas y consejos personales como la de Manuel Bueno; los juicios lapidarios de Joan Maragall con respecto a *La voluntad* azoriniana, o la renuncia a formar parte del jurado del recientemente creado concurso de novelas, al que me referí más arriba, todas interesan en la necesaria tarea de reconstrucción del panorama editorial español de principios de siglo XX.

III

La correspondencia dirigida al editor barcelonés ofrece muestras dignas de interés para profundizar en el conocimiento del importante proyecto editorial de Henrich y Cía. Me referiré en primer lugar a la carta de Antonio de Zozaya, uno de los discípulos predilectos de don Francisco Giner, fechada en Madrid (19-I-1901). En ella Zozaya acepta la proposición de la editorial barcelonesa y se compromete a entregar antes de finalizar el mes de marzo del mismo año su novela *La dictadora*, con la que «aunque el asunto es algo atrevido», espera satisfacer el buen gusto del editor, al que avanza una síntesis en estos términos:

> *La dictadora* es la naturaleza que impone sus leyes a despecho de todos los convencionalismos y leyes humanas. Ella sabe anular todos los proyectos de limitación como todos los otros de infecundidad.
> Mis personajes luchan contra esas leyes eternas, obligados por la sociedad, la rutina, la preocupación, el hábito y son vencidos. Y el protagonista, cuando, aturdido y ciego, quiere sacrificar a la mujer, a quien juzga culpable de su vencimiento, sabe que lleva en sus entrañas el fruto de su amor y la salva a costa de la vida propia. La paternidad le ha hecho amable la muerte y muere gozoso a trueque de trasmitir a un nuevo ser la antorcha de la vida *quasi cursores lámpara tradunt.*

Todavía en la órbita de un mitigado naturalismo zolesco y con ingredientes que tienen todos los visos del melodrama folletinesco, Zozaya

aspiraba a satisfacer tanto la generosidad del editor como el buen gusto y la cultura del pueblo catalán, tal como se desprende de sus últimas palabras: «quisiera hacer algo grande, hermoso, digno de su amistad de vd., de la generosidad del Sr. Henrich y de la cultura del pueblo catalán». Antonio Zozaya cumplió el encargo, pues su novela *La dictadora* aparece citada en tercer lugar en el catálogo editorial de «Novelas del siglo XX», tras dos títulos emblemáticos de la novela modernista: *Amor y pedagogía* y *La voluntad.*

En la misma dirección resulta también muy interesante la brevísima carta de Pío Baroja del 19-IX-1902, solicitando por razones de salud y económicas un aplazamiento para poder terminar el libro que tenía entre manos, *El mayorazgo de Labraz,* obra que, como es sabido, tuvo una compleja redacción, pues Baroja la terminó de escribir el 29 de diciembre de 1902, de forma muy distinta a como la había iniciado. Abandonó la forma dialogada, «al estilo de una tragedia de Shakespeare», por una serie de dificultades con la retórica, tal como él mismo explica en *Páginas de autocrítica:*

> […]Si yo pudiera hacer que mis personajes tuvieran pretexto para hablar de una manera alambicada y engolada o pudieran mezclar en su conversación imágenes mitológicas, ya podría marchar adelante, pero la necesidad de la sencillez me atranca.[5]

En esas mismas páginas, un poco más adelante, Baroja evoca cómo estando en «un período estacionario de irresolución» recibió la invitación de la casa Henrich para publicar una novela y decidió rehacer el redactado primitivo y «convertir mi novela dialogada en una corriente; engrosé el texto con descripciones y notas de un viaje hecho en compañía de mi hermano Ricardo y de Pablo Schmitz al nacimiento del Duero»[6].

De todo este complejo proceso de gestación y redacción surgirá *El mayorazgo de Labraz,* al que aún habrá que añadir la carta dirigida por Baroja a Martínez Ruiz en 1902 en la que abiertamente le pide ayuda para concluir su novela:

> Valentí Camp me escribió y, como yo no tenía concluida la novela y para terminarla necesitaba ver alguna que otra cosa, se me ocurrió convertir en novela aquel drama del que no tenía más que un acto y que se lo leí a usted. Llevo dictando a un escribiente unos diez días; las cuartillas, a pesar de escribir con este procedimiento a lo Ponson du Terrail y de Montepin cunden muy poco. A ver si usted tiene algo hecho que me sirva para meter en el libro. Este algo podría tener como título «La vida de los hidalgos en el

[5] *Páginas de autocrítica, Obra dispersa y Epistolario, Obras Completas,* T. XVI (ed. J.C. Mainer), Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, p.514.
[6] Idem, p.514

> siglo XVII», podría ser una descripción de un entierro con todos los latines correspondientes, o una descripción de una misa de funerales; cualquier cosa que tenga carácter arcaico me sirve. Lo mejor sería una conversación de dos hidalgos, el uno avanzado y el otro reaccionario, hablando de la Constitución. (...) El libro va a resultar un ciempiés, un ciempiés sin cabeza como diría Gerona pero para mí la cuestión es llegar a las dos mil del ala.[7]

Parece que Azorín le envió algunas notas que le sirvieron para «un entripado formidable», en palabras de Baroja[8], y así terminó *El mayorazgo de Labraz*. No obstante, el «ciempiés» barojiano fue reseñado elogiosamente por Ramón Domingo Perés en *La Vanguardia* (27-IV-1903), señalando que aunque «no todo en ella es excelente» hay en sus páginas «una hermosa figura, la del protagonista».

Otras cartas contienen proyectos de posibles publicaciones, como la de Azorín, fechada en el balneario gallego de Mondariz el 17 de agosto probablemente de 1905. Se trata de una carta breve y esquemática en la que el autor de *La voluntad* remite a Santiago Valentí un índice detallado de un libro que piensa titular *Los nuevos prosistas* y que según sus palabras iba a tener la siguiente forma:

> Es una antología: llevará al frente de cada autor un estudio que abarcará:
> a)Vida del autor.
> b)Sus obras.
> c)Opiniones de sus contemporáneos.
> d)Índice bibliográfico.
> e)Estudios, retratos y apologías publicadas sobre el autor.

Y añade a título de recomendación: «Creo que resultará un libro interesante; figuran en él los escritores jóvenes con más predicamento».

Precisamente el término *escritor joven*, o *gente joven* por contraposición a *gente vieja* es el utilizado por don Manuel Bueno en una carta muy elocuente dirigida a Valentí, fechada en Madrid el 30 de junio de 1902, en la que teniendo a la vista el catálogo de publicaciones de la editorial Henrich y Cía, se permite con total y absoluta franqueza recomendarle determinados nombres y recriminarle la ausencia de otros:

---

[7] En José Rico Verdú, *Un Azorín desconocido,* Alicante, 1973. Me he ocupado de los pormenores de la gestación y el análisis de esta novela barojiana en «*El Mayorazgo de Labraz,* un saco donde cabe todo», conferencia inédita pronunciada en el curso *Barcelona y las letras españolas de 1902* (Barcelona, 7, 8 y 9 de noviembre) Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo.

[8] En carta en carta del 30-VIII-1902 recogida en Pío Baroja, «Epistolario selecto», Obra dispersa y Epistolario, *Obras Completas,* XVI, Madrid, Círculo de Lectores, 1999; pp.1615-6

> Creo que deben vds. contar con más gente joven. Campión bien, Martínez Ruiz bien; otro tanto le digo de Baroja, Unamuno y Maeztu; pero hay más gente capaz de escribir buenas novelas que Orbe y Zozaya. Pídaselas a Emilio Bobadilla, a Claudio Frollo escritor que tiene una aguda visión de la realidad y escribe en prosa vibrante y castiza, a Zeda que algo bueno hará y a Luis Bello que es de los pocos que valen por su inventiva, su fantasía y la gracia del estilo. Veo que no cuentan vds. con Valle-Inclán ni con Tomás Carretero. Mal hecho, amigo Valentí. Son omisiones imperdonables.

De todas las observaciones de Manuel Bueno, periodista con larga experiencia en diversas publicaciones bilbaínas como *El Noticiero de Bilbao,* y madrileñas como *El Heraldo, El Imparcial, El Liberal, España Nueva, La Lectura* y por estos años director de *La Mañana,* merece destacarse el interés por Valle Inclán, indiscutiblemente un autor mucho más original e interesante que muchos otros y que injusta e inexplicablemente no figuraba en el mencionado catálogo de la prestigiosa editorial barcelonesa. El interés de Manuel Bueno por el autor de *Las Sonatas* se debía, entre otras cuestiones, a que había tenido ocasión de tratarle de cerca, pues prepararon conjuntamente una adaptación de *Fuente-Ovejuna*, que se estrenó en 1900 en el teatro *El Español* de Madrid. En cuanto a las restantes recomendaciones de Manuel Bueno parece que en cierta medida si fueron atendidas por Valentí, pues Emilio Bobadilla publicó *A fuego lento* y aparecen como títulos en preparación *La bella Easo* de Arturo Campión y *La mujer fuerte* de Ramiro de Maeztu, además del volumen del mismo autor titulado *Crítica militante,* en la «Biblioteca de Escritores Contemporáneos».

En la misma carta Bueno anuncia la inmediata aparición en *La Correspondencia de España* de su artículo dedicado a reseñar el libro de Sergi, *La decadencia de las naciones latinas,* de cuya versión española se habían encargado Santiago Valentí y Vicente Gay, siendo el primer título de la «Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales». Anuncia también su intención de escribir sobre *La voluntad* en el mismo rotativo madrileño, así como la reseña del libro de Unamuno *Amor y pedagogía*, de la que dice se va a encargar Verdes Montenegro[9].

Y en esta especie de tela de araña confidencial que se va tejiendo a través de las cartas, con recomendaciones de autores, reseñas de obras, encargos editoriales, juicios críticos, etc., merece también atención la opinión del poeta catalán Joan Maragall, quien, en una brevísima y escueta nota

[9]José Verdes Montenegro y Montoro, profesor y escritor de formación filosófica positivista. Dirigió *El Mundo Obrero* (1901-1904) y se significó por su militancia republicana y socialista. Publicó *El incrédulo,* poema dramático (1885), *Campoamor,* estudio literario (1887) y *Nuestros hombres de ciencia* (1889).

dirigida a Santiago Valentí el 15 de septiembre de 1902, emite una opinión francamente negativa sobre una de las novelas más emblemáticas de la Biblioteca de Novelistas del Siglo XX. Escribe el autor de «Oda a Espanya»:

> Amigo Valentí: Muchas gracias por haberme transmitido «El jardín del amor» de Llanas. No he podido leerlo todavía. «La voluntad» de Martínez Ruiz lo leí antes de mis vacaciones. No me entró. No sabría qué decir sinceramente de él.

El jardín del amor, novela del modernista aragonés José Mª Llanas Aguilanedo, se publicó dedicada «A la clarísima memoria del crítico Leopoldo Alas (Clarín)». El autor fue junto a Baroja, Azorín o Valle uno de los máximos renovadores de la prosa modernista.

En otros casos, los corresponsales de Santiago Valentí le escriben no en nombre propio sino para presentarle y avalar proyectos editoriales de otros autores. Tal es el caso del dramaturgo Gregorio Martínez Sierra, que escribe a Valentí el 26 de octubre de 1904 para recomendar nada menos que una obra de Rubén Darío. Las palabras de Martínez Sierra, que tres años después, junto a su mujer María Lejárraja impulsarían una de las mejores revistas modernistas, *Renacimiento* (1907) y su editorial, son en este caso muy elocuentes para aquilatar el extraordinario prestigio que había alcanzado la editorial barcelonesa, de la que enaltece además del selecto catálogo de autores, la pulcritud y el cuidado con que acomete su trabajo:

> El Sr. Rubén Darío me ha dado el encargo de buscar editor en España para su nuevo libro de crítica, *Opiniones*. Yo he pensado en Vds. por tratarse de una casa de tanta seriedad y teniendo en cuenta la pulcritud de las ediciones, condición a la que da gran importancia mi ilustre amigo.

A continuación Martínez Sierra, aunque juzga innecesario alabar el talento del cronista de *La Nación* de Buenos Aires, subraya con sus elogiosas palabras los méritos indiscutibles del poeta modernista nicaragüense, y reproduce el índice del libro a editar, que como se verá era básicamente de cultura francesa:

> Me parece inútil hablar a Vds. de la autoridad y del inmenso crédito literario de que goza en España, ya aún más en Sud-América, el insigne autor de *Prosas profanas*. Creo conveniente para que Vds. se den cuenta de su índole, copiarles el índice del libro que es como sigue:
> El ejemplo de Zola –Gorki- El poeta León XIII- Libros viejos a orillas del Sena- Un cisma en Francia- Las tinieblas enemigas- Algunas notas sobre Jean Moreas- A propósito de Mme. de Noailles- Niños prodigios- Rostand-

La prensa francesa-La evolución del rastacuerismo- Clesuiger y su obra-Mis Isidora Duncan.

En su papel de intermediario cultural –casi agente literario-, Martínez Sierra añade que la obra sería muy «a propósito para la Biblioteca de Escritores Contemporáneos», dado el carácter misceláneo del libro, que recogía impresiones críticas, reportajes urbanos, reseñas, juicios estéticos como era frecuente en los espléndidos artículos, verdadero modelo de periodismo cultural, del poeta y redactor de *La Nación,* que había dado ya buena muestra en *España Contemporánea. Crónicas y retratos literarios* (París, Garnier, 1901).

Otro caso similar de intermediario cultural lo desempeña Ramiro de Maeztu. El autor de *Hacia otra España* y *Crítica militante,* en carta sin fecha, aunque con membrete de *España. Diario Nacional (Dirección)* escribe al director de la editorial barcelonesa para proponerle la publicación de la traducción castellana de la novela *Elias Portola* de la narradora italiana y premio Nobel de literatura Grazia Deledda. De las palabras de Maeztu se deduce que le unía gran amistad a Aurelio Días Freijo, autor de la mencionada traducción. Por lo que respecta al interés de la novelista italiana no duda en apostillar que había sido también vertida al francés por el mismo traductor de d'Annunzio y publicada en la prestigiosa *Revue de deux Mondes*. El resto de la carta trata de las condiciones económicas de la edición y le pide a Santiago Valentí que si no juzga adecuada dicha novela para las colecciones de Henrich i Cía le ponga en contacto con otras casas editoriales barcelonesas, como Maucci o Sopena[10], sellos que también tenían un lugar preeminente en el panorama editorial del último tercio del siglo XIX, pues concretamente Maucci, tal como ha demostrado Manuel Llanas[11], fue pionera en la difusión de obras de literatura europea, singularmente francesa, a gran escala y a precios muy económicos.

Finalmente, Maeztu promete a Valentí enviarle dos artículos inéditos, uno completando el estudio dedicado al *Quijote* y otro que será el prólogo al volumen que le anuncia para la «Biblioteca de Escritores Contemporáneos» con el título de *Crítica militante*, del que dice: «he visto que puedo llenar un tomo con los artículos de pura crítica literaria o artística y de cierta intensidad, que llevo publicados, sin mezclarlos con otros asuntos».

---

[10] Cf. Christine Rivalan, «De la colección a la biblioteca: Ramón Sopena y la literatura de gran divulgación», *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona, Actas Del Simposio Internaciona,* Universitat de Barcelona, 2005 (en prensa).

[11] «Notas sobre l'editorial Maucci i les seves traduccions», *Quaderns. Revista de traducció,* 8, 2002; pp.11-16.

IV

Pero el interés de esta correspondencia no radica solamente en estas cartas sobre las obras que autores como Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu, o Zozaya publicaron en la prestigiosa editorial barcelonesa, sino que, además, tiene también un interés cultural más amplio, pues a través de varios corresponsales tenemos noticia de una cuestión muy interesante para la literatura española de principios del siglo XX. Se trata del Concurso de novelas creado por la editorial que dirigía Valentí y que «tenía como objetivo contribuir al enaltecimiento de la literatura hispana».

Para la formación del jurado del mencionado premio Valentí recurrió a varios escritores españoles de prestigio y, tal como se deduce de estas cartas, al menos en algunos casos, no le fue nada fácil que aceptaran el encargo. La primera convocatoria del premio está fechada en Barcelona el 5 de abril de 1903, y en las bases se indica que se cerraba el plazo de presentación de obras inéditas y originales a las doce de la noche del día 30 de septiembre del mismo año. Asimismo se especificaba que se concederían tres premios, el primero dotado con 2500 pesetas y el segundo y tercero con 2000 y 1500 respectivamente. El fallo del premio se dio el 22 de diciembre de 1903.

Pues bien, los meses previos a la apertura de la convocatoria, es decir, desde comienzos de 1903, Valentí recibe dos cartas refiriéndose a dicho asunto. La primera de Palacio Valdés, fechada en Madrid, el 31 de marzo, en la que rehúsa tajantemente formar parte del Jurado, sin especificar las razones. Estas son sus palabras:

> No puedo aceptar el cargo con que vd. quiere honrarme. He rehusado siempre el ser jurado literario y es mi propósito inquebrantable el rehusarlo siempre. Inútil es añadir que agradezco el recuerdo y que le felicito por la noble empresa de alentar a los escritores con algo más sustancioso que los sueltos de periódico.

En el segundo caso, se trata de una larga y afectuosa carta de Jacinto Octavio Picón, fechada también en Madrid el 1 de abril de 1903. El autor de *Dulce y sabrosa* agradece el ofrecimiento de Santiago Valentí, sin embargo rehúsa al igual que el novelista asturiano formar parte del Jurado del premio literario. Tras justificar su dedicación a la política activa por un impulso ético y patriótico con el fin de contribuir a la regeneración nacional, pues «todos tenemos la obligación de hacer algo contra la dejadez y la apatía que nos consumen», tampoco acepta la propuesta de Valentí. Aunque en este caso

el autor sí expone una serie de razones de orden ético que le impiden juzgar con objetividad las obras de sus colegas, siendo el mismo autor de novelas y habiendo abandonado desde tiempo atrás las tareas críticas:

> Inútil creo decirle cuanto agradezco la designación que de mí ha hecho para formar parte de ese jurado: pero no puedo aceptar. Primero porque, hablándole a vd., con entera franqueza, no creo que deba hacerlo. Hace muchísimo tiempo que no he publicado un solo artículo de crítica de novelas: cultivando el género no quiero exponerme a censurar defectos en que pueda incurrir al día siguiente.

Y añade puntualizando más su criterio:

> Precisamente en octubre o noviembre voy a publicar una novela. ¿Quiere vd. decirme, si me equivoco en ella, qué autoridad tendrá mi juicio respeto de las ajenas? Respeto la opinión de quien no piense como yo: pero esta es la mía. Aquí he sido jurado en concursos para crónicas: siempre me he negado a serlo de cuentos.

Probablemente Picón se refería a *Drama de familia* (1903), aunque no es una novela sino un volumen de cuentos. Aduce, además, otra razón secundaria que también le impediría formar parte del Jurado y es que en la época que se iba a fallar el premio, noviembre o diciembre, tenía la intención de residir en Andalucía y no regresar a Madrid hasta bien entrada la primavera. Por último, ya en la posdata, le solicita unos cuantos ejemplares de su novela *La honrada* que ya había publicado en Henrich y Cía.

Ambas cartas evidencian las dificultades que tuvo que salvar Valentí Camp para formar un jurado literario de prestigio para el concurso de novelas, que, con visión muy generosa desde el punto de vista literario y muy hábil comercialmente, instauró en Barcelona a principios del siglo XX, constituyendo, incluso por las fechas en que se celebraba hacia finales de año, un honroso antecedente del prestigioso premio Nadal, que desde 1942 se otorga ininterrumpidamente la noche de Reyes.

No obstante, a pesar de todas estas dificultades, el jurado se formó con nombres de extraordinario prestigio literario, tanto en el campo de la novela como en el de la crítica literaria, guardando cierto equilibrio entre los nombres de la *gente vieja* pertenecientes a la generación realista como Benito Pérez Galdós, Urbano González Serrano, Lorenzo Benito de Endara, mientras que otros eran manifiestamente *gente joven*, Gómez Baquero, Ramiro de Maeztu, Ramón de Perés y el propio Valentí Camp, que, además tuvo que representar a Perés ausente el día del fallo. Evidentemente el jurado, salvando la personalidad indiscutible de Galdós como novelista consagrado,

estaba francamente decantado hacia el terreno de la crítica literaria por parte de los demás miembros.

Se seleccionaron quince obras de las ciento veinte presentadas. Y tal como consta en acta «se acordó por unanimidad otorgar el primer premio a la novela *Ganarás el pan,* el segundo, a la titulada *Miguelón* y, el tercero, a *Cuartel de inválidos*». Como al concurso se concurría con «los trabajos en paquete cerrado y con un lema, y al propio tiempo, bajo sobre también cerrado y lacrado, y con el mismo lema, el nombre y domicilio del concursante», al abrir los sobres, resultó ser el primer premio para Pedro Mata Domínguez, residente en Madrid; el segundo para Mariano Turmo Baselga, de Barcelona, y el tercero para Rafael Pamplona Escudero, de Zaragoza.

Además, el jurado recomendó la publicación de cinco novelas más, entre las que figuraba una escrita por una mujer, *Emprendamos nueva vida* de Magdalena Santiago Fuentes (Madrid), junto a *Doña Abulia,* de Ricardo Carreras (Castellón); *La humilde verdad,* de Gregorio Martínez Sierra (Madrid); *Marín de Abreda* de Menéndez Agusti (Barcelona) y *Vocación* de José Segarra (Valencia). Vistos los nombres de los autores y teniendo en cuenta que parece demostrado que muchas de las obras publicadas por Gregorio Martínez Sierra fueron escritas por su mujer o en colaboración con ella, aunque nunca figurara su nombre al frente de ninguna, quizá fuera más justo decir dos novelas de autora femenina, la antes citada y la de doña María de la O Lejárraga. El premio económico para estas obras eran mil pesetas.

De la novela ganadora escribe elogiosamente Ciges Aparicio a Valentí Camp en carta fechada en Zaragoza el 20 de febrero de 1904: «La novela de Mata me ha gustado muchísimo. Creo que es la mejor de cuantas han publicado ustedes. Hay en ella un perfume de vida y juventud que me encanta».[12]

[12] Carta, 8 (Zaragoza 20 febrero 1904) Biblioteca Bergnes de las Casas, Correspondencia Manuscrits. Contiene dos cartas más de Ciges a Valentí, en la carta 7, del 31 de agosto s/a, le indica que está contactando con una serie de autores, tal como Valentí le había pedido. Cita a Urbano González Serrano, Baroja, Zozaya. También le dice que está terminando *El libro de la vida doliente, El Hospital*, (que finalmente se publicó en 1906), y le pregunta si está dispuesto a publicárselo, para huir del «tiranuelo de Bertrán». Y en la última carta, fechada Madrid, 12 de julio, 1905, le recrimina que pensase traducir a Jaurés, porque a su juicio «tiene muy escasísima importancia en España».

V

Concluyendo, ahora que prácticamente ha desaparecido el género epistolar, mientras que abundan otro tipo de comunicaciones mucho más rápidas, pero también más frías, burocráticas e incluso despersonalizadas, esta correspondencia, aunque incompleta, adquiere un incalculable valor porque evidencia un verdadero diálogo intelectual, que pone de manifiesto varias cuestiones que conviene subrayar: la importancia de las editoriales barcelonesas a principios de siglo, singularmente Hernrich y Cía, sucesores de la antigua Casa Ramírez. El prestigio indiscutible de Barcelona como capital editorial, heredera de una rica tradición ya en la segunda mitad del siglo XIX, con Cortezo y sus colecciones «Arte y Letras» y «Novelistas españoles contemporáneos», donde verán la luz algunas de las mejores novelas decimonónicas, en el primer caso, *La Regenta* y, en el segundo, *Los Pazos e Ulloa,* que fue la que inauguró la colección. Este prestigio se debía a que dichas empresas contaron con editores cuidadosos y atentos a la vida cultural, así como directores inteligentes, sensibles y con una visión amplia y cosmopolita de la cultura en todos los órdenes. El caso más relevante en 1900 es Santiago Valentí Camp, editor que años más tarde dirigiría la «Biblioteca de Cultura Moderna y Contemporánea» en la también barcelonesa editorial Minerva (Aribau, 179), en la que publicó su obra más conocida: *Ideólogos, Teorizantes y Videntes.*

El papel fundamental que desempeñó en Hernrich y Cía don Santiago Valentí Camp aparece determinante a la luz de este epistolario, que resulta ser una vía de conocimiento del diálogo fecundo entre los mejores intelectuales españoles y el director de la prestigiosa editorial barcelonesa. El día que se conozca todo el epistolario disperso, si es posible reunirlo, conoceremos indudablemente mucho mejor tanto la vida cultural en torno a mil novecientos, como la personalidad de los corresponsales. Y, ya en última instancia, interesa subrayar que la fundación de las tres colecciones en la editorial barcelonesa fue decisiva para el desarrollo y divulgación de las diversas disciplinas sociales, históricas y literarias a comienzos del siglo XX.

MARISA SOTELO VÁZQUEZ.
UNIVERSITAT DE BARCELONA.

BIBLIOGRAFÍA

Azorín-Unamuno (1990), *Cartas y escritos complementarios,* (Prólogo de J. Payá y ed. L. Robles), Valencia, Generalitat Valenciana.

Baroja, Pío (1999), «Epistolario selecto», *Obra dispersa y Epistolario*, *Obras Completas,* XVI, Madrid, Círculo de Lectores.

Biblioteca Bergnes de las Casas, Correspondencia Manuscrits.

Botrel, Jean François (2006), «Barcelona y el mercado del libro en el siglo XIX», *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona,* 7, los monográficos de Barcelona metròpolis mediterrània, Barcelona Ajuntament de Barcelona, 29-35.

De Conde, Luis Paul (1938), «Los escritores leales a España: Antonio Zozaya», *Blanco y Negro,* revista quincenal ilustrada, Madrid, 15 de agosto de 1938; pp.19-20.

Epistolario de Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp (2002) en apéndice a la edición de Bénedicte Vauthier, Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía,* Madrid, Biblioteca Nueva, 433-520.

Llanas, Manuel (2002), «Notas sobre l'editorial Maucci i les seves traduccions», *Quaderns. Revista de traducció,* 8, 11-16.

Ms 2291, De la colección de autógrafos de Joan Segura, conservado en la Sala de Reserva de la Biblioteca de Catalunya.

Rivalán, Christine (en prensa), «De la colección a la biblioteca: Ramón Sopena y la literatura de gran divulgación», *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona, Actas del Simposio Internacional,* Universitat de Barcelona, noviembre, 2005.

Rico Verdú, José (1973), *Un Azorín desconocido,* Alicante.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2006), «Barcelona y la invención de la *literatura* española del siglo XX», *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona,* 7, los monográficos de Barcelona metròpolis mediterrània, Barcelona Ajuntament de Barcelona, 108-121.

Sotelo Vázquez, Marisa, «*El Mayorazgo de Labraz,* un saco donde cabe todo», conferencia inédita pronunciada en el curso *Barcelona y las letras españolas de 1902* (Barcelona, 7, 8 y 9 de noviembre de 2002) Consorci Universitat Internacional Menéndez Pelayo.

Villacorta Baños, Francisco (1985), *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912),* Madrid, CSIC.

Zulueta, Luis (1972), *Cartas (1903-1933),* Madrid, Aguilar.

APÉNDICE

Carta 1.

Madrid 30 junio 1902.
Sr. don Santiago Valentí y Camp.
Barcelona.

Mi distinguido amigo:

Recibí su deferente carta que le agradezco. Mañana recibirá vd. mi artículo publicado en La Corres[13] hablando del libro de Sergi[14].

Esta semana saldrá el de La voluntad. El de Unamuno lo va a hacer Verdes Montenegro[15].

Me entero de los planes de vd. respecto de mí. Ya hablaremos de esto otro día.

Creo que deben vds. contar con más gente joven. Campión[16] bien, Martínez Ruiz bien; otro tanto le digo de Baroja, Unamuno y Maeztu; pero hay más gente capaz de escribir buenas novelas que Orbe[17] y Zozaya. Pídaselas a Emilio Bobadilla[18], a Claudio Frollo[19] escritor que tiene una aguda visión de la realidad y

---

[13] Se refiere a la *La Correspondencia de España*, diario madrileño vespertino de tendencia monárquica. Fundado en 1859 como noticiero, muy pronto alcanzó gran éxito de público y a partir de 1906 hasta 1909 contó con Ramiro de Maeztu como corresponsal en Londres.

[14] Se trata de *La decadencia de las naciones latinas*, primera publicación de la «Biblioteca Moderna de Ciencias sociales».

[15] Verdes Montenegro, amigo de Unamuno, fue uno de los discípulos más relevantes de Luis Simarro. Catedrático de Filosofía publicó *Apuntes de psicología científica* (1902) y *Boceto de ética científica* (1904).

[16] Arturo Campión (1854-1937), de ideología muy conservadora aunque no militó en ningún partido político. Es autor de las novelas *Blancos y negros* (1898), subtitulada *Guerra en la paz,* elogiada por Miguel de Unamuno y *La Bella Easo* (1909), novela que aparecía en preparación en el catálogo de la «Biblioteca de Novelistas del Siglo XX».

[17] Timoteo Orbe, anarquista vasco afincado en Sevilla. Autor de novelas folletinescas, buen amigo de Unamuno con quien mantuvo abundante correspondencia. En 1896 publicó sin firmar en el semanario socialista de Bilbao, *La Lucha de Clases,* su novela de folletín, *Almas muertas. Historia de una familia burguesa,* reeditada en Sevilla por su autor en 1899 con el título de *Redenta.* Su obra más popular es *Guzmán el malo,* publicada por Henrich y Cª en la «Biblioteca de Novelistas del Siglo XX».

[18] Emilio Bobadilla, apodado «Fray Candil», mordaz y sarcástico crítico literario de origen cubano (1862-1921). Colaboró en múltiples publicaciones francesas y españolas como *La Revue Blue, El Madrid Cómico, El Imparcial*, *La Lectura* y *Nuestro tiempo.* Autor de la novela *A fuego lento* (1903) y de los libros de crítica. *Capirotazos* (1890); *Críticas instantáneas* (1891); *Triquitraques* (1992), *Escaramuzas* (1898) y *Al través de mis nervios* (1903), este último publicado en la «Biblioteca de Escritores Contemporáneos» de Henrich y Cª

[19] Claudio Frollo, seudónimo de Ernesto López, autor de la novela *Esaú* que aparecía en preparación en el catálogo de la «Biblioteca de Novelistas del Siglo XX». Publicó también *Las cuatro mujeres* (El Cuento Semanal, 1908).

escribe en prosa vibrante y castiza, a Zeda[20] que algo bueno hará y a Luis Bello[21] que es de los pocos que valen por su inventiva, su fantasía y la gracia del estilo. Veo que no cuenta vd. con Valle-Inclán ni con Tomás Carretero[22]. Mal hecho, amigo Valentí. Son omisiones imperdonables.

Perdone vd. estos impertinentes consejos que no me han sido pedidos y mande lo que guste a su amigo afmo. y s.s. q. l. su m.

Manuel Bueno[23].

Carta 2.

Amigo Valentí y Camp: necesito una nueva prórroga para el libro. Estoy enfermo con una fiebre intermitente. He pasado más de quince días creyendo que era una fiebre reumática hasta que me he puesto tan mal que he tenido que llamar al médico y me ha cortado la fiebre con grandes dosis de química. El médico me dice que tengo una depresión cerebral enorme producida por la fiebre y que esté un mes en un monte cuando me cure.

No es esto para mí tan fácil, porque no tengo dinero. Ya tenía medio concluida la novela; en vez de Octubre la enviaré para mediados de Diciembre o antes si puedo. Dentro de cinco o seis días me voy el tiempo que pueda.

Suyo affmo.

Pío Baroja
19 de Septiembre 1902.

---

[20] Zeda, seudónimo de Francisco Fernández Villegas era uno de los redactores de *Vida Nueva,* que aparece el primer número el 2 de junio de 1898.

[21] Luis Bello (1872-1935) ejerció el periodismo desde 1897 en distintos periódicos: *El Heraldo de Madrid, El Imparcial*, en el que se encargó de dirigir *Los Lunes, El Mundo* y *El Radical.* Redactor de *España,* fundador y corresponsal en París de *La Crítica.* Colaboró además en *El Liberal* de Bilbao pasando finalmente a las columnas de *El Sol*, donde emprendió una campaña en pro de la escuela nacional. Miembro de Acción Republicana, al proclamarse la 2ª República fue elegido diputado por Madrid. Su obra más importante son los cuatro volúmenes *Viaje por las escuelas de España* (1926-1929), recopilación de los artículos publicados en *El Sol.*

[22] Tomás Carretero, siguiendo la estela de Clarín criticó las reuniones y las obras de los jóvenes modernistas . Colaboró en *La Justicia,* de la mano de Rafael Altamira que fue su director en 1916.

[23] Manuel Bueno (1874-1936), escritor incluido por Azorín en la nómina del 98. Al margen de su ingente tarea periodística desarrolló todos los géneros literarios: cuentos, novelas, libros de viajes, dramas y crítica teatral. Fue uno de los pocos intelectuales que apoyaron a Primo de Rivera y entre sus novelas destacan: *Corazón adentro* (1906), *El sabor del pecado* (1935) y *Los hijos de Dantón* (1936).

Carta 3.

Madrid 1 de Abril 903
Sr. don Santiago Valentí Camp.

Mi querido amigo y compañero: Recibí su carta del 28 del pasado.

Un millón de gracias por cuanto Vd. amablemente me dice referente a mi ingreso en la política activa[24]. Si Vd. me conociera comprendería que no ambiciono, que no deseo nada: sólo quiero contribuir, en la modesta medida de mis fuerzas, a lo que pudiéramos llamar el despertar de la dignidad nacional. ¿Es cursi, hoy, calificarse a sí mismo de patriota? Pues, no me importa: yo lo soy. Todos tenemos la obligación de hacer algo contra la dejadez y la apatía que nos consumen. Empecemos a trabajar por una prosperidad que no hemos de ver. Sin este desinterés todo será inútil. Inútil creo decirle cuánto agradezco la designación que de mi ha hecho para formar parte de ese jurado: pero no puedo aceptar. Primero porque, hablándole a vd. con entera franqueza, no creo que deba hacerlo. Hace muchísimo tiempo que no he publicado un solo artículo de crítica de novelas: cultivando el género no quiero exponerme a censurar defectos en que pueda incurrir al día siguiente. Precisamente en octubre o noviembre voy a publicar una novela. ¿Quiere vd. decirme, si me equivoco en ella, qué autoridad tendrá mi juicio respecto de las ajenas? Respeto la opinión de quien no piense como yo: pero esta es la mía. Aquí he sido jurado en concursos para crónicas: siempre me he negado a serlo de cuentos.

Además, y esta circunstancia bastaría para que yo no pudiese complacer a vd., ese jurado ha de constituirse aquí en noviembre o diciembre, época en que no estaré en Madrid: pues este invierno me he convencido de que no debo permanecer en esta corte durante la época de los grandes fríos. En octubre me iré a Andalucía y no volveré hasta muy entrada la primavera.

No crea vd. que rechazo el honor que se me dispensa por miedo al trabajo. Estoy dispuesto a servir a vd. en cualquier otra cosa, sobre todo, a vd. personalmente.

Repito que le quedo muy agradecido, que me enorgullece que se haya vd. acordado de mí. Pero, prescindiendo de la época mencionada.

Si vd. cree que, como amigo y compañero, puedo servirle en otra cosa disponga de mí, porque lo haré con verdadero placer.

Siempre suyo afectísimo q.b.s.m.

Jacinto Octavio Picón

Ya que tengo la pluma en la mano, voy a permitirme pedirle a vd. una cosa que no me he atrevido a pedir a esa casa editorial. ¿Quiere vd. darme unos cuantos ejemplares de La honrada? Lo agradeceré mucho porque no tengo ni uno solo.

[24] Jacinto Octavio Picón de ideales republicanos tuvo un escaño de diputado por Madrid en 1903 junto a Joaquín Costa y Nicolás Salmerón.

Carta 4.

Madrid 19 de Enero de 1901.
Sr. D. Santiago Valentí

Querido amigo: he tardado en contestar a vd. por no haber podido saber antes las señas de vd. Arturo Reyes[25], al cual puede vd. escribir dirigiendo la carta al Círculo Mercantil de Málaga.

Puede vd. comunicar al Sr. Henrich que acepto su proposición y que le enviaré por conducto de vd. la novela antes de fin de Marzo próximo.

Se titulará probablemente La dictadora y, aunque el asunto es algo atrevido y pueda parecerlo, procuraré que no haya en ella destemplanza e inconveniencia alguna que pueda producir escándalo. Antes bien deseo no salir en este punto de lo que el buen gusto y el interés del editor demandan.

La dictadora es la naturaleza que impone sus leyes a despecho de todos los convencionalismos y leyes humanas. Ella sabe anular todos los proyectos de limitación como todos los otros de infecundidad.

Mis personajes luchan contra esas leyes eternas, obligados por la sociedad, la rutina, la preocupación, el hábito y son vencidos. Y el protagonista, cuando, aturdido y ciego, quiere sacrificar a la mujer, a quien juzga culpable de su vencimiento, sabe que lleva en sus entrañas el fruto de su amor y la salva a costa de la vida propia. La paternidad le ha hecho amable la muerte y muere gozoso a trueque de trasmitir a un nuevo ser la antorcha de la vida quasi cursores lámpara tradunt[26].

Quisiera hacer algo grande, hermoso, digno de su amistad de vd., de la generosidad del Sr. Hernich y de la cultura del público catalán. No sé si podré conseguirlo; pero lo que sí y de ello estoy seguro, es que escribiré algo inspirado en ideas nobles, progresivas y generosas, porque, como ha dicho Calderón el grande (Alfredo) mi inteligencia, mi saber, mi habilidad cualquiera la tiene, pero mi corazón yo sólo lo tengo.

Repito a vd. mil gracias y me reitero de vd. siempre affmo. amigo y compañero
q.l.b.l.m.

Antonio Zozaya[27].

---

[25] Arturo Reyes, (1864-1913) escritor y periodista malagueño, en 1888 publica *El Sargento Pelayo,* colección de narraciones breves y su pluma frecuenta distintas publicaciones periódicas como *La Unión Mercantil, El Álbum, El Correo de las Damas.*
El correo de Andalucía, La Ilustración Española. En 1889 publica Ráfagas, libro de poesía y empieza a colaborar en *blanco y Negro, La España Moderna, Nuevo Mundo y El Cosmopolita*

[26] Llevan la luz como si fuesen mensajeros.

[27] Además de la obra mencionada, Zozaya, de ideología republicana, publicó una serie de crónicas en prensa bajo el epígrafe de *Tras la cumbre de la vida,* o *Bajo el hierro y el fuego,* aunque

Carta 5.

A. PALACIO VALDÉS.
ALCALA, 89
MADRID

31 Marzo 1903

Muy señor mío y compañero: No puedo aceptar el cargo con que vd. quiere honrarme. He rehusado siempre el ser jurado literario y es mi propósito inquebrantable el rehusarlo siempre. Inútil es añadir que agradezco el recuerdo y que le felicito por la noble empresa de alentar a los escritores con algo más sustancioso que los sueltos de periódico.

Igualmente me siento reconocido por el benévolo juicio que le merece mi última obra y que por venir de persona tan competente en estos asuntos me lisonjea de todas veras.

Créame siempre de V. afmo. amigo y compañero

A. PalacioValdés.

Carta 6.

Mondariz 17 de agosto de [1905]*

Querido Valentí Camp: tengo en preparación un libro titulado: Los nuevos prosistas.

Es una antología: llevará al frente de cada autor un estudio que abarcará:

a) Vida del autor;
b) Sus obras
c) Opiniones de sus contemporáneos.
d) Indice bibliográfico.
e) Estudios, retratos y apologías publicadas sobre el autor.

Creo que resultará un libro interesante; figuran en él los escritores jóvenes con más predicamento.
¿Le conviene?
Escríbame a Madrid.
Suyo

Azorín

él se sentía especialmente satisfecho de *La sociedad contra el Estado; Libertad, propiedad y alma colectiva* y *La crisis religiosa*, tal como le confiesa a Luis Paul de Conde en la entrevista «Escritores leales a España: Antonio Zozaya» publicada en *Blanco y Negro,* agosto 1938.

Pedí a William[28] ejemplares de mis últimos libros para usted. No me los mandó: me dicen que ha quebrado la casa. R.I.P.

Carta 7.

Lista, 8, bajo.
Madrid 26 Octubre 904

Srs. Henrich y Cía,
Barcelona

Muy Srs. míos:

El Sr. D. Rubén Darío me ha dado el encargo de buscar editor en España para su nuevo libro de crítica, *Opiniones*[29]. Yo he pensado en Vds. por tratarse de una casa de tanta seriedad y teniendo en cuenta la pulcritud de las ediciones, condición a la que da gran importancia mi ilustre amigo. Me parece inútil hablar a Vds. de la autoridad y del inmenso crédito literario de que goza en España, ya aún más en Sud-América, el insigne autor de Prosas profanas. Creo conveniente para que Vds. se den cuenta de su índole, copiarles el índice del libro que es como sigue:

El ejemplo de Zola –Gorki- El poeta León XIII – Libros viejos a orillas del Sena – Un cisma en Francia – Las tinieblas enemigas – Algunas notas sobre Jean Moreas – A propósito de Mme de Noailles – Niños prodigios – Rostand – La prensa francesa- La evolución del rastacuerismo – Clesuiger y su obra – Mis Isadora Duncan -.

Casi todos estos estudios están publicados en La Nación de Buenos Aires; pero ninguno de ellos ha sido coleccionado en tomo. Yo creo la obra muy a propósito para la Biblioteca de Escritores Contemporáneos.

Si a Vds. les parece aceptable la idea en principio, yo puedo enviarles el original para que decidan.

Esperando su grata contestación y rogándoles me perdonen las molestias, me repito de Vds. como siempre affmo. amigo q. l.b.l.m.

G. Martínez Sierra.

P-D. Supongo que habrán Vds. recibido ya mi retrato y una carta. Agradeceré a Vds. que me digan el número de ejemplares que tienen Vds. costumbre de enviar a los autores de las novelas

---

*Seguramente la carta es de 1905.

[28]Se trata de Leonardo Williams, quien le editó *Los pueblos* en 1905. Y un año antes, en 1904, había editado *Tierras solares* de Rubén Darío, *El pueblo gris* de Rusiñol y un *Epistolario* de Ganivet. Debo este dato a Gemma Márquez, profesora de nuestro departamento que investiga sobre la crítica de arte de Azorín.

[29] Finalmente Darío publicó *Opiniones* en Madrid, en la Librería de Fernando Fe en 1906.

G. M.

Carta 8.

ESPAÑA
DIARIO NACIONAL

ARLABAN, 7
Madrid
———

Dirección

Sr. D. Santiago Valentí Camp
Barcelona.

Mi querido amigo: Un amigo mío, don Aurelio Díaz Freijo, ha traducido al castellano Elías Portolu[30], que es la novela capital de Grazia Deledda[31], y que ha sido traducida al francés por Llerelle, el traductor de d'Annunzio y publicada ya en la «Revue de deux Mondes», y en vísperas de publicarse en volumen.

El Sr. Díaz Freijo, con plenos poderes de la autora, desea publicar su traducción en España, pero yo creo que no le será difícil encontrar editor, tratándose de una novelista que ya ha sido lanzada en Francia con éxito y cuyo nombre es conocido en nuestro mundo intelectual.

Vd, que se halla en mayor contacto con las casas editoriales de esa, podría hacerme el favor de decirme las condiciones que pueden ofrecer a Díaz Freijo las casas de Maucci, Sopena, etc. o la de Henrich, si se dedicara a este género de obras.

Díaz Freijo tiene un contrato con la autora por cuya virtud dará a la Sra. Deledda las dos terceras partes de lo percibido y ha de obtener de la otra tercera parte la retribución de su trabajo.

Nada le cuesta a Vd, proponer el asunto y enviarme o enviar al Sr. Díaz Freijo (don Aurelio, Ferraz, 7, Madrid) las contestaciones que reciba.

Si quiere Vd. anunciar mi tomo puede titularlo «Crítica militante», porque he visto que puedo llenar un tomo con los artículos de pura crítica literaria o artística y de cierta intensidad, que llevo publicados, sin mezclarlos con otros asuntos.

He de darle a Vd. dos artículos inéditos; uno completando el del «Quijote» y otro el prólogo.

---

[30] *Elías Portolu,* novela de Grazia Deledda publicada en 1903

[31] Grazia Deledda (Nuoro, Cerdeña, 1871-193). Fue Premio Nobel en 1926, el segundo de la literatura italiana, después del concedido a Carducci. Autora de múltiples obras como *Cenere, Chiarouscuro, Colombi e sparvieri, Canne al vento, Le colpe altrui, La madre, Il segreto di un uomo solitario.*

Rogándole pronto respuesta en lo del Sr. Díaz Freijo, queda de Vd. buen amigo

Ramiro de Maeztu

Carta 9.

Amigo Valentí: Muchas gracias por haberme transmitido «El jardín del amor» de Llanas[32]. No he podido leerlo todavía. «La Voluntad» de Martínez Ruiz lo leí antes de mis vacaciones. No me entró. No sabría que decir sinceramente de él. Muchas gracias por todas sus atenciones. Sentí mucho no hallarme en casa el día en que V. estuvo; ya sabe cuánto me complace cambiar impresiones con V.
Mande a su afmo.

Maragall

Barcelona 15 de setiembre 1902

Carta 10.

Madrid 20 de octubre 1906.

Admirado amigo
Adjuntas las pruebas corregidas de mi artículo sobre J. Robledano[33].
También le remito un artículo titulado Los modernos caricaturistas franceses por si le sirve a Vd.
En caso contrario le agradeceré que me lo devuelva lo más pronto posible.
Mi más sincera enhorabuena por su linda obra de El Greco. Es un tour de force realmente admirable y loable.
Siempre suyo

José Francés[34].

---

[32] Llanas Aguilanedo (1875-1921) Estudió farmacia en Barcelona y mostró una temprana vocación literaria entrando en contacto con el círculo modernista de *L'Avenç*: Rusinyol, Gual, Opisso, Gener, etc. Colaboró en diversas publicaciones madrileñas, *Electra, La Lectura, La Correspondencia de España, Revista Nueva y Juventud.* Entre sus obras destaca *Alma contemporánea.* Estudio de estética; *La mala vida en Madrid.* Estudio psico-sociológico y las novelas: *El jardín del amor, Navegar pintoresco* y *Pityusa.*

[33] J. Robledano, pintor y dibujante nacido en Madrid en 1884, discípulo de Antonio Muñoz Degrain. Durante años se dedicó exclusivamente a la caricatura colaborando en los principales periódicos y revistas de Madrid, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo, Cuento semanal, El Imparcial, El País* y *El Liberal* entre otros.

Carta 11.

Madrid 31 de agosto [1903]

Amigo Valentí: no me he apresurado a contestarle por ver antes a todos los que me indicaba en su carta, cosa no muy fácil.

Tres veces he ido al Ateneo sin encontrar a Cándamo[35], pero ya está avisado. Lo mismo Urbano[36], Baroja se mostraba pesimista, pero al explicarle el matiz de Labor Nueva[37], el dinero de que disponía y el plan general y razonando que había de presidir sus trabajos, cambió de parecer.

El y yo hemos hablado de la necesidad de dar alguna cohesión a tanto elemento disperso como pulula por aquí, estableciendo tertulia, asociación o algo análogo que pudiera ejercer con el tiempo alguna acción social, y esto si se realizase podría crear ambiente a esa revista.

Z… está fuera de Madrid, me han dicho que volverá pronto. Ya le veré

El capataz de *El País* Lorenzo C…. vive: San Lorenzo 6-4º izda.

Hasta otra, suyo

M. Ciges Aparicio[38]

Estoy terminando ya El libro de la vida doliente= Del Hospital. Aunque algo hablamos en principio, dígame en definitiva si está dispuesto a publicarlo para no tener que habérmelas con el tiranuelo de Bertrán.

---

[34] José Francés (Madrid 1883-1965) novelista y crítico de arte, que utilizaba el seudónimo de «Silvio Lago», nombre del pintor protagonista de *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán. Fue autor de *El misterio del Kursaal, La mujer de nadie* y *Pintura española,* crítica. Autor de una serie de trabajos dedicados al estudio del humorismo y la caricatura como «El humorismo francés. Siluetas de caricaturistas», *La Esfera,* 25 (20-VI-1914)

[35] Sin duda se refiere a Bernardo G. de Candamo, director de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y organizador de actividades culturales muy inusuales hasta entonces, como lecturas de versos de Santos Chocano, Marquina, Baudelaire, Amado Nervo, Antonio y Manuel Machado y la conferencia de Unamuno sobre «Estado actual de la juventud», *Cf.* Villacorta Baños, Fco. «Apéndice», *ob. cit.,* pp.223-360.

[36] Probablemente se trata de Rafael Urbano, uno de los ateneístas que inaugura junto a Dicenta, Martínez Sierra y Silverio Lanza las «Sesiones de Autocrítica» entre abril y mayo de 1907.

[37] *Labor Nueva,* Revista internacional (1903-1906), fue dirigida por Santiago Valentí Camp. En ella colaboraron Francisco Giner de los Ríos, Galdós, Unamuno, Altamira, Baroja, Martínez Sierra, Azorín y Maragall entre otros.

[38] Ciges Aparicio, escritor militante republicano murió fusilado en Ávila, donde era gobernador civil en los primeros días de agosto del 36. Como novelista es considerado hermano menor de los noventayochistas. Por estas fechas publica *El libro de la vida trágica: del cautiverio,* que relata su estancia en la prisión colonial, primera parte de una serie autobiográfica que se completará con *El libro de la vida doliente: del hospital* (1906) y *El libro de la decadencia: del periodismo y la política* (1907)

Carta 12.

Zaragoza, 20 febrero 1904.

La novela de Mata[39] me ha gustado muchísimo. Creo que es la mejor de cuantas han publicado ustedes. Hay en ella un perfume de vida y juventud que me encanta.

Yo quería haber escrito algo de ella, como Fray Candil.

M. Ciges Aparicio

Carta 13.

Madrid 12 julio 1905

Querido Valentí: ¿Pero dónde tenía usted la cabeza deseando traducir a Jaurés?[40] Este libro tiene muy escasísima importancia en España…

¿Cuándo me envía usted a Carlyle?[41]

M. Ciges Aparicio

[39] Se refiere a *Ganarás el pan,* la novela premiada en el concurso de Henrich y Cía el 22 de diciembre de 1903, su autor Pedro Mata era colaborador habitual de *ABC* y *Blanco y Negro.* Cultivó la novela erótica, la crónica y el teatro.

[40] Jean Jaurés (1859-1914) socialista francés, profesor de filosofía en Toulouse. En 1904 fundó el periódico *L'Humanité* y terminó su vida trágicamente asesinado en 1914. Entre sus obras destacan: *De la réalité du monde sensible* (que fue su tesis doctoral defendida en la Sorbona) y *Estudios socialistas, Los dos métodos* (1900)*, Nuestro objetivo* (1904) y *La revolución rusa* (1905). Probablemente alguno de estos títulos es al que hace referencia Ciges Aparicio.

[41] La obra a la que se refiere Ciges es sin duda *Sartor Resartus* (*El sastre remendado),* compuesta por su autor entre 1830 y 1831 y publicada entre 1833-34 por entregas en el *Fraser's Magazine*, traducción de Edmundo González Blanco, Imprenta de Henrich y Cª, Barcelona, 1905.

Rafael Alarcón Sierra
Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos
(Historia, descripción, localización, análisis y transcripciones)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008. 321-363

LOS MANUSCRITOS MACHADIANOS DE SEVILLA Y BURGOS (HISTORIA, DESCRIPCIÓN, LOCALIZACIÓN, ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIONES)

En los últimos años ha salido a la luz pública, en dos ediciones distintas, la colección más numerosa y valiosa de manuscritos machadianos que se conserva; he tenido el honor y el placer de formar parte de uno de estos proyectos. A continuación me referiré a estos dos importantes conjuntos documentales, claramente relacionados entre sí.

Historia de los manuscritos[1]

Tras la muerte de Antonio Machado, su biblioteca y papeles personales quedaron en manos de su hermano Manuel, al que le unía una común vocación literaria, y con el que había colaborado en tantos proyectos teatrales. Estos materiales de Antonio procedían de su piso madrileño, aunque hay que recordar que José Machado estuvo con Antonio en sus momentos finales, y que Manuel viajó a Collioure al enterarse del fallecimiento de su hermano[2]. Poco después de morir el mayor de los Machado (en enero de 1947), su viuda, Eulalia Cáceres, se deshizo de casi

[1] *Vid*. Machado (2004, I: XV-XXXIX) y Alarcón Sierra, Barco y Rodríguez Almodóvar (2005-2006).

[2] Gibson (2006: 638) apunta la posibilidad de que Manuel hiciera «una purga de los papeles de su hermano»; en todo caso, tanto en los manuscritos de Burgos como en los de Sevilla, que estuvieron en manos de Manuel hasta su muerte, se conservan escritos significativos de Antonio relacionados con la guerra civil, como la nota sobre el asesinato de García Lorca (Sevilla, *Prosas sueltas*), un borrador del poema que le dedicó (Burgos, hojas sueltas 4, fol. 1r), y otro borrador inédito dedicado a Manuel Bartolomé Cossío (Burgos, hojas sueltas 2, fol. 3r).

Entregado: 17 de octubre de 2007. Aceptado: 16 de julio de 2008.

todas las pertenencias de su esposo para entrar, como monja lega, en un convento, el Cottolengo de Barcelona: *vid.* Font-Espina (1953). La biblioteca y el archivo de Manuel Machado (más de 1600 volúmenes, junto con los libros de Antonio –con numerosas dedicatorias–, cartas, fotografías, recortes de prensa, obras de arte y otras pertenencias personales), fueron donados a la Diputación Provincial de Burgos y a la Institución Fernán González (Academia Burgense de Historia y Bellas Artes) de la misma ciudad. Allí había pasado Manuel Machado la guerra civil, y burgalés era, entre otros conocidos suyos, José María Zugazaga, quien trabajó en este tiempo como secretario del poeta, del que conservaba algunos libros dedicados y manuscritos. Esta biblioteca y archivo manuelmachadiano fue consultada con aprovechamiento por Gordon Brotherston para escribir su monografía *Manuel Machado. A Revaluation* (1968 y 1976) y, años después, por Pablo del Barco (1973 y 1981) y por mí mismo (1997 y 1999) (muchos de los documentos que citaba el primero no se encontraban en el archivo –o no supo encontrarlos la bibliotecaria que me atendió– cuando lo consulté en 1992).

Los cuadernos y papeles manuscritos de Antonio, fueron divididos en dos partes, aparentemente realizadas de forma arbitraria: una pasó a manos del menor de los cinco hermanos, Francisco Machado, y otra, a las del sacerdote y poeta burgalés Bonifacio Zamora Usábel, albacea testamentario de Manuel Machado. Seguramente, este reparto fue voluntad del autor de *Alma*. A su vez, Zamora Usábel, que empleaba los manuscritos machadianos en sus clases de literatura en el Seminario Mayor de Burgos (y que realizó anotaciones a bolígrafo en los mismos, titulando los borradores de algunos poemas o, más frecuentemente, señalando la página correspondiente a cada composición según las *Obras completas* de los Machado que publicó la Editorial Plenitud en 1947), los donó a la Institución Fernán González en 1977, dirigida entonces por Ernesto Ruiz y González de Linares –*vid.* Zugazaga (1989) y Ruiz y González de Linares (1990)–, donde, con restricciones, fueron consultados y algunos textos dados a conocer por diversos investigadores –fundamentalmente, del Barco (1977 y 1981), Lobato (1992) y Chiappini (1993, 1995 y 2002)–, y también mostrados en algunas exposiciones[3]. A comienzos de los años noventa, cuando los consulté –gracias a una mediación sacerdotal en la que quiero destacar la generosa ayuda de don Marciano Martín–, estaban depositados, junto a otros objetos de Manuel –medallas y otras pertenencias personales– en la caja fuerte de una entidad de ahorros provincial. Finalmente, tras unas gestiones fallidas de publicación en la editorial Espasa-Calpe entre 1988 y

[3] En Burgos en 1978; en Dallas (EE.UU.) en 1983, y de nuevo en Burgos en 1984: *vid.* Machado (2004, I: XXXIII-XXXVI) y Arraiza (1984).

1990[4], la Institución Fernán González ha publicado una edición facsimilar de los mismos, con una introducción de su actual director, Alberto C. Ibáñez Pérez (2004), pero sin realizar la foliación (puesto que sigue una numeración escrita en los folios, con varios errores, que no coincide con su cantidad total), ordenación, datación, transcripción ni anotación de los textos.

Algunos de los manuscritos que estaban en manos de Francisco Machado fueron dados a conocer en el número 11-12 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (septiembre-diciembre de 1949), dedicado a Antonio Machado: bajo el título de «Obra inédita», se reprodujo el relato «Gentes de mi tierra», la autocrítica a la adaptación de *El condenado por desconfiado* («merced a la gentileza de don Francisco Machado, hermano y heredero del gran poeta», 275) y la conferencia «Sobre literatura rusa». Además, Enrique Casamayor, secretario de la publicación, en su artículo «Antonio Machado, profesor de literatura», daba noticia, entre los papeles póstumos del poeta, del llamado «cuaderno de literatura», del que reproducía algunos fragmentos, y se refería también a redacciones previas «en algunos borradores hallados en cuartillas sueltas» (1949: 493). Asimismo, mencionaba la existencia de «cierto número de cuartillas del apócrifo Juan de Mairena», y de «algunos apuntes sobre Historia de España» (1949: 491), manuscritos que se conservan en el fondo sevillano.

El propio Casamayor, quien seguramente realizó una copia del *Cuaderno de literatura,* lo editó en 1952 en las Prensas de la Universidad Central de Bogotá, de donde lo toma Oreste Macrì (1989) para reproducirlo en su edición machadiana. Alfredo Carballo Picazo (1961) mostró que los apuntes de dicho cuaderno eran traducción de la segunda edición francesa de la *History of Spanish Literature* de James Fitzmaurice-Kelly, París, Armand Colin, 1913. (Por su parte, Domingo Ynduráin realizó en 1972 la transcripción, junto a su edición facsimilar, del cuaderno depositado en la Biblioteca Nacional titulado *Los Complementarios*). Desde entonces no se había vuelto a tener noticia de los manuscritos en poder de Francisco Machado, los cuales, a su muerte, en 1950, fueron heredados por una de sus hijas, Leonor, y por una hija de José Machado, Eulalia. Tras muchos años, decididas a vender dichos manuscritos, fueron expuestos en Madrid y Sevilla durante los meses de octubre y noviembre de 2003, y subastados por la sociedad *Arte, Información y Gestión* –que editó un catálogo con un primer intento de ordenación: Manuel y Antonio Machado (2003)– el jueves 20 de noviembre de 2003 en el Centro Cultural El Monte de Sevilla, siendo adquiridos por Unicaja y depositados en su sede central de la capital

[4] Caravaggi (1993: 26), que, gracias a Macrì y Chiappini, aporta variantes del poema pertenecientes a los manuscritos de Burgos, daba por hecha la incorporación de estos materiales a la segunda edición de las *Poesías completas* de Machado en Espasa-Calpe.

hispalense. Un equipo formado por la restauradora Carmen Molina y los filólogos Antonio Rodríguez Almodóvar, Pablo del Barco (Universidad de Sevilla) y quien esto escribe ha realizado una edición facsimilar de los mismos en varios volúmenes, a lo largo de 2005 y 2006, incluyendo su ordenación, foliación, datación, transcripción y anotación.

Estas dos colecciones de manuscritos permitirán realizar una completa edición crítica de la obra de Antonio Machado (sobre todo de *Campos de Castilla* y de *Nuevas canciones*, de los que se conservan más textos). En Alarcón (2008: 508) adelanté que no parecía previsible que aparecieran muchos más manuscritos del poeta (al menos, no en esta cantidad), a excepción de alguna colección de cartas o algún borrador independiente. Sin embargo, recientemente he tenido conocimiento de la existencia de un importante conjunto de manuscritos de Manuel Machado (que incluyen numerosos borradores teatrales), entre los que parece haber también manuscritos de Antonio.

Descripción de los manuscritos[5]

El fondo machadiano de Sevilla (Colección Unicaja)

El equipo de investigadores que nos hemos encargado de la edición de estos manuscritos los hemos organizado en dos grandes grupos: textos de creación y textos profesionales. Los primeros están formados por tres cuadernos con borradores de poemas y textos en prosa (fechables hacia 1917, 1922-1924 y 1924-1926, con numerosos borradores de *Campos de*

[5] Tanto en la descripción como en las transcripciones directas del manuscrito que realizo más adelante, empleo los siguientes criterios: señalo entre corchetes [ ] los fragmentos tachados. Cuando Machado escribe encima del renglón normal de su escritura, lo señalo entre paréntesis angulares cerrados < >; si, por el contrario escribe debajo, lo señalo con paréntesis angular abierto > <. Si Machado sobrescribe encima de su escritura, lo señalo con doble paréntesis angular: << >> (por ejemplo: Machado ha escrito "1822", y encima del "8" ha escrito un "9": eso se indicaría: 1[8]<<9>>22). Señalo entre llaves { } las palabras o letras que faltan en el manuscrito, ya sea por errata, inadvertencia u otra causa, y todo tipo de indicaciones del editor (por ejemplo: {escrito sobre un papel pegado encima del cuaderno}; una duda de transcripción: {?}). Cuando las palabras, tachadas o no, son ilegibles, lo indico, señalando el número de ellas mediante guiones ----, correspondiendo cada uno de ellos a una letra, aproximadamente, si éstas se distinguen. Señalo el paso de folio, recto y vuelto, con línea transversal / (el final de un documento, con doble línea transversal: //). El folio pegado encima de otro lo numero: {fol. 1r'}. Respeto la acentuación y la puntuación del manuscrito. Empleo las siguientes abreviaturas: *CC: Campos de Castilla*; *JM: Juan de Mairena*; *LC: Los Complementarios*; *NC: Nuevas Canciones*; *PC: Poesías completas –1* (1917), *2* (1928), *3* (1933), *4* (1936)–; *PCI:* Machado (1989); *PCII: II. Prosas completas*, *ibid.*; *PD:* Machado (2001).

Castilla, Nuevas canciones y *De un cancionero apócrifo*, respectivamente), más un amplio conjunto de folios sueltos, que hemos dividido en grupos de verso (poemas datables entre 1912 y 1933), prosa (donde destacan 100 fols. de *Juan de Mairena*), epistolario (siete cartas escritas entre 1912 y 1929, dirigidas a su madre, a su hermano José, a Gregorio Martínez Sierra, a Alejandro Guichot, a José Ortega y Gasset[6], a Manuel García Morente y a Ernesto Giménez Caballero) y teatro (un manuscrito incompleto de *La Lola se va a los Puertos* y un fragmento de *La prima Fernanda*). Los textos profesionales están formados por dos cuadernillos de aritmética (fechables hacia 1906), otro de lengua francesa (fechado en «Soria, 1910 á 1911»), dos cuadernos con apuntes de historia y otro con apuntes de literatura (los tres escritos hacia 1915). Los cuadernos 2 y 3, los manuscritos teatrales y el cuaderno de lengua francesa, así como buena parte de los versos y prosas sueltas y el epistolario, corresponden, como vemos, a la etapa castellana –principalmente, segoviana– de su periplo vital.[7]

Para no alargar excesivamente este artículo, no realizo ahora una descripción detallada de este conjunto de manuscritos, puesto que aparece tanto en la edición de los mismos (*Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado*, Málaga, Fundación Unicaja, 2005-2006, X volúmenes), como, de forma unitaria, en Alarcón Sierra (2008): a ellos remito al lector interesado.

El fondo machadiano de Burgos

Está constituido por siete cuadernos, un borrador de *Juan de Mairena*, otro de *Juan de Mañara*, y cuatro conjuntos de folios sueltos. La edición facsimilar de los mismos no presenta foliación, autoría (en los casos en que la letra no es de Antonio Machado), ordenación de los folios sueltos, transcripción, descripción del contenido, datación, localización de los textos ni anotación. No se separa lo manuscrito de lo mecanografiado y de lo impreso. A continuación, describo los cuadernos y conjuntos de hojas sueltas, localizando los textos siempre que me ha sido posible[8].

---

[6] Esta carta, junto al borrador de otra carta a Ortega existente en el Cuaderno 2, fols. 127r-129r, me han supuesto una gran sorpresa y una no menor satisfacción, porque confirman la importancia que en Machado tuvo la lectura de *El tema de nuestro tiempo* y de "Ni vitalismo ni racionalismo", la cual analicé, sin conocer lógicamente estas cartas, en Alarcón Sierra (2001) y (2002).

[7] Esta edición ha tenido reseñas elogiosas: Gibson, (2005), Vélez Nieto (2005), Infantes (2006), Fernández Medina (2007), Martín Ezpeleta (2007) y Whiston (2008).

[8] Tengo en cuenta (con las correcciones que señalaré) los datos que aporta Machado (2004, I: XLIX-LIV y II: XI-XVIII), quien, como señalo arriba, no realiza la descripción sistemática del contenido de los manuscritos ni su foliación y localización en la obra de Machado cuando es posible.

Cuaderno 1. *Apuntes de filosofía. Besteiro 2º.* 52 fols. Cuaderno con cubiertas de hule negro, de 21 x 15,4 cm. Papel rayado. En el fol. 1 hay escrito: «Besteiro, 2º./ Apuntes./Filosofía». Escritura a tinta y, en ocasiones, a lápiz. Datable entre 1915 y 1917; seguramente son apuntes para la asignatura de lógica que Julián Besteiro impartía en la licenciatura de filosofía en la Universidad Central de Madrid. Ha sido transcrito recientemente: Machado (2008).

Cuaderno 2. Borradores. 31 fols.[9] Cuaderno con cubiertas de hule negro, de 21 x 15,4 cm. Papel rayado. Algunos fols. han sido arrancados. Escritura a tinta y a lápiz. Casi todo son escritos en prosa (salvo fol. 3r). Fechable entre 1914 y febrero de 1915.

Contenido: fol. 1: «Borradores./FI/63» / fols. 2r-3r: borrador de *Campos de Castilla*, CXXIX («Noviembre 1913») («Las nubes [del otoño] ensombrecen») {publicado en *Nuevo Mundo* en 1914}/ fols. 4r-12v, 17v, 18v: borrador del prólogo a *Helénicas* de Manuel Hilario Ayuso {Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1914; fue reproducido en *El Porvenir Castellano* [Soria], el 30 de noviembre de 1914}/ fols. 13r-18r, 21v: anotaciones sobre Miguel de Molinos/ fols. 19v, 20r, 22r, 23r, 24r, 25r, 26r, 27r: anotaciones sobre filosofía (Schopenhauer, Descartes, Bergson, Kant, Bruno, Aristóteles)/ fols. 28r-31r: borrador de «Para el primer aniversario de *Idea Nueva*» {publicado en *Idea Nueva. Semanario reformista* [Baeza], 53 (11 de febrero de 1915), 9} //

Cuaderno 3. *Apuntes, pensamientos, poesías.* 24 fols.[10] Cuaderno de tapas negras, de 21 x 15,4 cm. Papel rayado. Numerosas hojas arrancadas. Escritura a tinta y a lápiz. La escritura de los folios rectos puede fecharse en 1924-1925; las de los vueltos parece anterior: hay textos fechados en 1913 y contiene borradores de poemas de *Campos de Castilla* en *Poesías Completas* (1917).

Contenido: fol. 1r: borrador de «A otro Azorín todavía mejor» {inédito}/ fols. 2r-12r (14), 15r (20), 17r (24), 19r (28), 20r (30)[11]: borrador de «Sobre *Colección*, poesías de Moreno Villa» {publicado en *Revista de Occidente*, 24 (junio de 1925), 359-377}/ fols. 13r (16) y 16r (22): borradores de poesías dedicadas «A Saulo Tolon»[12], que incluye S. LVII [«Apuntes líricos para una geografía emotiva de España»], [II], «Coplas populares y no populares andaluzas», 6, fechada «Segovia, 1925»/ fol. 21r (32): carta a Dña. Luisa Torrego {quemaduras de

[9] En Machado (2004, I: L) se le asignan, por error, "50 hojas".
[10] El cuaderno está mal foliado en Machado (2004): el fol. 10v, sin explicación, es llamado 11, cambio a modo de paginación que se mantiene en adelante (así, el fol. 11r es llamado "12", el 11v, "13", etc.). De este modo, en la descripción se dice que el cuaderno tiene "38 hojas", cuando en realidad solo tiene el facsímil 24 folios).
[11] Entre paréntesis, anoto el número que el folio recibe, incorrectamente, en la edición cit.
[12] Cf. Machado (1926).

cigarillo}/ fol. 22r (34), roto: borrador de S. XXXIII, «Proverbios y cantares» («A esos hombres tan finos, tan discretos»), en *LC*, 15v, fechado «28 junio 1914».

Escritura invertida, con el título «Continuacion (borradores)» en fol. 24v (38) que reproduce, en este mismo folio: CXXXVII («Parábolas»), VI/ fol. 23v (36): poema fechado «Úbeda, 2 Mayo 1913»/ fol. 21v (33): CXXVI, «A José María Palacio», publicado en *El Porvenir Castellano* en 1916/ fols. 20v, 19v, 18v, 17v, 16v, 15v, 14v, 13v (31, 29, 27, 25, 23, 21, 19, 17): CXXVIII, «Poema de un día» {publicado en *La Lectura* en 1914}/ fol. 21v (15): CXXXVI, «Proverbios y cantares», XXXIX/ fol. 11v (13): *ibid*, XXXVII y XXXVIII/ fol. 10v (11): *ibid*, XXXIV/ fol. 9v: *ibid*, XXXV //

Cuaderno 3/1. Borrador de *Juan de Mañara*. Conjunto de 30 fols.[13] sueltos de papel color crema, de 15,5 x 21, 5 cm. En fol. 1r consta, a bolígrafo: «Original de/Juan de Mañara/Acto I/ Escenas I a V inclusive». Escritura a tinta (fols. 2r-23r) y a lápiz (fols. 24r-30r) de Manuel y Antonio Machado. Fechable entre 1926 y 1927.

Cuaderno 4. Apuntes inéditos de *Juan de Mairena*. 67 fols., 39 de ellos manuscritos[14] Cuaderno de espiral con cubierta de cartulina, de 21,4 x 15,5 cm. En la cubierta consta: «Apuntes inéditos/(I)/A. M./Mairena», y en el fol. 1r: «Apuntes./ Antonio Machado./Años de 1933-34./Madrid». En fol. 1v: «Los parrafos que llevan (x) están publicados.». En su mayor parte, parece una copia en limpio (aunque en su parte final hay algunos tachones). Fue dado a conocer por Pablo de Barco (1981).

Cuaderno 5. Titulado en fol. 1r «Canciones y proverbios». 45 fols. Cuaderno con cubiertas de hule negro, de 21 x 15,4 cm. Papel rayado. Varios fols. fueron arrancados. Escritura a tinta y a lápiz. Presenta numerosos borradores de *Campos de Castilla*. Fechable en 1912-1913.

Contenido: fol. 1r «Canciones y proverbios.» / fol. 2r: «I/Yo buscaba a Dios un dia» {inédito}/ fol. 3r: «II/La muerte ronda mi calle» {inédito}/ fol. 4r: «III/Tengo en mi pecho clavado» {inédito}/ fol. 5r: borrador de CXXIII («Una noche de verano»…)/ fol. 7r: borrador de CXXXVI («Proverbios y cantares»), XLII/ fol. 8r: borrador de CXXXVI («Proverbios y cantares»), XLII y XLIV/ fol. 9r: borrador de poema («Aquel bruto que azotaba») {inédito}/ fol. 10r: texto en prosa y tres proverbios quizá inéditos/ fol. 11r-13r: proverbios quizá inéditos/ fols. 14r-16v: apuntes de filosofía/ fol. 17r: borrador de CXXII («Soné que tú me llevabas»…)/ fol 18r-19r: notas de filosofía y borradores de poemas (CXXXVI («Proverbios y cantares»), XLIX)/ fol. 20r: borrador de S. XXIV («Señor, me cansa la vida») y CXXXVI, (Proverbios y cantares), XLVI/ fols. 21r, 22r, 23r, 24r:

[13] En Machado (2004, I: LI) se hace constar que son 32 folios, pero en el facsímil solo se reproducen 30.

[14] En Machado (2004, I: LII) se hace constar que son "67 hojas", pero en el facsímil solo se reproducen 39, mal foliados a partir del fol. 37v (que es llamado erróneamente 38v).

borrador de CI («El Dios ibero»)/ fol. 21v: apuntes {Fray Luis; Azorín}/ fol. 25r, 28r: borrador de CXXXI («Del pasado efímero»)/ fol. 26r: apuntes de filosofía/ fol. 27r: apuntes de filosofía y CXXXVI («Proverbios y cantares»), XLIV («Todo pasa y todo queda») y XLVII/ fol. 29r: apuntes de filosofía y borrador de poema inédito «Cuando la tierra se trague»/ fol. 30r: borrador de CXXXV («El mañana efímero») y CXXXVI («Proverbios y cantares»), LIII/ fols. 31r-34r: borrador de CXXXV («El mañana efímero»)/ fols. 35r-40r: «Política y cultura» {borrador de «Sobre pedagogía», *El Liberal*, 5 de marzo de 1913, 2}/ fol. 41r: borrador de CXXIV («Al borrarse la nieve, se alejaron») / fol. 41v-45r: {en blanco} /

{Escritura invertida}: fol. 45v: borrador de poema («Un dia caminaba»)/ fol. 44v: «Abejas de mis sueños»/ fol. 40v: borrador de «A otro Azorín todavía mejor», poema inédito/ fols. 9v, 8v, 7v, 6v: borrador de CXLIII («Desde mi rincón»), «Elogios/Al libro *Castilla*, del maestro 'Azorín',/con motivo del mismo» //

Cuaderno 5/1. *La tierra de Alvargonzález*. Conjunto de 27 fols. sueltos, tamaño: 20,9 x 12, 8 cm. En fol. 1r consta: «La tierra de Alvargonzalez/Romance de ciego.» Escritura apaisada en tinta negra. Copia en limpio del poema. Fechable hacia 1912/ fol. 1v: borrador de carta a Francisco Acebal //

Cuaderno 6. En la cubierta consta: «Inédito/(Verso)/A. Machado/1934./Madrid». Cuadernos de tapas de semicartulina gris. 37 fols. de 15,4 x 21,4 cm. Solo están escritos los dos primeros folios; a continuación hay tres fols. arrancados y el resto, en blanco.

Contenido: fol. 1r: «Canciones a Guiomar./Cancioneros apócrifos (Martín y Mairena)/Otros poemas»./(Contiene algunas composiciones no incluidas, por olvido, en la tercera edición de Poesías Completas (1933). Las escritas con posterioridad a esta fecha llevan el signo %. Unas y otras pueden ser incluidas en la cuarta edición, probablemente póstuma, si llega a publicarse./Madrid 12 octubre de 1934./Antonio Machado»/ fol 2r: «Apéndice a la [tercera edición]» <edición 3º> de «Poesias Completas)», y a continuación copia de: S. LXII, {II} («Abel, solo. Entre sus libros»). //

Cuaderno 7. En la portada consta: «Apuntes./(Borradores. Notas inéditas. Cartas.)/A. Machado». Cuaderno con cubiertas de cartoné negro y esquinas de piel de color beige. 216 folios[15]. Tamaño: 208 x 115 cm. Papel rayado. Los folios están descosidos y despegados, y en el cuaderno se han incluido otros folios que no pertenecen al mismo (204, 205 y 209)[16]. Varios folios están cortados o arrancados (1-47, 49, 52-63, 66, 104, 105-106, 108-117, 119-120, 126, 206), con pérdida de texto. Manuscrito en tinta negra (escasamente, roja) y a lápiz. Escritos fechables

[15] En Machado (2004, II: XII) se dice que tiene 218 folios, pero en la reproducción facsimilar solo hay 216.

[16] Empleo mi propia foliación, que no corresponde con la errónea de Machado (2004).

entre 1915 y primeros años de la década de los veinte (hasta 1924). Varios de ellos vuelven a ser copiados en *Los Complementarios* (que señalo, citando como *LC*).

Contenido: fol. 1r: «Apuntes./Antonio Machado»/ fol. 2r: versos de Virgilio y Dante {*LC*, fol. 1r}; «1915/Baeza»/ fol. 3r: »1915./«El siglo que se fué» {prosa}/ fols. 4r-6r: «Don Juan» {prosa; *LC*, fol. 88r-89r}/ fol. 7r-8r: «El Señor importante y los {que soplan fuera}» {prosa}/ fol. 9r: 1916./«El tabou» {prosa; *LC*, fol. 24r}/ fol. 10r: «Política.» {prosa}/ fol. 11r: borrador de «Retrato de Azorín»/ fol. 12r: «Cartas» {prosa}/ fols. 13r-14r (15r-16r): «El Espectador. Ideas sobre {la novela}» {de Ortega y Gasset} {prosa}/ fols. 15r-17r (17r-19r): «La quercia» {¿Carducci?}/ fol. 18r (20r): «Soneto de Góngora/Caminando en dias…» {*LC*, fol. 21r}/ fol. 19r (21r): «Soneto de Góngora/Auto de…» {*LC*, fol. 9v}/ fol. 20r (22r): «Soneto» {en italiano}/ fol. 21r (23r): «De la Inquisición» {prosa}/ fols. 22r-24r (24r-26r): «Pax. Poesia de R{ubén Darío, 1915}»/ fols. 25r-26r (27r-28r): «Baeza./Notas» {borrador de CLIV («Apuntes»)}/ fol. 27r (29r): «Segovia»/ borradores de tres composiciones, una tachada/ fol. 28r (30r): «Mallarmé.» {prosa}/ fols. 29r-30r (31r-32r): «Soledades» {borrador de CLIV}/ fol. 31r (32v-33): «Esquisse» {prosa; *LC*, fol. 24v}/ fol. 32r (33r): «De Lope de Vega./Al pasar el arroyo» {*LC*, fol. 25v}/ fol. 33r (34r): «Coplas de burdel»/ fol. 34r (35r): «De Lope de Vega./Vienen de Sanlu{car}» {*LC*, fol. 59r, 80v}/ fol. 35r (36r): «Notas de Baeza» {borrador de CLIV}/ fol. 36r (37r): «De Lope./Despertad, señora» {*LC*, fol. 59v, 81r}/ fol. 37r (38r): «De V. A. Huber. Esquisse{s sur l'Espagne}» {prosa, *LC*, fol. 19r}/ fol. 38r (39r): «[Galerias]», borradores de poemas, la mayoría tachados/ fols. 39r-40r (40r-41r): «De Goethe»/ fol. 41r (42r): «Galerías» {CLVIII}/ fols. 42r-43r (43r-44r): «Desorientación» {prosa; *LC*, fol. 37r}/ fols. 44r-45r (45r-46r): «Mi caña dulce» {prosa; *LC*, fol. 13rv}/ fols. 46r-47r (47r-48r): «Nota./La actual literatura francesa…» {prosa}/ fols. 48r-50r (49r-51r): «Crítica» {prosa}/ fol. 51r (52r): «Virgilio.», fechado «1920» {*LC*, fol. 14r}/ fols. 52r-57r (53r-58r): {cancionero apócrifo; *LC*, fols. 105r-113r}: fol. 52r (53r): «Carlos Tuño-»/ fol. 53r (54r): «Jose Maria -/Manila»/ fol. 54r (55r): «Jorge Menes{es}»/ fol. 55r (56r): «José»/ fol. 56r (57r): «Manuel Acuaroni»/ fol. 57r (58r): «Antonio Machado»/ fols. 58r-61r (59r-62r): «Hacia ti{erras}»/ fol. 62r (63r): «José de Mairen{a}»/ fol. 63r (64r): «Danza de aldea»/ fol. 64r (65r): nota sobre poesía popular {prosa}/ fol. 65r (66r): «Cantigas», «(inédita)/Baeza 1919.» {CLIV, III y IV}/ fols. 66r-67r (67r-68r): «Canciones del alto Duero» {borrador de CLXI, XIV: «Contigo en Valonsadero»}/ fol. 68r (69r): «De camino» {CLVIII, I}/ fol. 69r (70r): «Simpatías» {S. XLVII}/ fols. 70r-71r (71r-72r): «El quinto detenido y las turbas {*sic*} de orden», «(Publicado en «La Lectura»)» {S. XLV}/ fol. 72r (73r): «Notas», «(inédita)» {S. XXXV, IV: «*Claqueurs*, polacos, guardad»}/ fol. 73r (74r): «Coplas./La luna, la sombra y el bufón», «(publicado en El Imparcial)» {CLVII}/ fols. 74r-76r (75r-77r): «Coplas» {CLIX «Canciones», I, II, IV, V, VI, X, XI, y S. XLVI, «Apuntes y canciones», II, «Coplas españolas», {I}}/ fol. 77r (78r): «Copla»

{S. XLVI, «Apuntes y canciones», II, «Coplas españolas», {II}}/ fols. 78r-80r (79r-81r): «Coplas», «(Publicado en El Imparcial)» {CLXI, XVI: «Si vino la primavera»; S. XLVI, {III}: «Otra vez el mundo antiguo»; S. XLIV: «¿Faltarán los lirios»/ fol. 81r (82r): «Tierra baja» {S. LVII, «Apuntes líricos para una geografía emotiva de España», {I}, II: «Por estas tierras de mediodia»}/ fol. 82r (83r): «Apuntes.», «(Ineditos).» {CLXI, LXXXIII: «¡Qué gracia! En la Hesperia triste»}/ fols. 83r-86r (84r-87r): «Galerias./Apuntes para un estereoscopio lírico.», «(Publicado en El Rebollo)» {CLVI: «Galerías», I-VII}/ fols. 87r-88r (88r-89r): «Otoño», «(Pub. en «La Pluma»)» {S. XLVI, V, «Otoño», {I}, {II}, {III}, {IV}, {V}}/ fol. 89r (90r): «Apuntes y canciones» {S. XLVI, {I}, {II}, {IV}, {V}, {VI}, {VII}}/ fol. 90r-91r (91r-92r): composiciones fechadas «1919»: CLIX, «Canciones», IX; S. XLVI, {VIII}, {IX, con tres versos más}; CLIX, «Canciones», VIII y S. XLVI, {X}/ fol. 92r, 94r (93r, 95r): borrador de CLXIV, {XII}, «Bodas de Francisco Romero», en el primer fol., tachado (94r: «12 Abril 1922»)/ fol. 93r (94r): borrador de proverbio y otras composiciones tachadas/ fol. 93v (94v): {escritura invertida} «Anatolio France.» {prosa}/ fol. 95r (96r): CLXIV, {IX}, «Al Escultor Emiliano Barral» («Sepúlveda [agosto de] 1922.»)/ fol. 96r (97r): poema tachado {S. XLVIII}/ fol. 97r (98r): «Canción de despedida./A Eduardo Gonzalez, para el vihuelista Luis Romero», fechado «Segovia Julio 1922.» {S. XLVIII}/ fol. 98r (99r): poema tachado/ fol. 98v (99v): {escritura invertida} «Mas en el hondo huerto donde brota», tachado/ fol. 99r (100r): poemas tachados y vv. de CLIV, VI, IV y VIII/ fol. 100r (101r): poema tachado/ fols. 101r-102r (102r-103r): «Olivo del camino» {poema impreso en papel recortado y pegado sobre los fols.}/ fol. 103r (104r): poema tachado/ fol. 104r: S. LI, tachado («Folk-lore, Las mañanas de Abril»)/ fol. 105r: poema tachado {por las manchas, parece que había un papel pegado encima}/ fol. 105v: «Alboradas» {S. LI}/ fol. 106r: «Canciones del alto Duero» {CLIX, «Canciones», XIII: «Hay fiesta en el prado verde»}/ fol. 107r: poema tachado; encima se ha pegado un papel impreso que reproduce CLIV, I-IV, sobre el que se han hecho correcciones manuscritas/ fol. 108r-109v: «Sobre Rusia» {prosa}/ fol. 110r: «El tabou de nuestros indígenas» {prosa}/ fols. 111r-112r: «La reaccion» {prosa; *LC*, fol. 60v}/ fols. 113r-117r: «Apuntes sobre Pio Baroja» {prosa; *LC*, fols. 61r-63r}/ fol. 118r: tres composiciones populares/ fols. 119-120 (118v-119) {rotos, con restos de escritura}/ fols. 121r-122r (119r-120r): «La cançó del rossignol», Jacinto Verdaguer/ fol. 123r (121r): «Folk-lore/Aunque el campo se ve florido…/(Lope)» {*LC*, fol. 81v}/ fol. 124r (122r): «De Valdivielso/Florecicas azules» {*LC*, fol. 83v}/ fol. 125r (123r): «Villancicos de San Francisco»/ fol. 125v (123v): {escritura invertida} «Mas en el hondo claustro donde brota»/ fol. 126 (123v-124), arrancado, restos de escritura en v/ fols. 127r-128r (124r-125r): «Del maestro Fray Luis. = (Antologia de Marchena)» {*LC*, fol. 71r-78v}/ fol. 128r: «Quevedo»/ fol. 129r (126r): «Zodiaco. (Del poeta Gerardo Diego)»/ fol. 130r (127r): «Dante./Color d'amore e di pietà sembianti», de «(*Il*

Canzoniere)»/ fols. 131r-132r (128r-129r): «Lope de Vega./Reverencia os hago,», «(Los prados de León. Lope)» {*LC*, fols. 82v-83r}/ fol. 133r (130r): «De Alfred de Vigny», «(La flûte)»/ fols. 134r-135r (131r-132r): «De Feijoo» {prosa}/ fol. 136r (133r): «Poemas árticos. Vicente Huidobro»/ fol. 137r-138r (134r-135r): poema tachado («[Canciones---]»)/ fol. 139r (136r): «De Fray Luis», «(Perfecta casada)» {prosa}/ fol. 140r (137r): «De Solis» {prosa}/ fol. 141r (138r): «De Lope», «(Laurel de Apolo)»/ fol. 142r (139r): «Lope./A trabajar comenzaron», «(Isidro)» {*LC*, fol. 82r}/ fol. 143r-146r (140r-142r): «Filosofia actual» {prosa}/ fol. 147r (142v-143): «Fray Luis» {prosa}/ fols. 148r-149r (143r-144r): «De Benedetto Croce.» {prosas}/ fol. 150r (145r): «Quevedo» {prosa}/ fol. 151r-153r (146r-148r): «Beltran Russel {*sic*} (Misticismo y lógica) contra Bergson» {prosa}/ fol. 154r (149r): «Stances», Jean Cocteau/ fols. 155r-156r (150r-151r): «Navigations», Jean Cocteau/ fol. 157r (152r): «De Euripides», «(Las Bacantes)»/ fols. 158r-161r (153r-156r): {papel pegado sobre el fol.}, «En tren/A una casa de salud construida en la sierra.» {CLXIV, [XI], «En tren./Flor de verbasco»}/ fol. 160v (155v): borrador, «Las frutas juveniles»/ fol. 162r (157r): {CLXII («Parergon»), I-III}/ fol. 163r (158r): verso de CLXI, LXXVIII y otros versos/ fol. 164r (159r): «Eneida. Canto VI» {fragmento}/ fol. 165r (160r): «Calímaco» {con texto en griego}/ fol. 166rv (161rv): «Iris de la noche./Al maestro Valle-Inclán» {CLVIII, X}/ fol. 167r (162r): «Nietzsche./En verano.», «(trad. F. de Icaza).»/ fol. 168r-172r (163r-167r): «Epigramas» {CLXI, «Proverbios y cantares», LVIII, LII, LXXVII; «Proverbios y cantares», XIV y X, *España*, 360 (10 de marzo de 1923), no recogidos en *PC*, y otros que podrían ser inéditos}/ fol. 173r (167r): «Para la buenaventura» {S. XXXV, III}/ fol. 174r (168r): «Era una tarde de feria», {posible inédito}/ fols. 174r-176r (169r-171r): CLXI, «Proverbios y cantares», XLV, XXIX, XLI, LXXVII, LIII, II, XVII, LI, XXII, LXXIII, LXXXVI, S. XXXIX, S. XLI/ fol. 177r (172r): «Espagne», «(Jean Cocteau)» {prosa}/ fol. 178r (173r): «De Mariana» {prosa}/ fol. 179r-180r (174r-175r): «Yendo de Madrid a Segovia», {casi todo tachado} {CLXIV, [XI], «En tren./Flor de verbasco»}/ fols. 181r-183r (176r-178r): «Proverbios y cantares» S. XXI y CLXI, XXII, XLIX, LXXIV/ fol. 182v (177v): {escritura invertida} «Nunca el amor sin venda ni aventura» {CLXV, V}/ fol. 184r (179r): «Dios lo escucha todo» y CLXI, «Proverbios y cantares», LXXXIV, LVI y S. XLIII/ fol. 185r (180): «Algunos desesperados» {CLXI, LVII}/ fol. 186r (181r): «Mi complementario» {inédito}/ fols. 187r-190r (182r-185r): «Una poesia de Gerardo Diego./Angelus», «Es copia = Segovia 15 Octubre 1920.», y comentario sobre la misma, fechado «Segovia 16 de Octubre de 1920.»/ fol. 191r (186r): «Un poeta raro en España. Ramon Perez de Ayala.» {prosa}/ fols. 192rv, 193r, 194rv, 195rv, 196r (187rv, 188r, 189rv, 190rv, 191r): «A Valdés Leal» {«Proverbios y cantares», IX y X, *España*, 363 (31 de marzo de 1923), no recogidas en *PC* y CLXI, «Proverbios y cantares», LVI, XXIV, XXV, y otros tachados}/ fols. 197r-198r (192r-193r): «Prière.», «Jules Romains (Odes et Prières-1913)»/ fol. 199 (194) en

blanco/ fol. 200r (196r): varios «proverbios y cantares» y CLXVII, {XII}, 11 y 12/ fols. 201r-202r (197r-198r): «Cancionero (Publicado en diversas revistas con anterioridad a la fecha de copia)/algunas copias, otras inéditas» {S. LI, «Alboradas»; CLIX, «Canciones», XII; CLXVII, «Abel Martín», {XII}, 13}/ fol. 203r (199r): «Elegias» {CLIX, «Canciones», XIII}/ fol. 204r (200r): fragmento de *Juan de Mairena*, IX {*Don Nadie en la corte*, boceto de una comedia en tres actos de Juan de Mairena}/ fol. 204v (200v): poema a Guiomar, inédito («Sorpresas tiene la vida»)/ fol. 205r (201r): {CLXI, «Proverbios y cantares», XXIV, XXV, XXVI, LXI, algunos tachados}/ fol. 206r (202r): «Danzas rústicas./Canciones», tachado/ fol. 207r (203r): «Huye de amor sin venda ni aventura» {CLXV, V}/ fol. 207v (203v) {escritura invertida} poema tachado/ fol. 208r (204r): «Lassitude des Syntaxes vieillies», André Warmser/ fol. 209r (205r): dos versos en francés/ fols. 210-213 (206-209): {en blanco}/ fol. 214r (210r): «Indice»/ fols. 215-216 (211-212): {en blanco} //

Hojas sueltas nº 1. Conjunto de 41 fols. de diferentes medidas y formato (rayados, procedentes de algún cuaderno, y lisos). Texto manuscrito a tinta negra y a lápiz (y anotaciones numéricas de bolígrafo azul). Algunos fols. tienen hojas impresas pegadas encima. Hay numerosos manuscritos de *Campos de Castilla*.

Contenido: fols. 1r, 2r (1, 3): «-.Psicología.-/Lógica»/ fols. 1v, 2v (2, 4): {escritura invertida}: borradores de CXIII, «Campos de Soria», V/ fols. 3r, 4r (5, 7) {escritura invertida}: borradores de CVIII, «Un criminal»/ fol. 3v (6) {escritura invertida}: poema en francés/ fol. 4v (8) {escritura invertida}: apuntes sobre verbos franceses/ fols. 5r-7r (9-11): «[Campos de Castilla]/Un criminal» (CVIII)/ fol. 8r (12): borrador a lápiz, «y el agua esta sagrada cuando una doncellita»/ fol. 9r (14): borrador a lápiz, «El mas alla!»/ fol. 10r (16): borrador a lápiz/ fol. 10v (17): {borrador de carta[17] ¿a Unamuno?; escritura apaisada}/ fol. 11r (18): «A la vuelta de Don Miguel de Unamuno a España» {inédito}/ fol. 12r (19): «Ya la sierra plomiza se oscurece»/ fol. 13r (20): «Proverbios y canciones [de Juan de Mairena]», I-III {inéditos}/ fol. 14r (21): {borrador a lápiz; papel con membrete «Instituto General y Técnico/de/Soria»}, «[Paris de carne]»/ fol. 15r (22): «Coplas» {inéditas}/ fol. 16r (23): {notas a bolígrafo}/ fol. 17r (24): borrador de XCIX, «Por tierras de España»/ fols. 18rv-19r (25-26): borrador, «Oh El agua [de los campos,] <que es la vieja> clepsidra del planeta»/ fol. 20r (27): borradores, «[El mas alla; quien sabe!]» y «Los hijos de Alvar Gonzalez»/ fol. 21r (28): C, «El hospicio»/ fol. 22r (29): «Soria fria Soria pura cabeza de Extremadura» {CXIII, «Campos de Soria», VI}/ fol. 23r (30): «Cantares» {CXXXVI, «Proverbios y cantares», XXI, XXII, XXIII, y dos posibles inéditos}/ fols. 24r-26r (31-33): borrador a lápiz, «Las tierras labrantias» {CXIII, «Campos de Soria», II}/ fol. 27r

[17] Lo que se dice en este borrador –la invasión de la ciudad por el campo y la necesaria guerra civil– está próximo a lo escrito en "Sobre pedagogía" (1913) y en cartas a Ortega (9 de julio de 1912) y a Unamuno (16 de enero y 21 de marzo de 1915).

(34): «Intermedio», «Puerto de Santa Maria 1918./(inédita)»/ fol. 28r (35): borrador «[A la muerte.]» {inédito}/ fols. 29r-31r (36-38): «III/ Tres jóvenes [hermanas] <doncellas> Quiteria es una rosa»/ fol. 32r (39): «Otro cuadro» {borrador de «La tierra de Alvargonzález»}/ fol. 33r (40): «En el viejo meson al campo abierto» {CXIII, «Campos de Soria», V}/ fol. 34r-40rv (41-48): {borradores a lápiz de «La tierra de Alvargonzález»}/ fol. 41r (49): «To be or not to be…» {escritura apaisada} //

Hojas sueltas nº 2. Conjunto de 21 fols. de diferentes medidas y formato (rayados y lisos). Texto manuscrito a tinta negra y a lápiz (y anotaciones numéricas de bolígrafo azul). Un fol. mecanografiado y otro, con una página impresa pegada encima. Hay numerosos manuscritos de *Campos de Castilla*.

Contenido: fol. 1r (1): «Constanza era blanca…» {dos versos, inéditos}/ fol. 2r (2): borrador «[Ya la sierra]»/ fol. 3r (3) «A la memoria del maestro Don Manuel B. Cossio, conquistador del Guadarrama» {inédito}/ fol. 4r (4): «escudo, espada y maza, llevar bajo la frente» {papel pegado encima del folio, con un poema impreso: CXXXVI, «Proverbios y cantares», XI, vv. 4-10}/ fol. 5r (5): «I. "El hombre de la Mancha" (Julio Antonio)» {soneto mecanografiado salvo el título, manuscrito; seguramente no es de Antonio Machado}/ fol. 6r (6): {borrador de «La tierra de Alvargonzález»}/ fol. 7r (7): «Recuerdo infantil» (LXVI, {IV})/ fol. 8r (8): «Campos de Castilla. La nieve» {CXIII, «Campos de Soria», V}/ fol. 9r (9): «Viejo, sin culpa mia» {borrador inédito}/ fol. 10r (10): «Cancionero apócrifo./Proverbios y canciones de Juan de Mairena», I-III {inéditos y III: S. LXII, {I}}/ fol. 11r (11): {fol. roto}, «El hombre…»/ fol. 12r (12): apuntes de lengua francesa sobre los tiempos verbales/ fols. 12v, 13v (13, 15): borrador de CVIII, «Un criminal»/ fols. 13r, 14r (14, 16): borrador de CXIII, «Campos de Soria», V/ fol. 15r-18r (17-20): «Campos de Castilla» («A orillas del Duero»), fechado «Soria-Cerro de Santa Ana-6 Julio 1909»/ fol. 19r (21): anotaciones sobre bibliografía machadiana (1933, 1935)/ fol. 20r (22): «Estética simbolista. Mallarmé», «1919» {prosa, en francés}/ fol. 21r (23): {dos versos, a lápiz} //

Hojas sueltas nº 3. Conjunto de 42 fols. de papel de distintos tipos, dimensiones y formato. Texto manuscrito a tinta negra y a lápiz (y anotaciones numéricas de bolígrafo azul). Varios folios están mecanografiados y otros, impresos. Hay numerosos manuscritos de *Campos de Castilla*.

Contenido: fol. 1r : {apuntes de lengua francesa (sobre los tiempos verbales)}/ fol. 1v: borrador de CVIII, «Un criminal»/ fol. 2r: «To be or not to be…», dibujo y cuentas/ fol. 3r: «La sierra», borrador de CXIII, «Campos de Soria», I/ fol. 4r: borrador de CXIII, «Campos de Soria», IV/ fols. 5r-6r: CLV, «Hacia tierra baja», I, y S. LVII, «Apuntes líricos para una geografía emotiva de España», {I}, II/ fol. 7r: borrador de CXIII, «Campos de Soria», VIII/ fol. 8r: borrador de CXIII, «Campos de Soria», IX/ fol. 9r: CXIII, «Campos de Soria», I y II/ fol. 10r: {escritura a lápiz violeta} borrador de CXXXVI, «Proverbios y

cantares», XXVI/ fol. 11r: «II/"Una mocica" (Eugenio Hermoso)»; {soneto mecanografiado, salvo el título, manuscrito; seguramente no es de AM}/ fol. 12r: «III/«Molinos» (Gregorio Prieto)» {*ibid.*}/ fol. 13r: CXIII, «Campos de Soria», II, III y IV/ fol. 14r: CXIII, «Campos de Soria», VII, fechado «[Soria 15 Octubre 1911]»/ fol. 15r: CXIII, «Campos de Soria», IV/ fol. 16r: CXIII, «Campos de Soria», V/ fols. 17r-18r: CXXXVII («Parábolas»), IV, «Consejos» y V, «Profesión de fe»/ fol. 19r: borrador de poema «A la muerte»/ fol. 20r: «Ya la sierra plomiza se oscurece»/ fol. 21r (20): verso suelto/ fols. 22r-25r (21-24): {papel rayado} reflexiones sobre poesía/ fol. 22v (21v) {escritura invertida}: «Un pendulo y una aguja»/ fol. 23v (22v) {escritura invertida}: CXXIX, «Noviembre 1913»/ fol. 24v (23v) {escritura invertida}: cita de Santa Teresa y dos versos. Tachado/ fol. 25v (24v) {escritura invertida}: «Libertad… Sueño de [esclavos] <impios>», posiblemente inédita/ fol. 26r (25r): «Canciones/y/Danzas del alto Duero/(Para música del padre Villalba)» {CLIX, «Canciones», XV, con una estrofa más}/ fols. 27r-30rv (26-29rv): «Pregon que alude á/Quijá el florero. (Juan Quijada. De Osuna)»[18] / fol.31r (30r): «[Don Gundio de Suero]/La casa de Don Gundio.» {inédito}/ fol. 32rv (31rv) «Proverbios y cantares, por A. Machado», I-X, {página impresa}/ fol. 33r (32r): «Retrato» {CVII, «Fantasía iconográfica»}, {impreso pegado sobre folio}/ fol. 34r (33r): CX, «En tren», impreso pegado sobre folio/ fol. 35rv (34rv): «[La lectura]/Por tierras del Duero» {página impresa, con correcciones manuscritas y la fecha «Bidones 4 Agosto 1907»}/ fol. 36rv (35rv): «Proverbios y cantares, por Antonio Machado», I-IX {impreso}/ fols. 37r-40r (36r-39r): «CLXXIV/Otras canciones a Guiomar», I-VIII {mecanografiado en tinta violeta}/ fol. 41v (40v) {escritura invertida}: CXXXVI, «Proverbios y cantares», XXXIII / fol. 42 (41): {en blanco} //

Hojas sueltas nº 4. 6 fols. de papel de distintos tipos, dimensiones y formato.

Contenido: fol. 1r (A): borrador de «A Federico Garcia Lorca./I/El crimen./II/El poeta y la Muerte» {S. LXV, «El crimen fue en Granada», I y II}/ fol. 2rv (B): {escritura apaisada} apuntes de historia (batalla de Huete, 1164)/ fol. 3r (C): «Cantares» {Borrador de LXXXVI, «Soledades» en *PC1*. Originalmente, XXIII, «Proverbios y cantares», *CC*}/ fol. 4r (D): «Pandereta sevillana» {copia en limpio; poema manuscrito de Manuel Machado con su firma autógrafa}[19]/ fol. 5rv-6rv (E.1-E.2): «La noticia de la muerte de Prim» {manuscrito de Antonio Machado y Álvarez} //

[18] Cf. M. Machado, "Pregón de flores en elogio de 'Las flores'", *Cadencias de cadencias (Nuevas dedicatorias*), (1943), parcialmente publicado como "Pregón de flores", en Machado (1910) y en *Cante hondo* (1912), entre otras ediciones.

[19] Lo di a conocer en Alarcón Sierra (1993a: 18).

Las hojas sueltas están completamente desordenadas, como es evidente. Pondré algunos ejemplos: no solo no se ordenan los numerosos borradores de *Campos de Castilla,* sino que, en concreto, hay manuscritos del poema «Campos de Soria» en las hojas sueltas 1, 2 y 3; algunos incluso son correlativos, pero no en el orden en el que están[20]. Hay dos borradores de un poema inédito dedicado «A la muerte»: uno, en las hojas sueltas 1, fol. 28r (35), y el otro, en las hojas sueltas 3, fol. 19r:

{Burgos, hojas sueltas 1, fol. 28r (35r)}
[A la muerte.]
[Mas hago <yo> al llamarte, que tu al venir, si vienes,
¡oh, tu siempre <en> camino, con tu guadaña, al hombro >oh Muerte<
al hombro, de paso largo, <oh> la fria, indiferente
hecha de hueso y sombra, que sonreir no puedes!
De niño te soñaba, pero, esperarte ¡siempre!
Para ------- <ti> he ganado trofeo y laureles
porque son tuyos]

Mas hago yo al llamarte que tu al venir, si vienes,
¡oh, tu siempre en camino, con tu guadaña, oh Muerte,
al hombro, de paso largo, oh fria, indiferente
hecha de hueso y sombra, que sonreir no puedes!
De niño te soñaba, pero, esperarte, ¡siempre!
Si, para ti he ganado trofeo y laureles

Hecho de hueso y sombra, amada mia,
Cuando tu boca fria /

{Hojas sueltas 3, fol. 19r}
Cuando tu boca fria
hecha de sombra y hueso

[Sentir el]
[oh amada mia] hecha de sombra y hueso
sentir tu boca fria: sombra y hueso.
Siempre en camino, al hombro la guadaña,
para sentir el beso
¡ay! de tu boca fria: sombra y hueso /

[20] Por ejemplo, en las hojas sueltas 3, son correlativos los fols. 9r ("Campos de Soria", I y II), 13r (II, III y IV), 15r (IV, continuación), 14r (VII –pero numerado como V–), 7r (VIII –pero numerado VI–) y 8r (IX –numerado como VII–).

Muestra quizá del nuevo romancero que Machado inició con «La tierra de Alvargonzález», es el inacabado romance «[Don Gundio de Suero]/La Casa de don Gundio.», que empieza en el fol. 31r (30r) de las hojas sueltas 3 y tiene una breve continuación –apenas dos versos– en el fol. 1r de las hojas sueltas 2:

{Hojas sueltas 3, fol. 31r (30r)}
[Don Gundio de Suero]
La Casa de don Gundio.
I
[Yendo de Burgos á Salas
hice media noche en una venta
y allí escuché este romance
que narra una historia vieja.]
II
A dos leguas de camino,
si dejáis la carretera
de Salas y aquel sendero
tomais, a la mano diestra,
antes que la noche caiga
encontrareis una aldea.
Dos majadas de pastores
con sus casuchas de tierra.
Del palacio de don Gundio
vereis allí cuanto queda,
un paredón arruinado
y algunos bloques de piedra.
III
En este [castillo] <palacio> vivió un caballero
famoso en Castilla, Don Gundio de Suero,
ladrón, fornicario, borracho y tahur
que mas de una noche oyó á Don Bildur
zumbarle al oido. Don Gundio [sabia] <tenía>
[que el alma ganada Luzbel le tenia.]
dos hijas hermosas: Constanza y Mencia. /

{Hojas sueltas 2, fol. 1r}
Constanza era blanca como una azucena
y de ojos azules, Mencia morena. /

Hay tres poemas mecanografiados de dudosa atribución a Antonio Machado –el título está manuscrito, pero la letra no es de Antonio ni de Manuel; quizá fueran escritos por Bonifacio Zamora: «I. «El hombre de la Mancha» (Julio Antonio)», «II/"Una mocica" (Eugenio Hermoso)», «III/«Molinos» (Gregorio Prieto)»– que claramente conforman una serie, pero uno está en las hojas sueltas 2, fol. 5r y los otros dos en las hojas sueltas 3, fols. 11r y 12r. Finalmente, hay apuntes de lengua francesa (acerca de los tiempos verbales) en hojas sueltas 1, fol. 4v (8), hojas sueltas 2, fol. 12r y hojas sueltas 3 fol. 1r .

De «Pandereta sevillana» –hojas sueltas 4, fol. 4r (D)–, de Manuel Machado, se escribe que es el «único manuscrito original del poeta que pertenece al Fondo machadiano burgalés» –Machado (2004, II: XVI)–, pero nada se dice de los folios de *Juan de Mañara* escritos por él, ni del «Pregon que alude á/Quijá el florero. (Juan Quijada. De Osuna)» –hojas sueltas 3, fols. 27r-30rv (26-29rv)–, así como tampoco de otros manuscritos suyos mostrados en una exposición en Burgos durante 1984 –Arraiza (1984: 13)–; solo se aclara que los atribuidos a la Institución Fernán González en el catálogo de la exposición de Madrid en 1997[21] en realidad pertenecen a José María Zugazaga[22]).

El taller literario de Antonio Machado

Estos manuscritos nos sumergen en el taller literario de Antonio Machado. Son una especie de radiografía de su proceso intelectual y creador, que ahora podemos conocer más a fondo. ¿Por qué los conservaba Machado, y no los rompía y tiraba una vez empleados? Sabemos que el poeta no era meticulosamente ordenado, ni tenía la costumbre de acumular pertenencias. Quizá la razón sea que en la mayoría de cuadernos encontramos borradores de composiciones inéditas y otros apuntes que, con el tiempo, podía rescatar o servirle de inspiración. De hecho, hay muchos textos cuya fecha de composición no coincide con la de publicación (el propio Machado anotó, en *Los Complementarios* (fol. 26v), con *su poquito de exageración:* «Toda composición requiere, por lo menos, diez años para producirse»; lo cierto es que, en algunas ocasiones, sí tardó un tiempo aproximado en publicar los versos que ya tenía escritos).

---

[21] Amorós (1997: 60), ref. 112, localizado como perteneciente a la Institución Fernán González.

[22] Machado (2004, I: XLII y XLIV). Los manuscritos pertenecientes a J. M. Zugazaga, que amablemente me permitió fotocopiar, los he empleado en diversos trabajos: Alarcón Sierra (1993a, b y c, 1997 y 1999).

La copia de carta inédita que se conserva en el fol. 21r (32) del cuaderno 3 burgalés, dirigida a Luisa Torrego (patrona de la casa de huéspedes segoviana donde se alojaba Machado –Calle de los Desamparados, 11, hoy 5–), muestra precisamente el aprecio del poeta por sus cuadernos y papeles:

> Sra. Dª. Luisa Torrego.
> Querida amiga:
> Pienso ir uno de estos dias a Segovia, para recoger algunos libros y papeles. Mientras tanto le ruego cuide de que no se extravien, pues entre muchas cosas inútiles, quedaron en desorden sobre las mesas, cuadernos, libros y papeles que son de gran interés para mí.
> Perdone esta molestia. Sali de Segovia pensando volver al dia siguiente, y no cuidé de recoger y ordenar un poco mis cosas. Asi, pues, le ruego que los cuadernos de apuntes y papeles que esten sobre las mesas, los recoja y ponga dentro de la caja de carton que está sobre el escritorio, y esta, a su vez, dentro de mi maleta. Los libros pueden quedar sobre la mesa. Hasta muy pronto. Le desea mil prosperidades su huésped y amigo,
> Antonio Machado

Al contemplar los manuscritos, tenemos acceso, en primer lugar, a la parte más íntima y física de la escritura de Antonio Machado: la elección del papel, el cuidado o el descuido de la caligrafía (de la letra a los renglones), su falta de tildes, el empleo de la tinta o del lápiz, los dibujos, los borrones y tachones (de formas muy diversas), las manchas, las quemaduras de cigarrillo, etc.

Es obvio que el poeta tenía la costumbre de trabajar con varios cuadernos (preferentemente rayados) y folios simultáneamente. Hay cuadernos de escritura homogénea, como sus cuadernos profesionales (apuntes de aritmética, lengua francesa, historia, literatura o filosofía), y algunos de creación, como el dedicado a *Juan de Mairena* y los folios que agrupan «La tierra de Alvargonzález» o –en los *Poemas sueltos* de Sevilla– algunos sonetos –fols. 18r-29r– y «Proverbios y cantares» –fols. 5r-12r– (que son copias en limpio), y otros de escritura completamente heterogénea, que son la mayoría: en ellos se mezclan los borradores de poemas con apuntes de filosofía, traducciones o copias de otros textos. Hay cuadernos cuya escritura se desarrolla a lo largo de un año o dos, pero otros, como el llamado *Los Complementarios* (que va de 1912 a 1926) o el cuaderno 7 de Burgos (de 1915 a 1924, aproximadamente), le sirven durante largos períodos de tiempo. En ocasiones, la escritura en el recto y en el vuelto de los cuadernos pudiera estar separada por un lapso de varios años (es lo que parece ocurrir en el

cuaderno 3 de Burgos). Hay *vasos comunicantes* entre diversos manuscritos, separados arbitrariamente en las dos colecciones que he descrito: hay borradores de un mismo año, o de un mismo texto (las reflexiones sobre Moreno Villa, poemas como «Iris de la noche» o los dedicados a Guiomar, muchos «proverbios y cantares», etc.), separados en las colecciones de Burgos y Sevilla. Entre otras cuestiones, habría que analizar con cuidado los folios arrancados de cuadernos en ambas colecciones, para ver si se pueden reconstruir parcialmente.

Generalmente, Machado escribía primero en los rectos de los folios y, cuando ya había escrito en todos, daba la vuelta al cuaderno y escribía en los vueltos. Utilizaba con preferencia la pluma y la tinta negra (pocas veces, roja o azul) y, en ausencia de ella, el lápiz (negro, raramente rojo o violeta). En sus papeles anotaba los diferentes estadios de una composición (que ahora podemos conocer), y, si no quedaba contento con el resultado del texto (o con su orden, en el caso de los breves «proverbios y cantares»), lo corregía y lo volvía a copiar, a veces obsesiva e incansablemente, con mínimas variaciones (¿por afán de perfección en la forma y en el orden, por inseguridad o por entretenimiento? Quizá un poco de todo). El propio poeta escribió: «Hay dos maneras de corregir: una es borrar; otra, hacer de nuevo», *LC*, fol. 26v). También copiaba en limpio poemas ya acabados (sin que eso suponga que no pueda seguir corrigiéndolos), trasvasándolos de un cuaderno a otro. (Por ejemplo, buena parte de lo escrito en el Cuaderno 7 de Burgos se repite en *Los Complementarios* –los mismos versos de Virgilio y Dante al inicio de ambos cuadernos, varias anotaciones y escritos en prosa, poemas de Lope, Fray Luis y Góngora copiados y, lo más importante, la gestación de los poetas apócrifos–; quizá esta sea la razón de que muchos folios del cuaderno 7 están arrancados: podemos suponer que Machado rompió lo que ya había puesto en limpio o lo que ya no le interesaba). E incluso, en ocasiones, pegaba la página impresa de un poema ya publicado en sus cuadernos, para realizar correcciones. Estas son de diversos tipos, fundamentalmente dos: hay correcciones que se producen sobre la marcha, en el momento de escribir (a veces vemos que Machado tacha una palabra antes de acabarla, y escribe sobre la línea y, si tacha de nuevo, debajo de ella); hay otras correcciones que se producen tras la lectura –inmediata o no– de lo que acaba de escribir, bien de detalle, bien de rechazo total (y entonces tenemos las líneas verticales, a lo largo del texto, o las tachaduras minuciosas, con aspas y rayones sobre los renglones). Cuando el texto está tachado por completo (o el folio arrancado), quizá ello se deba a que Machado tiene un manuscrito más elaborado, o porque ha realizado una copia en limpio de la composición; de esta forma no se equivocaba al volver

a un borrador ya superado. No obstante, el poeta no es sistemático en estas acciones.

En sus cuadernos y apuntes de trabajo no encontramos grandes novedades, pero sí hay, junto a borradores de textos conocidos, otros borradores de escritos que finalmente no se publicaron. A la vista de los manuscritos, la razón principal de ello parece ser casi siempre que el texto no está acabado, sino que es un borrador, con distintos grados de elaboración (algunos borradores de poemas inéditos están en un estadio muy básico: tal es el caso de la composición que empieza «Oh El agua [de los campos,] <que es la vieja> clepsidra del planeta» en el fol. 18r (25) de las hojas sueltas, 1, de Burgos (que tiene algún eco en CXII, «Pascua de Resurrección»), o el que dice en su primer verso «Tres jóvenes [hermanas] <doncellas> Quiteria es una rosa» (fol. 29r (36r), hojas sueltas, 1), que podría estar relacionado con el «nuevo romancero» antoniomachadiano.

En el caso de los numerosísimos «proverbios y cantares», es posible que desechara diversas versiones porque no aportaban nada nuevo a los previamente seleccionados. En cuanto al borrador de un poema inédito dedicado a Azorín (cuadernos de Burgos 3, fol. 1r y 5, fol. 40v), quizá no se culminara porque Machado ya le había brindado varias composiciones, o quizá porque su contenido está más centrado en Dios que en Martínez Ruiz:

{Cuaderno 3, fol. 1r}
A otro Azorín todavía mejor.
En su alma hay luz de fondo
la claridad que viene
de la hoguera central; es Dios que alumbra
es Dios por quien el mundo es transparente
fuera del tiempo mira
que el tiempo pasa y muerde
violas y jazmines
y mirtos y laureles,
la carne sonrosada
el chopo de la orilla, el campo verde
y sabe que la roca y las montañas
y las dulces estrellas se disuelven
en el inmenso mar y el alma [llora] <sufre>
[por no poder] <que no puede> morir con lo que muere.
[Y este llorar <sufrir> del alma
dice la eterna fuente
de amor, el Dios que llora
porque <su> propia eternidad padece.]

{Cuaderno 5, fol. 40v, escritura invertida}
A otro Azorín todavía mejor.
En su alma hay luz de fondo
la claridad que viene
[del alma Porque pone]
de la hoguera central; es Dios que [mira] alumbra
[y ve,] <es Dios> por quien el mundo es transparente,
fuera del tiempo mira
que el tiempo pasa y muerde
[jazmines y rosales] <violas y jazmines>
y hiedras y laureles,
la carne sonrosada
el chopo de la orilla, el campo verde
y sabe que la [mar] <roca> y la montañas
y las [---] dulces estrellas se disuelven
en el inmenso mar y el alma llora,
[por lo que pasa y muere.]
que no puede morir, por lo que muere
Y este llorar del alma
dice la eterna fuente
es Dios que fluye [del amor que baja] <en -- y llora>
y de su propia eternidad padece./

Hay dos borradores de poemas dedicados a Unamuno que tampoco culminan: uno, celebrando la publicación de *Del Sentimiento trágico de la vida* en 1912 (*Poemas sueltos* de Sevilla, fol. 2r):

Con motivo del soberbio libro de Don Miguel de Unamuno «Del Sentimiento trágico en la vida y en los pueblos.» [23]
Si, Don Miguel es trágica la vida,
del hombre cuando, vive, cuando espera, /

Otro, tras su destierro, para celebrar su vuelta a España (Hojas sueltas burgalesas 1, fol. 18r):

I----I
A la vuelta de Don Miguel de Unamuno a España.
Paz, capitanes que a la tierra fria

[23] Unamuno (1912).

bajais, la noble espada sobre el pecho,
con vosotros la paz del blanco dia,
la nieve silenciosa en vuestro lecho./

En el fol. 148v del cuaderno sevillano 2, hay un título: «A Don Miguel de Unamuno, desterrado», que quizá hubiera podido dar lugar a otro poema.

Solo comenzada está otra composición dedicada «A la memoria del maestro Don Manuel B. Cossio, conquistador del Guadarrama.» (Burgos, hojas sueltas 2, fol. 3r), escrita en plena guerra civil, y de la que solo se conservan los siguientes versos:

A la memoria del maestro Don Ma-
nuel B. Cossio, conquistador del Guadarrama.
Tu España está en la sierra
maestro, en las montañas
de Somosierra y Guadarrama, en guerra,
y erguida y con el plomo en sus entrañas.
La sierra de encinar que firma el Duero,
[va hacia la mar, hacia Madrid militar ----- >-----< <---->]

En otros casos, Machado ha eliminado lo que parece un desahogo personal, sobre todo en el caso de borradores escritos teniendo muy presente la enfermedad y muerte de Leonor:

{Burgos, hojas sueltas 1, fol. 30r}
Cantares
IV
Hoy que tengo compañera
como tuvo el padre Adan,
he de arrancarme los ojos
para arrojarlos al mar.
V
He de arrancarme los ojos
para sentir y no ver.
Vamos juntos de la mano
y yo no preguntaré. /

{Burgos, Cuaderno 5, fol. 2r}
I
Yo buscaba a Dios un dia

¿Dónde estas que no te veo?
Era una voz que decia:
Creo

Tengo en mi pecho clavado
un dardo tuyo, señor.
Me heriste y he blasfemado
por amor. /

{fol. 3r}
II [24]
La muerte ronda mi calle.
Llamará
¡Ay, lo que yo mas adoro
se lo tiene de llevar.

La muerte llama a mi puerta.
Quiere entrar.
¡Ay! señor, si me la lleva
ya no te vuelvo a rezar.

¡Ay! Mi corazon se rompe
de dolor.
¿Es verdad que me la [quitas] <<llevas>>?
No me la quites, señor.

Una mañana dorada
de un dia de primavera
vi sentada
la muerte a su cabecera.

Quiero amarte y solo puedo
blasfemar y aborrecer,
matame la fe del miedo {?}
del poder. /

{fol. 4r}
III
Tengo en mi pecho clavado

[24] Versión de *Campos de Castilla*, CXXIII.

un dardo tuyo, señor;
me heriste y he blasfemado
por amor.

Señor, señor yo te llamo
¿Dónde estas que no te veo?
Voz que en el desierto clama
dice: creo, creo, creo.

{fol. 10r}
Soñaba yo que tenia
poder sobre las estrellas
que al par que yo las veia
se iban alumbrando ellas.

Hoy que se me apagó mi lucero
y no lo veré jamás;
[y el dia que yo me muera]
[las estrellas brillaran.]
Y, cuando cierre mis ojos
Las estrellas brillaran. /

{fol. 11r}
Cuando se cierren mis ojos
hartos de mirar sin ver
cuando se cierren mis ojos,
yo veré.

Cuando mis ojos se cierren
ojos que ya no te ven
cuando mis ojos se cierren
te veré.

{fol. 12r}
Libre lo que quiso Ver
de lo que ver no podia
verá lo que no veía.
[Verá lo quiso ver]
Verá lo que no podía
el alma que quiso Ver
con el cristal que veía.

Cuando se trague la tierra
los ojos que nada ven
cuando se trague la tierra
los ojos que no te ven
cuando [se cierren mis ojos] <me trague la tierra>
Te veré. [25]/

{fol. 13r}
[Cuando muera, amigos mios,
si vale mi obra un centimo,
Cuando muera, amigos mios,
si mi obra vale un entierro,
a la tierra castellana
llevadme, cerca del Duero]/

En cuanto a su otro gran amor, Guiomar (Pilar de Valderrama), Machado no desarrolló ni publicó algunos borradores de composiciones inspiradas por ella (¿quizá por un sentimiento pudoroso?):

{Cuaderno 7 de Burgos, fol. 204v (200v)}
I
Sorpresas tiene la vida,
Guiomar, del alma y del cuerpo;
que nadie guarde hasta el fin
el mote que le pusieron;
Nadie cree ser quien dicen
que es, ni que pueda serlo
—

Nadie crea en quien dicen
que es, ni que pueda serlo;
que nadie guarde hasta el fin
el mote que le pusieron, /

{Poemas sueltos de Sevilla, fol. 50r}
II
Tu fuiste [mi] <<la>> gran sorpresa:

[25] Cf. S. XXVII, II.

ver lo que más se ha esperado
dia en en que ya no se espera.

III
Tu me buscaste un dia
-yo nunca a ti, Guiomar,
y yo temblé al mirarme en el tardio
curioso espejo de mi soledad.

IV
Temblé como temblaba cuando niño,
al sospechar...
Y cuando adolescente,
sabiendo ya
lo que sabian todos, y, maduro,
cuando volvi <a> ignorar.
Ahora, ya viejo, esa palabra fuerte:
«¡mujer!», [me hace temblar.] >¡cómo otra vez me hace temblar!<[26] /

Ian Gibson (2005), en su reseña en *El País* sobre los manuscritos machadianos, aventura la continuidad entre estos borradores (por eso los he transcrito en este orden); para saberlo con certeza, tendríamos que tener en la mano los originales de ambos textos. No obstante, el fol. 50r de los *Poemas sueltos* de Sevilla parece iniciarse en el 49r (donde encontramos poemas sí publicados, CLXXIV, «Otras canciones a Guiomar/(A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena)», I, *Cancionero apócrifo*, *JM*, *PC4*). Lo que sí es cierto es que ambos pertenecer al ciclo de Guiomar, y también parecen relacionarse con un texto de *Juan de Mairena*, capítulo IX, «*Don Nadie en la corte*, boceto de una comedia en tres actos de Juan de Mairena», del cual aparece un fragmento en el fol. 204r (200r) del cuaderno 7 de Burgos:

<<Guiomar, el tiempo es oro, la celeridad{?} es tiempo>>
Don Nadie estuvo en casa; dejome su tarjeta;
Don Nadie, del comercio. No ha vuelto mas. Me inquieta,
[me inqu]
esta visita. Claudio, ¿cómo era el caballero
que vino esta mañana? [27]/

[26] En el vuelto del mismo fol. (50v) encontramos la siguiente anotación: "Maria Luisa de Santos –I–/Conchita Ruiz (11/2)". En el fol. anterior, 49r, aparece CLXXIV, "Otras canciones a Guiomar/(A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena)", I, *Cancionero apócrifo*, *JM*, *PC4*.

Y otro relacionado con ese «Don Nadie» en el sevillano cuaderno 3, fol. 35r:

[En la esquina de una calle
soñé que tu me decias
vaya V. con Dios, Don nadie.][28]

[Cuando en sueños, chiquilla] /

Poco antes de que, en los fols. 38r y 39r aparezca otro borrador dedicado a Guiomar:

{cuaderno 3 de Sevilla, fol. 39r}
[y siento que otra vez mi nombre suena
en labios de mujer, que es ser nacido,
a lujuria y piedad, a vida plena]

[En labios de mujer mi nombre suena,
¿qué espejo de mi nombre tan bruñido
será voz que mi nombre ha repetido]

[si En labios de mujer mi nombre suena
mi nombre en esa voz puesta en olvido,
queriendo, otra vez, haber nacido][29] /

Posiblemente también vayan dirigidos a Guiomar los siguientes versos (*Poemas sueltos*, Sevilla, fol. 51r):

Alguna vez he pensado
si el alma sera la ausencia,
mientras mas cerca mas lejos;
mientras mas lejos mas cerca. [30]/

Y estos otros (Burgos, hojas sueltas 2, fol. 9r):

---

[27] Borrador de Juan de Mairena, IX (*Don Nadie en la corte*, boceto de una comedia en tres actos de Juan de Mairena).
[28] Cf. S. LVII, "Apuntes líricos para una geografía emotiva de España", {II}, "Coplas populares y no populares andaluzas", 3.
[29] En el fol. 38r hay otro borrador menos desarrollado de la misma composición.
[30] La misma estrofa aparece en cuaderno 2, fol. 3r'.

Viejo, sin culpa mia
el ave de mi aurora
oigo cantar en esta jaula fria.
¿Querrá volar a ti, dulce señora?
Pasé de niño a viejo, cual pudiera,
por campo y campo adormilado el rio,
con nostalgias de azul, no de ribera,
[llegar] <[llevar]> >llegar< agua del monte al mar sombrio.
[En ti, madona, quiero,
antes que ciegue]

Relacionados con los complementarios, aparecen, en los manuscritos de Burgos, dos poemas inéditos bastante elaborados. El primero, titulado «Intermedio», está fechado en El Puerto de Santa María en 1918:

{Burgos, hojas sueltas 1, fol. 27r (34r)}
Intermedio

—
Que decirlo tengo:
en el odos kata {?}[31]
de mi vida, surgen
los complementarios:
[en] <<Con>> la casta encina,
los alegres pámpanos,
con los verdes pinos
las naranjas de frutos colorados,
con las crestas de nieve,
esta babosa arena y mar [amargo] <amargo.>
II
Naturaleza, seme
madre y amada de los senos anchos
Puerto de Santa Maria 1918.
(inédita) /

El otro se titula «Mi complementario», y continúa el diálogo del poeta con su demonio, que conocemos desde *Soledades:*

[31] Machado parece querer escribir "en medio del camino" en griego (οδος μετα).

{Burgos, cuaderno 7, fol. 186r (181r)}

Mi complementario.
Recuerdo que, cuando niño
soñaba con un diablo,
chiquito, agil, travieso
y como los niños, malo
Me dijo: «Adiós» en un sueño
y ya no volvi a [encontrarlo] <soñarlo>

Lindo mozo caminaba
junto a un mancebo gallardo,
que en una desierta [----] <calle>
Parose, me dio su mano
y exclamó: nadie diria
por donde juntos rondamos

Yo baje los ojos
avergonzado
El me dijo Adios lindo {?}
Y ya no volvi a encontrarlo

Cuando me muera, a mi entierro
vendra mi demonio {?} de teatro
todo vestido de luto
[llevando un cirio] en la mano
la barba y el pelo cano
Miraran sus ojos [--] ------
[de] acero, {?} desden y sarcasmo.
Preguntaran: ¿quien era?
Nadie podra averiguarlo. /

Tampoco podemos desdeñar por completo que alguna composición no se acabara y publicara sencillamente por el olvido de los borradores (como declara el propio Machado en el cuaderno 6 de Burgos).

La continuidad de la escritura en los cuadernos nos permite conocer mejor cómo y cuándo se origina cada texto transcrito, cuáles compuso a la vez o en días sucesivos, y, en ocasiones, qué originó su escritura. Por ejemplo, en el cuaderno 2 sevillano (donde las reflexiones filosóficas y las composiciones líricas se alimentan mutuamente), el análisis de la filosofía del siglo XIX («El siglo que se fue») origina la composición del poema S. XLIX,

«Proverbios y cantares», V –«Mas dejemos/abstrusas filosofías»– (*vid.* fols. 71r-81r, 100r-103r, 122r-126r), cuyas ideas se reiteran en un borrador de carta a Ortega (fols. 127r-129r), que a su vez estimula la escritura de algunos versos (fol. 130r). Otro caso: en los fols. 13r (16) y 16r (22) del cuaderno 3 de Burgos varias coplas popularistas se originan como homenaje a Saulo Torón (seguramente por la lectura de *El caracol encantado (Verso) 1918-1923*, Madrid, Tipografía de Juan Pérez, 1926, para el cual Machado escribió un prólogo), pero finalmente estas composiciones perderán la referencia a Torón (S. LVII, «Apuntes líricos para una geografía emotiva de España», [II], «Coplas populares y no populares andaluzas», 6 y 7):

{fol. 13r (16)}
A Saulo Tolon. [32]

—

A Saulo meditabundo
cantor del mar,
estas coplas marineras,
que oi de niño cantar.

—

[Carpintero, carpintero
Carpintero de ribera,

—

Desde Sevilla a Sanlucar,
desde Sanlucar al mar,
en una barca de plata
con remos de coral,
donde vayas marinero
contigo me has de llevar]

Valgame Santa Maria,

—

[Donde vayas, marinero
contigo me has de llevar,
desde Sevilla a Sanlucar
desde Sanlucar al mar
en una barca de plata
con remos de coral]

—

—

Desde Sevilla a Sanlucar
desde Sanlucar al mar
en un una barca de plata
con remos de coral.
Donde vayas marinero
contigo me has de llevar.[33]

—/

[32] Cf. Machado (1926) y (2001: 534-536).
[33] S. LVII [Apuntes líricos para una geografía emotiva de España], [II], Coplas populares y no populares andaluzas, 6, fechadas "Segovia, 1925".

{fol. 16r (22)}
A Saulo Tolon.

—

A Saulo, meditabundo
cantor del mar;
estas coplas marineras,
que oi de niño cantar.

—

—

[¡Valgame Santa Maria!]
[I]
¡Guardame Santa Maria
de la nube negra,
de la niebla fria![34]
II
Bajo las estrellas,
Siento el manto de Virgen /

La visita-homenaje que, el 18 de mayo de 1923, le hacen a Machado en Segovia un grupo de escritores (Mauricio Bacarisse, Pedro Salinas, Luis Fernández Ardavín y Juan Chabás, con numerosas adhesiones de otros intelectuales que no pudieron acudir) –*vid.* Trapiello (1980), Gibson (2006: 362-363)–, estimula la escritura de numerosos textos, tanto en prosa (en el cuaderno 2 de Sevilla, fols. 24r-26r, «Apuntes sobre lírica/A los jóvenes que me honraron con su visita en Segovia», y fols. 35r-49v, «Sobre la poesía del porvenir»), como en verso (CLXIV, «Glosando a Ronsard y otras rimas», {XI} «En tren/Flor de verbasco», está dedicado «A los jóvenes poetas que me honraron con su visita en Segovia», pero algunos borradores también parecen estimulados por este homenaje, como el titulado «A los poetas creacionistas», fol. 15r de los *Poemas sueltos* de Sevilla). A su vez, en los escritos en prosa citados, aparecen ideas ya expuestas en «Los trabajos y los días/Naturaleza y arte», *El Sol* (1 de octubre de 1920), 2 y la respuesta a la encuesta «Dos preguntas de Tolstoi ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?», *La Internacional*, 48 (17 de septiembre de 1920), 4.

Los «Proverbios y cantares» de *Nuevas canciones*, antes de ser definitivamente dedicados a Ortega y Gasset, lo fueron, en los manuscritos, a los hermanos Álvarez Quintero, a Ramón Pérez de Ayala (cuaderno 2 de

[34] vv. 5-7 de S. LVII [Apuntes líricos para una geografía emotiva de España], [II], Coplas populares y no populares andaluzas, 7, fechadas "Segovia, 1925".

Sevilla, fol. 17r), a Fernando González (*ibid.*, fol. 97r), o a Gabriel Alomar (*ibid.*, fol. 104r).

Otras *metamorfosis* de mayor entidad ocurren cuando el borrador de un poema finalmente se convierte en varias composiciones distintas; así ocurre, por ejemplo, en el cuaderno 2 sevillano: en los fols. 13r, 84r, 86r y 88r aparece un borrador –cada vez más perfeccionado– de un poema, titulado «Otoño» en los tres folios últimos, que finalmente serán dos: CLXI («Proverbios y cantares»), IX y X, de *Nuevas canciones*. Merece la pena atender al proceso de elaboración:

{fol. 13r}
He abierto mi ventana
De una tarde de otoño al cielo frio
Y me llega un rumor de agua lejana
[quedando entre] <<rodando con>> las peñas,
mas alla del grisiento caserio
de la ciudad ¡[con] <<oh>> torres sin cigüeñas!
Al tramontar del sol despierta el rio. [35]
[Los ultimos berruecos] [dejo]
[Y todo el valle tiene]
[La estro]
[El en los berruecos]
[El agua en los berruecos]
[oh estrofa planetaria]
[Las uñas Guadarrama – oh lo berr]ueos
[ultimas de la sierra]
la tierra solitaria [36]/

{fol. 84r}
<u>Otoño</u>
Tengo abierta mi ventana
de la tarde al cielo frio.
oh rumor de agua lejana.
La noche despierta al rio

[Oh grisiento] <[El]> <En el viejo> caseron,
–muros, torres sin cigueñas, –
se adormece el son gregario,
[trina] <en> en campo solitario,

[35] Borrador de CLXI ("Proverbios y cantares"), IX y X, *NC*.
[36] Borrador de CLXI ("Proverbios y cantares"), IX y X, *NC*.

[su rumor] <---> >suena< [de] <<el>> agua entre peñas

[Ya es otoño en las cornisas]
[del aire y hacia otras torres]
[Ya, mi vieja soledad
sola apura y sola amigo
para conversar {?} conmigo] [37]/

{fol. 86r}

Otoño.

De la tarde al cielo frio
Tengo abierta mi ventana.
–¡oh rumor de agua lejana! –
La noche despierta al rio

En el viejo caserio
–altas torres sin cigueñas–
se adormece el son gregario,
[----] <<y en>> el campo solitario
suena el agua entre las peñas.

[Por el campo y los caminos
del aire pasando -o-a]

[Tu, mi sola compañía
tu mi vieja soledad,
adormece mi ciudad] [38]/

{fol. 88r}

Otoño.

De la tarde de la tarde al cielo frio
tengo abierta mi ventana.
–¡oh rumor de agua lejana! –
la noche despierta al rio.

En el viejo caserio
[se adormece el son gregario]
–altas torres sin cigueñas–

[37] Borrador de CLXI ("Proverbios y cantares"), IX y X, *NC*.
[38] *Ibid.*

se adormece el son gregario,
y en el campo solitario
suena el agua entre las peñas.

[La lluvia lavó los pinos
del sureste]
ya fresca lluvia los pinos
de Guadarrama lava,
por el campo y los caminos
del aire el verano huyó. [39]/

Y poco después, en los fols. 105r y 112r del cuaderno 2, el borrador del mismo poema se convertirá finalmente en tres composiciones distintas: CLXI «Proverbios y cantares», IX, X y XI:

{fol. 105r}
VIII
Sol en Libra. Mi ventana
Esta abierta al cielo frio
–¡oh rumor de agua lejana!–
La tarde despierta al rio.
En el viejo caserio
–¡anchas torres sin cigüeñas!–
enmudece el son gregario,
y en el campo solitario
suena el agua entre las peñas.
Como otra vez, mi atención
está del agua cautiva;
pero del agua en la dura
roca de mi corazon. [40]/

{fol. 112r}
VI.
Sol en [Libra] <Aries>. Mi ventana
esta abierta al cielo frio.
–¡oh clamor de agua lejana!–
La tarde despierta al rio.

[39] *Ibid.*
[40] Versión de CLXI (Proverbios y cantares), IX, X y XI, *NC*.

En el viejo caserio
<–¡anchas torres <<con>> cigüeñas!–>
se adormece el son gregario

y en el campo solitario
suena el agua entre las peñas,
Como otra vez, mi atención
está del agua cautiva,
pero del agua en la viva
roca de mi corazon. [41]

Lo mismo sucede con las hojas sueltas burgalesas 3, fols. 5r-6r, donde aparece como un poema lo que luego serán –con variantes– dos composiciones distintas: CLV, «Hacia tierra baja», I, y S. LVII, «Apuntes líricos para una geografía emotiva de España», {I}, II. Estas futuras composiciones no se separan simplemente en dos partes, sino que de lo que luego será el primer poema citado aparece una estrofa, luego el segundo poema y, finalmente, la cuarta y quinta estrofas del primer poema:

Tarde de mayo. Rosas de grana.
¿A quien esperas,
con esos ojos y esas ojeras,
enjauladita como las fieras,
tras de los hierros de tu ventana?
Por estas tierras de Andalucia,
¿no arrancan rejas los caballeros,
como Paredes, el gran forzudo,
dicen que hacia?
¿no hay bandoleros-
–Diego Corrientes, Jaime el Barbudo,
Esteban Lara, Jose Maria–
con sus cuadrillas de escopeteros?
Ya no hay amores entre puñales.
¿Aquí las rejas y los rosales?
Rondar tu calle nunca veras,
con esos fieros ojos de esclava
en que espera tu carne brava.
Por esta calle –tu elegirás–

[41] Borrador de CLXI ("Proverbios y cantares"), IX, X y XI, *NC*.

pasa un notario,
que va al tresillo del boticario
y el usurero a su rosario…/
Tambien yo paso, viejo y triston,
todos los dias á mi leccion.

En las hojas sueltas burgalesas 3, fol. 25r hay un poema de aire popular, con una curiosa nota, que dará lugar a dos composiciones distintas (CLIX, «Canciones», XV, y S. LVII [«Apuntes líricos para una geografía emotiva de España»], [II], «Coplas populares y no populares andaluzas», 7):

{fol. 25r}
Canciones
y
Danzas del alto Duero.
Para música del padre Villalba
I
Mientras danzais en corro
niñas, cantad:
Ya estan los campos verdes,
ya vino Abril galan.

Sus abarcas de plata
hemos visto brillar;
Se llevó una mocita
por el negro encinar.
Cantad, niñas, en coro:
Ya vino Abril galán. [42]

Agua abajo del rio
se les ve navegar,
en un barco de oro
con remos de coral.
Ya estan los campos verdes,
ya vino Abril Galan.[43] (I)

—

[42] CLIX, "Canciones", XV.
[43] Cf. S. LVII ["Apuntes líricos para una geografía emotiva de España"], [II], "Coplas populares y no populares andaluzas", 7, fechadas "Segovia, 1925".

(I) Inéditas. Encontradas entre mis apuntes de Soria. Escrita con letra de Leonor. Fue dictada en 1911 en Paris para «Mundial {Magazine}», donde no se publicaron. Son completamente originales, aunque de imaginación popular. /

Incluso cuando un poema ya está puesto en limpio es susceptible de sufrir importantes transformaciones: la copia de CLXIV, {XI}, «En tren/Flor de verbasco» que encontramos en el cuaderno 7 burgalés, fols. 158r-161r, además de presentar sus versos otro orden, aporta varias estrofas que finalmente son eliminadas al publicarse la composición (las transcribo en cursiva):

{fol. 158r (153r), tinta negra}

En tren.

A una casa de salud construida en la sierra.

En memoria de Nicolas Achucarro.

Sanatorio del alto Guadarrama,
mas alla de la roca cenicienta
donde el chivo barbudo se encarama,
mansion de noche larga y fiebre lenta,
¿guardas mullida cama,
bajo seguro lecho,
donde repose el huésped dolorido
del labio exangüe y el angosto pecho,
amplio balcon al campo florecido?
Hospital de la sierra, en tus mañanas
de auroras sin campanas,
cuando la niebla va por los barrancos
o, desgarrada en el azul, enreda
sus guedejones blancos
en los picos de la áspera roqueda,
cuando el doctor advierte
los gráficos del muro, y examina
los pasos de la muerte
del aureo microscopio en la platina,
ya escuchan, en tus salas ordenadas,
orejas bien sutiles,
hundidas en las tibias almohadas,
el jadear de los ferrocarriles./

{fol. 159r (154r), tinta roja}
{vv. a continuación del v. 44 de la versión definitiva:}
Y el enfermo en su lecho se incorpora.
¡Oh, nuevo sol! ¡Oh, palido semblante
que la remisa fiebre decolora,
erguido sobre el [pecho jadeante!] <<torax anhelante!>>
Hospital de la sierra!..
El tren ligero
rodea el monte y el pinar, emboca
por un desfiladero;
ya pasa al borde de tajada roca,
ya enarca, enhila o su convoy ajusta
al serpear de su carril de acero.

Por donde el tren camina, sierra augusta,
yo te sé roca a roca, rama a rama;
conozco el agrio olor de tu romero,
vi la amarilla flor en tu retama;
los cantuesos morados, los jarales
blancos de primavera; muchos soles
incendiar tus desnudos berrocales,
reverberar en tus macizas moles;
{vv. a continuación del v. 23 de la versión definitiva:}
con la centella que al pastor arredra,
el vientre vi en las moles desgarrradas;
relampagos de piedra
parecían tus crestas afiladas/

{fol. 160r (155r), tinta negra}
De nieve silenciosa,
¡cuanta he visto caer!.. Nunca piadosa,
bella, y buena tal vez, naturaleza,
algo sé de tu fuerza y tu riqueza,
aunque siempre te he amado por hermosa.
Mas hoy en el saber de tus pastores,
mientras el tren camina
pienso no mas y, perdonad doctores,
rememoro la vieja medicina.
¿Ya no se cuecen flores de verbasco?
¿No hay milagros de hierba montesina?

¿No brota el agua santa del peñasco?
{vv. a continuación del v. 30 de la versión definitiva:}
Por esos vericuetos
del calvo monte y de la selva oscura,
hoja, fruta, raiz, fuente que cura
buscad, otros secretos
para atajar esa cruel flaqueza
que ciñe a los humanos esqueletos
la piel reseca por la calentura.
Porque, Señor, aunque la vida sea
camino en erial,
¡cuanto que vive y sufre la desea
sin prisa por dormir en tu regazo!/

{fol. 161r (156r), tinta negra}
Porque, Señor, aunque la vida sea
camino en erial, {?}
cuanto vive con ansia la desea,
sin prisa por dormir en tu regazo
Verdad, Señor, impia,
pero verdad; porque la vida quiere
ese tu claro Sol, tu claro día
mirar que entre tus montes nace y muere.

Lejos Madrid se otea.
Y la locomotora
resuella, silba, humea
y <su> riel devora
ya sobre el llano campo que verdea.
Mariposa montes, negra y dorada,
al azul de la abierta ventanilla,
ha asomado un momento;
luego cruza una encina, [remozada] <remozada>
de flor verdiamarilla,
y pasan <la encina y chopo> chopo y chopo en larga hilera
y los almendros del [un] huerto junto al rio…
Lejos quedó la amarga primavera
de la alta casa, en Guadarrama frio.
Mayo 1921
A. Machado /

En definitiva, creo que la descripción de los manuscritos y las observaciones realizadas dan suficiente idea de su importancia. Quizá no modifiquen en exceso el *mapa* de la creación machadiana, pero sí señalan nuevas y desconocidas *rutas de acceso* a muy diversos textos, en verso y en prosa. Es indudable que darán trabajo a los filólogos durante varios años.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA
UNIVERSIDAD DE JAÉN

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Sierra, Rafael (1993a), «Otros poemas de Manuel Machado», *ABC Cultural*, 101 (8 de octubre), 16-18.

———(1993b), «Manuel Machado y *El Pilar de la Victoria*», *Turia*, 24-25, 267-288.

———(1993c), «Manuel Machado y su traducción *in partibus infidelium* de Paul Verlaine», *Voz y Letra. Revista de Filología*, tomo IV, volumen 2, 129-146.

———(1997), *La poesía de Manuel Machado:* Alma, Caprichos, El mal poema *(estudio y edición crítica),* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

———(1999), *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (*Alma *y* Caprichos*)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

———(2001), «Las prosas dispersas de Antonio Machado (1893-1936)», en A. Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*. Ed. J. Doménech, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 15-97.

———(2002), «Antonio Machado y José Ortega y Gasset: en torno a su relación epistolar y estética», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIX, 7-36.

———(2008), «Los manuscritos machadianos de Sevilla (la colección Unicaja)», en L. M. Enciso Recio (dirección), *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 505-529.

———, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar (2005-2006), edición, introducción y notas a la edición de *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado*, Málaga, Fundación Unicaja, X vols.

Amorós, Andrés (1997), *Manuel Machado, poeta modernista (a los cincuenta años de su muerte),* Madrid, Museo Municipal.

Arraiza, Alberto Bartolomé (1984), *Los hermanos Machado*. Exposición Homenaje sobre Antonio y Manuel Machado, organizada por la Excma. Diputación Provincial de Burgos y la Institución «Fernán González», con la colaboración del Ministerio de Cultura. Sala de Exposiciones del Consulado del Mar, Burgos, Excma. Diputación de Burgos-Institución Fernán González, [Imprenta Provincial].

Barco, Pablo del (1977), «Quién es quién en el teatro de los Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 325, 155-160.

———(1981), *Juan de Mairena*, Madrid, Alianza.

Vid. además González Alonso, Pablo.

Brotherston, Gordon (1968), *Manuel Machado. A Revaluation*, Cambridge, University Press.

——(1976) *Manuel Machado*, Madrid, Taurus.

Caravaggi, Giovanni (1993), «Motivos y variantes del 'Poema de un día'», en Jacques Issorel (ed.), *Machadianas*, Perpignan, Université de Perpignan, Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines («Marges», 12), 25-36.

Carballo Picazo, Alfredo (1961), «El *Cuaderno de Literatura* de Antonio Machado», *Revista de Literatura*, 37-38, 93-102.

Chiappini, G. (1993), «Intorno alle prose edite e inedite di Antonio Machado nei manoscritti di Burgos», en Pablo Luis Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Visor, 97-104.

——(1995), «El fondo machadiano de Burgos», *Ínsula*, 577, 2-10 y 23-32.

——(2002), «El 'Fondo de Burgos' de Antonio Machado», en Juan Carlos Ara y José Carlos Mainer (eds.), *Los textos del 98*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 249-258.

Fernández Medina, Nicolás (2007), «Los inéditos de los Machado», *Ínsula*, 730, 10-12.

Font-Espina, José María (1954), «La viuda de Manuel Machado vive en el Cottolengo», *Revista* [Barcelona], 50 (26 de marzo-1 de abril), 4.

Gibson, Ian (2005), «Bonanza machadiana», *El País. Babelia*, 695 (19 de marzo), 11.

——(2006), *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*, Madrid, Aguilar.

González Alonso, Pablo [Pablo del Barco] (1973), *La prosa de Manuel Machado. Hacia una definición generacional*. Tesis doctoral inédita, leída en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

——(1981) *Cartas a los Machado* Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

Infantes, Víctor (2005), «Aurea Bibliographica. Una primavera machadiana», *Noticias bibliográficas. Revista Bibliográfica Anticuaria Internacional*, 111, 14-15.

Lobato, María Luisa (1992), «Cinco cuadernos autógrafos de Antonio Machado», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, PPU, vol. III, pp. 53-72.

Machado, Antonio (1926), «A Saulo Torón», prólogo a S. Torón, *El caracol encantado (Verso) 1918-1923*, Madrid, Tipografía de Juan Pérez, 5-7.

———(1952), *Cuaderno de Literatura*. Ed. de Enrique Casamayor, Bogotá, Prensas de la Universidad Central de Bogotá.

———(1972), *Los Complementarios*. Ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus.

———(1989), *Poesías y prosas completas*. Ed. de O. Macrì, Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, II vols.

———(2001), *Prosas dispersas (1893-1936)*. Ed. de J. Doménech. Intr. de R. Alarcón Sierra, Madrid, Páginas de Espuma.

———(2008), *Apuntes de filosofía*. Ed. de Filomena Garrido Curiel, Granada, Universidad de Granada.

Machado, Manuel (1910), «Pregón de flores», *El cuento semanal*, IV, 209 (30 diciembre), s. p. [11].

Machado, Manuel y Antonio (2003), *Manuscritos de Manuel y Antonio Machado (Poesía, prosa y teatro),* Madrid, Arte, Información y Gestión.

———(2004), *El fondo machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado*, introducción y coordinación de Alberto C. Ibáñez Pérez, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, II vols.

———(2005-2006), *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado*, edición, introducción y notas de Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, Málaga, Fundación Unicaja, X vols.

Martín Ezpeleta, Antonio (2007), «Alarcón Sierra, Rafael, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado*, Málaga, Fundación Unicaja, 2005-2006, X vols.», *Revista de Literatura*, LXIX, 138, 668-672.

Ruiz y González de Linares, Ernesto (1990), «El archivo machadiano de la Institución Fernán González. Los manuscritos de Antonio Machado: su contenido e importancia», *Diario de Burgos* (4 de marzo), 16.

Trapiello, Andrés (1980), «Antonio Machado-Mauricio Bacarisse: historia de una visita en cuatro cartas», *El País* (7 de diciembre), 7.

Unamuno, Miguel de (1912), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Prudencio Pérez de Velasco. VV.AA. (1949), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12.

Vélez Nieto, Francisco (2005), «Los Machado. Colección Fundación Unicaja», *Papel literario. Revista digital de Literatura y Crítica Literaria*, 113 <http://www.papel-literario.com/Datos05%5Cpg112045.htm>

Whiston, James (2008), «Antonio Machado's manuscripts», *Bulletin of Spanish Studies,* 85. 4, 507-518.

Zugazaga, José María (1989) «Los seis cuadernos manuscritos de Antonio Machado», «(y II)», *Diario de Burgos* (13 y 14 de septiembre).

Francisco Trinidad
Para el epistolario de Concha Espina. Cartas a Miguel de Unamuno
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 365-386

PARA EL EPISTOLARIO DE CONCHA ESPINA. CARTAS A MIGUEL DE UNAMUNO

Las cartas que se recogen en el apéndice con que se cierra este artículo fueron remitidas por Concha Espina a Miguel de Unamuno entre 1920 y 1930, una década importante en la biografía de ambos, especialmente vibrante en la de Unamuno que conoce por igual el reconocimiento y el destierro, la gloria literaria y académica y la persecución política. Concha Espina, por el contrario, se mantiene en un discreto segundo plano, persiguiendo una 'gloria' literaria que se le resiste y trabajando —incansablemente, eso sí— con una constancia y un empeño que la definen.

En 1920, año en que se inicia esta correspondencia —aunque por la forma de comenzarse todo indica que hubo contactos epistolares anteriores, cartas que no se han conservado—, Miguel de Unamuno (1864-1936) es ya una figura reconocida en el mundo literario y filosófico español, con una obra literaria conocida y valorada, con títulos indiscutibles como *En torno al casticismo*, 1902; *Del sentimiento trágico de la vida*, 1913; *Niebla*, 1914 o *Abel Sánchez,* 1917. Concha Espina (1869-1955) es también para entonces una autora conocida y reconocida, que se había iniciado en la novela en 1909 con *La niña de Luzmela* y que había conocido el éxito con *La esfinge maragata*, 1914, a la vez que se había estrenado en el teatro con *El Jayón*, 1918, mientras desarrollaba una actividad frenética en la prensa de la época.

Esta breve colección de cartas parece revelarnos, en primer lugar, que no se conocían personalmente ambos corresponsales, lo que resulta extraño habida cuenta de la devoción hacia Unamuno repetidamente expresada por Concha Espina. Cierto que vivían uno en Salamanca y otra en Madrid, pero no lo es menos que don Miguel giraba visita a Madrid con cierta frecuencia, donde solía impartir conferencias en el Ateneo. Incluso en 1918, en fecha tan cercana a la del inicio de esta relación, en marzo se estrenó su *Fedra* en el

Entregado: 17 de marzo de 2008. Aceptado: 19 de mayo de 2008.

Ateneo, y en octubre se le tributó un homenaje en el Hotel Palace junto a Galdós y Mariano de Cavia y al que, haciendo gala de su fervor y admiración, podía haber asistido quien se confesaba lectora ferviente y amiga incondicional.

El grueso de las cartas lo ocupan, como no podía ser de otro modo, cuestiones y pormenores editoriales que preocupaban a ambos escritores, desde la entrega de un ejemplar de una obra de Unamuno al conde de Romanones (carta 1) hasta el comentario de obras recién aparecidas, como *La tía Tula* y *El metal de los muertos* —aspecto sobre el que se volverá inmediatamente—, pasando por la oferta espiniana de publicar las obras de Unamuno en una editorial de Alemania (carta 7) o su intermediación para que Unamuno se ponga en contacto con uno de sus traductores italianos (carta 4).

Efectivamente, *La tía Tula* y *El metal de los muertos* ocupan sendas cartas. La opinión de Concha Espina sobre la novela unamuniana es, como todas las suyas, entregada y respetuosa: «Me ha dejado un sabor de pureza y de bondad, un gusto verdaderamente quijotesco y teresiano, como V. apunta en el hermoso prólogo». Aunque a doña Concha no le gusta el título y propone otros alternativos, más acordes con su visión de la novela y el personaje.

Lo que más interesa empero de esta carta es la fecha en que está escrita. Tanto sus recientes editores (Longhurst, Caballé) cuanto sus biógrafos (Salcedo, Villarrazo) dan por buena la fecha de 1921 como la de edición de *La tía Tula*, que es la que figura en el volumen de Renacimiento en que vio por primera vez la luz editorial; un volumen por cierto que carece de colofón, cerrando así otras posibilidades de indagación. Lo cierto es que esta carta de Concha Espina está fechada en Madrid el 20 de diciembre de 1920 y todo indica, pues, que esta obra, que tuvo un proceso de redacción muy dilatado en el tiempo (Longhurst, 13-18), lo tuvo también de edición. El prólogo de esta primera edición está fechado el día de los desposorios de Nuestra Señora (es decir, 23 de enero) de 1920, fecha que nos habla a las claras, aun entregado el prólogo a la imprenta junto con la propia novela —y todo parece indicar que pudo haber sido escrito tras la corrección de galeradas, como era propio de Unamuno—, de este largo proceso que nos permite aceptar el que estuviera lista y enviada a la crítica para diciembre de 1920. Aunque también es posible que la fecha del prólogo no sea una data real sino un sesgo irónico[1] del autor que enfatiza así el leit-motiv de la obra.

[1] «Por otra parte, y habida cuenta la afición de Unamuno al jugueteo malicioso con palabras y conceptos, no puedo evitar la sospecha de que eligió esta fecha [desposorios de Nuestra Señora], no por la fecha, sino por cierta relación irónica con el tema de la novela» (Longhurst, 72).

La carta en que se habla de *El metal de los muertos* —la número 2, la más larga por cierto de todo el conjunto— es un medido ejercicio de autodefensa en el que Concha Espina, si se me permite por gráfico el vulgarismo, se defiende como gato panza arriba. A don Miguel no parece que le haya gustado mucho esta novela, una difusa apelación a la solidaridad y la caridad que no ahonda en ninguna suerte de trasfondo político a pesar de situarse en el núcleo de un conflicto minero. Y doña Concha se duele: «En cuanto a sus objeciones a *El Metal de los muertos*, se las agradezco muchísimo y las tendré muy en cuenta, aunque me es difícil saber a qué atenerme cuando escucho el parecer de los maestros (que lo hago siempre, con la mas sincera humildad).» En el libro *De su vida. De su obra literaria al través de la crítica universal* —que no es otra cosa que una 'antología' de testimonios sobre Concha Espina y sus obras recopilados por ella misma— se recoge, sin ningún tipo de referencia bibliográfica, un brevísimo comentario de Unamuno —«…Leí *El metal de los muertos*. Gustóme mucho. Es sobrio, conciso y preciso, trágico de verdad, sencillo, hablado. Está muy bien…» (Espina*,* 1928: 167)— que puede ser un trozo de la carta a la que se alude en ésta de Concha Espina y que se incorpora al libro mencionado simulando ser una elucidación crítica, por cierto, la más breve de cuantas se contienen en el mismo.

Para suavizar las 'objeciones' de don Miguel, invoca a continuación Concha Espina los testimonios favorables de Alomar y Díez-Canedo[2] que recojo en las notas 13 y 14 y se embarca seguidamente en un profuso análisis de palabras sueltas, como buscando que, ocultos por el bosque semántico que se desgrana, acaben perdiendo consistencia los otros reparos a una novela que fue en su tiempo, sin embargo, de las que más fama y reconocimiento procuraron a su autora.

Mención aparte merece la carta número 8 en la que se advierte palmariamente la diferencia de criterio de ambos autores respecto al premio Nobel. Unamuno parece desdeñar el galardón, o al menos eso se adivina en el primer párrafo, mientras que Concha Espina, que lo ansía, esgrime en esta carta todos sus argumentos a favor de una recompensa a la que piensa tener

[2] Es el mismo procedimiento, por otra parte, que utiliza con Eduardo G. Gómez de Enterría al respecto de otra de sus novelas: «Yo no soy vanidosa y agradezco las censuras tanto como los elogios, cuando las creo sinceras como en V. Pero no sé a qué atenerme cuando un amigo, en cuya sinceridad creo, me dice una cosa, y otro, a quien estimo igualmente, me dice lo contrario. Hasta ahora se han publicado cuatro artículos sobre mi última novela [*La rosa de los vientos*, 1916]. Dos, de Cádiz y Murcia, se limitan a elogiar la obra con entusiasmo; otro, publicado en Oviedo por el Director de *El Carbayón*, Sr. Arboleya, canónigo de aquella catedral y literato de prestigio, […] asegura que este libro mío es mejor que *La Esfinge* [*maragata*], y precisamente opina que éste aventaja al otro en lo que V. dice que aquél supera. ¿Cómo ponerme yo en lo cierto si las opiniones siguen siendo tan contrarias? Lo veo difícil» (G. de Enterría, 298).

derecho —ella que había renunciado en 1927 al Premio Nacional de Literatura compartido con Ramón Pérez de Ayala y Wenceslao Fernández Flórez[3]— por lo mucho que hasta entonces ha sufrido: «Después de trabajar heroicamente muchos años soy tan pobre como el día en que me vi con los cuatro niños a mi cargo y sin un céntimo en la faltriquera.» La propuesta de la novelista montañesa se presentó sin éxito —y desconocemos el grado de atención que le prestara la Academia sueca, aunque la constancia en la reiteración de la candidatura parece que siempre ha sido un valor— en diversas ocasiones en las décadas de 1920 y 1930, y hasta en 1947 fue nominada nuevamente frente a Gabriela Mistral (Rojas, 136).

La de Unamuno, en cambio, según ha recogido recientemente Lola Galán, despertaba mayores simpatías en Estocolmo: «A Unamuno, los suecos le dedican enorme atención antes de rechazarlo. Reconocen su prestigio. «Quizás sea el personaje más importante de la literatura española contemporánea», admiten. Pero su obra no gusta. Sólo su poesía resulta convincente, aunque no lo bastante como para concederle el Nobel. La nominación de Unamuno se repite al año siguiente [1935]», en que fue presentada en el mes de agosto por la Academia argentina de las Letras y apoyada por la totalidad de los profesores de Literatura, Historia y Estética de las universidades argentinas, al igual que las de El Salvador, Honduras, Nicaragua, México, Ecuador, Santo Domingo, Venezuela y Cuba. Pero la prensa de Madrid se opone y el propio Gobierno de Argentina veta dicha candidatura y denuncia ante la Academia Sueca que Unamuno haya recibido en su casa al jefe de un naciente grupo fascista español. Efectivamente, con motivo de un mitin de Falange en Salamanca el 10 de febrero de 1935, Unamuno recibió en su domicilio la visita de José Antonio Primo de Rivera, Miguel Sánchez Mazas, Alejandro Salazar y Manuel Mateo y, tras un intercambio de opiniones con ellos en el que no parece que estuvieran muy de acuerdo, Unamuno, preso quizás de la curiosidad, asistió al mencionado mitin (Salcedo, 389-391).

Hasta aquí hemos venido glosando y contrastando lo que se dice en estas cartas. Aunque quizás lo más significativo sea lo que no se dice, lo que sólo se intuye, pero que aporta un valor añadido a este puñado de cartas.

En primer lugar, el desdén con que Unamuno acoge las cosas de Concha Espina, que se duele una y otra vez del constante menosprecio, que se acentúa cuando la autora se queja de la incumplida promesa de Unamuno de ocuparse críticamente de sus obras en la prensa de América. Son varias las ocasiones en que en estas pocas cartas se refiere a este 'olvido', quizás

[3] En cambio, recibió, entre otros varios, los premios Fastenrath por *La esfinge maragata*; el premio «Espinosa Cortina» por *El jayón* y el «Castillo de Chirel» por *Tierras del Aquilón*; premios todos de la Real Academia Española.

motivado por las muchas ocupaciones del Rector de Salamanca o, lo que no parece descabellado, por el escaso interés que le despertaba la obra de su corresponsal, a la que no parece dedicara nunca comentario alguno.

En segundo lugar, la muy distinta postura y, por tanto, diferente suerte de ambos autores durante el periodo que abarca este epistolario, sobre todo en el espacio que corresponde a la Dictadura de Primo de Rivera. Miguel de Unamuno, tras una campaña de hostigamiento al rey y al dictador[4], fue desterrado el mismo día, 20 de febrero de 1924[5], en que se clausuraba el Ateneo de Madrid, al día siguiente de haber presentado su dimisión su presidente, Armando Palacio Valdés

A diferencia de Unamuno, y de otros intelectuales[6], Concha Espina vive un momento de éxito personal y reconocimiento oficial durante estos años: en 1924 recibe la banda de la Orden de las Damas Nobles de María Luisa y el premio «Castillo Chirel» de la RAE; en agosto de 1927 se le erige un monumento, consistente en una escultura de Victorio Macho, fuentes y jardín en el Muelle de Santander, que inaugura el propio rey; en 1928, candidata al Nobel, y ya, como colofón, en abril de 1929 viaja a América, donde se le había concedido la medalla de oro de la *Hispanic Society* de Nueva York, invitada por el Instituto Cultural americano de Middlebury College, en el estado de Vermont, para impartir un cursillo de siete semanas sobre su propia obra, y «Alfonso XIII, conocedor de su viaje, le pide que lleve un mensaje de su parte a los pueblos de habla española de las Antillas y de Norteamérica» (Lavergne, 100), misión que cumple la novelista, quien, a su

---

[4] «Yo creía que ese ganso real que firmó el afrentoso manifiesto del 12 de septiembre, padrón de ignominia para España, no era más que un botarate sin más seso que un grillo, un peliculero tragicómico; pero he visto que es un saco de ruines y rastreras pasiones o un fantoche del lóbrego y tenebroso Martínez Anido, el dueño de esta situación tiránica...», se recoge, entre otras perlas posibles, en una carta de Unamuno a un amigo de Buenos Aires y publicada por Américo Castro en la revista *Nosotros* (Diciembre de 1923) que estuvo entre las causas de su deportación a Fuerteventura, citado por Ana Suárez Miramón, en *Poesia Completa* (2), Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Tres, 1987.

[5] En una nota oficiosa del Directorio se explicita: «La segunda medida [el destierro de Unamuno]se funda en que no puede tolerarse que un catedrático abandone su cátedra para realizar propaganda de ideas disolventes y desacreditar al Poder Público y al propio Monarca, que tan noble y benévola acogida le dio en su Palacio. Esta propaganda no puede tener otra razón que la de soliviantar las pasiones. El Gobierno está decidido a gobernar, y no puede tolerar, de ningún modo, estas campañas, porque otra cosa sería dejar en olvido los deberes del Poder público.» Véase *El Noroeste*, Gijón, 21 de febrero de 1924.

[6] Ya se ha señalado la clausura del Ateneo y, como consecuencia de la misma, el destierro, al igual que el propio Unamuno, de Rodrigo Soriano; puede añadirse también la encarcelación de Valle-Inclán durante unos días en 1929 o el exilio de Blasco Ibáñez, tras una feroz diatriba contra Alfonso XIII, así como diversas sanciones a otros intelectuales, como Fernando de los Ríos, Marañón o Luis Jiménez de Asúa.

regreso, informa puntualmente al monarca, en una audiencia en la que consigue a cambio algunos favores reales, como impúdicamente recoge su propia hija: «Concha Espina, como señora de mucho orden «aprovecha la ocasión» para solicitar del último rey de España el cumplimiento de un gusto mío» —celebrar su boda en el monasterio de El Escorial—; de modo que, «de aquella visita en que el rey se enteró perfectamente de todo el viaje de Concha Espina, nació sobre el pecho de mi madre la Gran Cruz de Isabel la Católica. Bien ganada.» (Maza, 187 y 188)

Lógicamente, ninguno de estos asuntos, salvo el del Nobel, aparecen en las cartas que integran este epistolario, en parte porque son otros los temas que ocupan a ambos autores y en parte, también, porque se han perdido parte de las cartas que Miguel de Unamuno recibió durante su exilio —sólo aparece una en este paquete de 1929— y cuya existencia se vislumbra en alguna de las que se conservan, lo que nos impide conocer la postura y el sentimiento de Concha Espina ante el exilio unamuniano, aunque sea de imaginar que la de Santander pasara como sobre ascuas por un tema que seguramente no le resultaría grato: «Que sea para los mejores frutos de la patria y las más caras recompensas al gran patriota», dice por ejemplo en el momento de la repatriación (carta 9), utilizando todas las posibilidades de la elipsis.

Para finalizar, y a modo de curiosidad, es preciso recoger la coincidencia, quizás buscada, de que fuera el hijo de Concha Espina, Víctor de la Serna, que la novelista menciona en las cartas 7 y 12, quien se encargara de las exequias de Miguel de Unamuno, como ha recordado recientemente Jesús Cabezón Alonso (2007):

> El falangista Víctor de la Serna fue el encargado de organizar el último esfuerzo por reintegrar el cuerpo sin vida de Unamuno a los símbolos y parafernalia de la rebelión militar. Acompañaron al féretro los catedráticos que habían firmado su expulsión de la Universidad, un féretro del que se apoderaron los falangistas, entre ellos el tenor Miguel Fleta, todos ellos bien pertrechados de correajes paramilitares y signos fascistas.[7]

En cuanto a la edición, me he limitado a transcribir fielmente los doce manuscritos, ordenando cronológicamente las cartas y actualizando en su

[7] Emilio Salcedo (1970: 427) describe el momento: «En el cementerio está abierto el nicho en que fue enterrada Salomé [su hija]. Se sube la caja que contienen los restos de Unamuno. Cuando ya está dentro, Manuel Gil Ramírez, luego alcalde de Salamanca, extiende el brazo con el saludo romano y grita:/ —¡Camarada Miguel de Unamuno!/—¡Presente! —le contestan brazo en alto los falangistas que le han acompañado.» Véase también, más adelante, nota 23.

caso la ortografía. Todas las palabras o títulos de obra que se dan en cursiva se corresponden con subrayados de los originales. En los casos en que los originales no aparecen fechados, he procedido a fijar el año, al final de la carta y entre corchetes, en función del propio contenido y del contexto en que aparecen. Las dos últimas tarjetas, por su contenido circunstancial, son indiferentes a la fecha, razón por la cual así han quedado.

FRANCISCO TRINIDAD
CENTRO DE INTERPRETACIÓN PALACIO VALDÉS — LAVIANA

BIBLIOGRAFÍA

Blanco Aguinaga, Carlos. (1998). *Juventud del 98*. Madrid: Taurus (3ª ed.)

Caballé, Anna. (1990). «Introducción» a Unamuno, Miguel de, *La tía Tula*. Madrid: Austral (19ª ed.)

Cabezón Alonso, Jesús. (2007). «Vencer no es convencer», en *El diario montañés*, Santander, 15 de enero.

Canales, Alicia. (1974). Concha Espina. Madrid: EPESA.

Comín Colomer, Eduardo (1968): *Unamuno, libelista: sus campañas contra Alfonso XIII y la Dictadura*. Madrid: Vasallo de Mumbert.

Espina, Concha. (1928). *De su vida. De su obra literaria al través de la crítica universal*. Madrid: Renacimiento.

Fernández-Couto Tella, Mercedes. (2005). *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*. La Coruña: Real Academia Galega.

G. de Enterría, Mª Cruz. (1967). «Unas cartas de Concha Espina». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLIII, pp. 283-306.

Galán, Lola. (2007). «Juan Ramón, Nobel a pesar de España». *El País*, Madrid, 18 de noviembre de 2007.

Lavergne, Gérard (1986). *Vida y Obra de Concha Espina*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Longhurst, Carlos A. (1992). «Introducción» a Unamuno, Miguel de. *La tía Tula*, Madrid: Cátedra.

López Martín, Ramón (1995). *Ideología y educación en la dictadura de Primo de Rivera: Escuelas y maestros*. València: Universitat, Dpto. Educación Comparada e Historia de la Educación.

Maza, Josefina de la. (1957). *Vida de mi madre, Concha Espina*. Madrid: Marfil.

Ontañón de Lope Blanch, Paciencia. (1983). «En torno a *La tía Tula*», AIH. Actas VIII, pp. 383-389.

Rodríguez Guerra, Alexandre. (2000). *Epistolario galego de Miguel de Unamuno*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro/Xunta de Galicia, pp. 443-448.

Rojas Auda, Elisabeth. (1998). *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*. Madrid: Pliegos.

Salcedo, Emilio (1970). *Vida de don Miguel*. Salamanca: Anaya (2ª ed.)

Unamuno, Miguel de. (1991). *Epistolario inédito, I (1894-1914)*. Madrid: Austral. (ed. de Laureano Robles).

Villarrazo, Bernardo (1959). *Miguel de Unamuno, glosa de una vida*. Barcelona: Aedos.

APÉNDICE[8]

1

Sr. D. Miguel de Unamuno

Mi ilustre amigo: Apenas recibí su carta hice su encargo y me dicen de Renacimiento que ya le mandaron a V. el libro de Romanones[9]; parece que fue el Conde quien olvidó advertir que se lo enviaran a V.

Agradezco muchísimo la invitación de ese Ateneo presidido tan dignamente, pero yo no soy feminista en el sentido apostólico moderno, ni si he de decir a V. la verdad entiendo mucho lo que significan esa palabra tal como la llevan y la traen por ahí. No se me ocurre a ese tenor más que ser muy mujer y probarlo en mi vida y en mis obras lo mejor que puedo, sin que me hostigue el bélico ardor de la propaganda y la bandera. De modo que me sería completamente imposible complacer a esos Sres. cuya atención me honra mucho y por lo cual ruego a V. les dé en mi nombre las más sinceras gracias.

Aprovecharé otra ocasión y Dios quiera que sea pronto, para ir a Salamanca donde no estuve nunca, yo tan viajera y errante. Deseo mucho admirar esos tan alabados monumentos que sólo conozco en fotografía, y saludarle a V. personalmente.

¡Cuánto le agradezco que me lea! Esta novedad me tiene ilusionada y orgullosa.

Me dicen que nuestro amigo Varela de Seijas[10] le ha hecho a V. una portada bonita para la novela. Estoy deseando que salga a luz este libro que va a ser un gran éxito.

---

[8] Debo agradecer a mi buen amigo Etelvino González López que me facilitara fotocopia de estas cartas, así como a la Casa-Museo de Unamuno en Salamanca y a su responsable, Ana Chaguaceda Toledano, el permiso para la edición de estas cartas.

[9] Se refiere sin duda a Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones (1863-1950), cuyo libro *El ejército y la política: apuntes sobre la organización militar y el presupuesto de la guerra* fue editado en 1920 por Renacimiento, editorial madrileña en la que habitualmente editaron sus obras Concha Espina y Unamuno, que tuvo con él una estrecha amistad, hasta el punto de que, cuando el 1 de septiembre de 1901 el de Romanones inauguró el curso académico en la Universidad de Salamanca, se alojó en el entonces domicilio de don Miguel, la casa rectoral de la calle Libreros que entonces llevaba precisamente el nombre de Romanones por haber salvado de la desaparición las Facultades libres de Medicina y Ciencia.

[10] Enrique Varela de Seijas fue un colaborador habitual de *La Esfera* (1914-1931), donde aparece también como ilustrador de cuentos y relatos de distintos escritores, como Campoamor, Pardo Bazán, López de Ayala, o Zamacois. Ilustró también algunos libros, entre ellos, el volumen de cuentos *Pastorelas*, 1920, de la propia Concha Espina.

No me atrevo a entretenerle más con esta carta que haría muy extensa a pesar de mi abrumador quehacer: el tiempo de V. es sagrado para mí. ¡Si lo fuera también para Múgica![11] ¡Ay, ese pobre señor está loco de remate!

Un saludo cordialísimo de su amiga incondicional

Concha Espina

Madrid 27 de enero 1920

2

Sr. D. Miguel de Unamuno

He recibido con honda gratitud su bondadosa carta, y por contestarle con algún reposo no le escribí enseguida, agradeciéndosela demostrativamente.

La promesa que V. me hace de hablar de mi obra al público argentino es inapreciable y yo le quedaré siempre obligada a este gran favor en el cual pone V. toda su benevolencia y galantería.

Si a V. le interesa algo que yo lea su novela y lé de mi opinión lo haré así con el mayor gusto en cuanto se reciba en *Gil Blas*.

De las obras de V. que conozco pongo sobre mi corazón *El sentimiento trágico de la vida*[12], ¡qué obra más espléndida! ¡qué humana, fuerte, inolvidable! Desde que la leí soy amiga de V. incondicional, su admiradora por lo tanto, su aliada siempre. *Abel Sánchez* me gustó mucho y ahora me interesa sobremanera *La tía Tula*.

He leído yo muy poco porque he trabajado muchísimo, haciendo de mi arte una profesión, sostén de mi hogar. El tiempo, aunque aprovechado con usura, no suele darme para el goce de leer cuanto deseo y necesito, y no conozco todas las obras de V.

Yo le enviaría todas las mías con el mayor gusto si no temiese ponerle a V. en el compromiso de leerlas. Pero no renuncio a ofrecerle algunas y le mandaré las que me parezca que le pueden interesar.

---

[11] Quizás Pedro Múgica, a quien Unamuno escribe dos cartas en 1904 y otra más en 1913 (Unamuno, 1991: 168-171 y 314-315) y con quien Miguel de Unamuno mantuvo una estrecha relación y correspondencia con trasfondo político en su juventud, como ha señalado Blanco Aguinaga (1998: 83-92).

[12] *Del sentimiento trágico de la vida* —curioso que Concha Espina cambie siempre la contracción inicial por el simple artículo, vid. también carta 7— es libro de 1913 que había aparecido previamente por capítulos en *La España moderna* entre diciembre de 1911 y octubre de 1912.

En cuanto a sus objeciones a *El Metal de los muertos*, se las agradezco muchísimo y las tendré muy en cuenta, aunque me es difícil saber a qué atenerme cuando escucho el parecer de los maestros (que lo hago siempre, con la mas sincera humildad). Usted me dice que mis lectores se quejan de pesadez en mis relatos. Y el mismo día que recibí su estimada carta me hablaba Alomar[13] de mi «prosa alígera, de su ingravidez, graciosamente aérea». Y Díez Canedo[14] en la crítica de *El metal* dice que el libro no está escrito como un *reportaje* ni como una *memoria* sino como un poema, y cita «la brevedad de los *cuadros*». (Me refiero a este Sr. —a quien no conozco— porque es de los pocos escritores tenidos ahora como críticos.)

Por lo demás yo huyo de las palabras raras si no son bonitas; cuando lo son, y gráficas y elocuentes, si son castellanas ¿por qué las hemos de condenar a perpetuo olvido? No me parece justo ni *filológico* Por ejemplo,

---

[13] Gabriel Alomar Villalonga (1873-1941), poeta, prosista, ensayista, político y diplomático, estuvo muy relacionado con el movimiento artístico modernista catalán. Según Gérard Lavergne (1986: 625) publicó en 1920 una crítica de *El metal de los muertos* en *El Imparcial* de Madrid, aunque no da la fecha ni precisa más, quizás porque, como se desprende del propio libro, trabajó con recortes de prensa proporcionados por la familia de la novelista, sin que posteriormente puntualizara otros detalles. O quizás tomó directamente y sin mayores molestias la referencia del libro *Concha Espina. De su vida,* p. 158, donde se recoge un fragmento, del que podemos leer el siguiente párrafo: «…*El metal de los muertos* es, hasta ahora, el libro más rico, en trascendencia social, de Concha Espina. Conozco otra novela femenina sobre análogo fondo humano: *La Ville Notre*, de George Sand. Pero *El metal de los muertos* tiene la natural ventaja de haber sido concebido en tiempos de verdadera epopeya redentorista. Su autora no ha tenido más que abrir el espíritu a la percepción de las auras henchidas de anhelo y el oído al clamor del enorme canto disperso: un canto que sube de las entrañas de la tierra, de la tierra violada, y que ya dejó sus notas trágicas en otra novela vigorosa, visión masculina del mismo combate contemplado ahora por ojos de mujer. Me refiero a *Germinal*, el poema épico de Emilio Zola. El recuerdo de esas páginas es inseparable de la obra que comento; pero *El metal de los muertos* resiste muy bien la gloriosa comparación y afirma, junto a ella, una legítima personalidad.»

[14] Enrique Díez-Canedo (1879-1944) fue poeta, editor, traductor, ensayista, animador cultural y, por supuesto, crítico literario. Curiosamente, del mismo modo que Alomar, que lo fue en Italia, Díez Canedo fue embajador de la Segunda República en Buenos Aires. Al igual que en la nota anterior hemos de anotar una reseña de Díez Canedo a *El metal*… en *La Voz* de Madrid, de la que en el ya mencionado *Concha Espina. De su vida*, pp. 157-158, se recoge el siguiente fragmento: «…Creemos que *El metal de los muertos* ha de quedar como testimonio de uno de los instantes más terribles de la vida social española. En esta nueva Dite que la novelista evoca en sus páginas, palpita la tragedia aún no desenlazada, de Riotinto, y la voz serena que habla en ellas no puede ocultar su temblor indignado./ Es un libro que todos debieran hoy leer. Abre los ojos a un desolador panorama de tristeza y opresiones. Y los abre sin proferir un grito, sin una exhortación. No se retrocede ante nada y todo se dice con una limpieza perfecta. Si la autora no se detiene a acumular el horror, a pintar audazmente lo feo, es porque sabe que la voz de la persuasión tiene que tener, ante todo, un alto timbre de serenidad».

sobrehaz es una palabra preciosa que no conocía. Y como me gusta mucho mas que *superficie* le aseguro a V. que se la he de *robar* en cuanto tenga ocasión. *Pleno* y *lleno* que son una misma cosa las uso indistintamente por no repetir una sola con demasiada frecuencia. En eso de evitar las repeticiones he llegado a obsesionarme un poco; me molesta extraordinariamente el martilleo de una misma palabra, y habiendo otras de igual acepción las empleo sin inconveniente, si no me suenan mal. Siento la música de la prosa de una manera apasionada.

Yogar según el Dic de la Acd es: «holgarse, yacer, y particularmente tener acto carnal». Por esta última significación empleé así el verbo, que me hacia allí un servicio decoroso, evitándome otras explicaciones, aunque la palabreja es rebuscada y no me gusta. *Rosmarino* ya es otra cosa; significa rojo claro, según la Acd., y además de gustarme lo necesitaba. Los provincialismos cuando son eufónicos, y tomados del lenguaje clásico popular, me parecen insustituibles y considero una obra de arte y de españolismo el incorporarlos a la literatura moderna, como esencias vivas del idioma. Y en cuanto a las palabras técnicas que tiene mi último libro, hice todos los esfuerzos posibles por evitarlas y usé las más vulgares y conocidas entre ellas. La índole de la obra no me permitió suprimirlas en absoluto ni podía menos de llamar a las cosas por su nombre.

En cuanto a la desproporción que V. encuentra a la novela consiste, acaso, en que busca en ella sólo el drama humano, y yo no me propuse únicamente ese fin. Siento de un modo inefable la poesía de las cosas inertes, como el misterio de los astros, de las plantas, de todas las vidas inferiores. Y como el asunto me brindaba la ocasión de ahondar en ese fondo oscuro, trágico para mí, subyugador, quise alumbrar en mis páginas la hermosura y el encanto de las piedras, de los gérmenes de esa vida interior y silenciosa a donde no llega la Primavera.

Uní a este propósito el drama de los mineros que me fascina hace años, desde que viví en unas minas asturianas siendo una chiquilla. Después he bajado a todas las grandes explotaciones de España, y últimamente para escribir este libro estuve en Nerva habitando en una casa de mineros una temporada, luego de recorrer toda la cuenca de Riotinto. Era en 1917 y me proponía publicar el libro entonces, bien lejos de hacer una obra oportunista ni *de ocasión*.

La enfermedad larguísima de mi pobre padre y su muerte, al fin, suspendieron largos meses mi tarea. Tuve el libro completamente abandonado mucho tiempo, y apelé a toda mi fuerza de voluntad para terminarle este verano, viniendo a salir en plena huelga de aquellas minas, cuando el texto de la novela parece una adivinación.

Pero no he rellenado las páginas, no, señor; me sería imposible escribir un libro así. Todos los míos tiene una formación *biológica* normal, empiezan siempre por la 1ª cuartilla y crecen y viven como una criatura, hasta que mueren... aunque con alguna esperanza de seguir viviendo.

Las palabras que V. me señala como eruditas, archi-cultas, etc, las uso por no repetir siempre *las otras* y por que las encuentro bonitas.

Y con todo esto que contesto a la noble carta de V., no es que yo me permita discutir lo que V. me aconseja; V. tiene como nadie derecho a que yo le siga, respete y obedezca; es que me parece más afectuoso y cordial darle a V. mis razones y explicar el *por qué* de mis pecados que no tienen siquiera la disculpa de ser inconscientes.

Pero no olvidaré cuanto V. me dice y procuraré seguir sus consejos de sabio y de artista, que tiene para mí un valor excepcional.

Gracias por ello otra vez, por cuanto V. me promete y me alienta, y sobre todo por su amistad que ya tenia un culto en mi alma y que recibo con entusiasmo y emoción. Suya

Concha Espina

[1920]

3

Goya 77

Sr. D. Miguel de Unamuno

Mi ilustre amigo y maestro:

Acabo de leer su novela[15] para la cual quise tener un día de reposo. Me ha dejado un sabor de pureza y de bondad, un gusto verdaderamente quijotesco y teresiano, como V. apunta en el hermoso prólogo[16].

La protagonista, que llena todo el libro, es una figura inolvidable. No me parece a mi como a Dª Emilia[17] que sea este tipo inverosímil, aunque si,

[15] Se refiere inequívocamente a *La tía Tula*, publicada por Renacimiento en 1921.

[16] En el prólogo de esta novela Unamuno menciona expresamente a santa Teresa y a Cervantes, pero también a Antígona y Abisag, mujeres que, como la tía Tula, también renuncian a su propia vida para perseguir un ideal. ¿Es intencionado el olvido de Concha Espina? Quizás tenga algo que ver este 'olvido' con su evolución ideológica, tan distinta de la deriva apasionada de Unamuno (Rojas, 1998).

[17] La carta es del 20 de diciembre de 1920 y no consta que doña Emilia, que murió en mayo del año siguiente, hubiese escrito nada sobre esta novela, que no figura en el catálogo de sus obras (Fernández-Couto, 2005) y cuya mención no aparece tampoco en la correspondencia, siempre anterior a esta fecha, de la Pardo Bazán a Unamuno (Rodríguez, 2000: 443 a 448).

desde luego, excepcional y extraño. Cuando nos cabe en la imaginación, con referencia a pasiones y sucesos, creo yo que cabe en la realidad de un modo más o menos extraordinario. Con la vida de *Gertrudis* sucede así: es posible y admirable.

Tiene esta mujer un abolengo de castidad casi divino, una reciedumbre ambigua y conmovedora de hembra cristiana y maternal, un perfume de sacrificio y renunciamiento que enternece y subyuga. Y posee al mismo tiempo una feminidad adorable y *completa*, una lumbre de pasión y de juventud como la de cualquier otra mujer.

Aquellas páginas en que cría a *Manolita* con el biberón tiene una fuerza humana, una vida intensa y singular, un realismo heroico y saludable de magnifico relieve. Yo le felicito con toda mi alma por esta creación tan original y briosa, tan firme y noble. Ha sabido V., en efecto, modelar un «alma reina» de mujer.

...No sé si debo atreverme a decirle una cosa; la misma superioridad de V. me decide. No me gusta el título. No da, a mi parecer, la sensación de la obra y aún previene prestándose a otras interpretaciones poco artísticas y literarias. No resultan ni siquiera eufónicas esas dos *tes* en la portada. Se me ocurren otros preciosos —para mi gusto— mucho más expresivos y adecuados, por ejemplo: *Virgen y madre, La madre virgen, La excelsa maternidad*, *Raza de madres*…

Perdone V. mi licencia, hija de la confianza que V. me inspira y del interés fervoroso con que he tenido en mis manos esta gran novela de V. a la que auguro un éxito enorme. Precisamente la novela española contemporánea necesita como nunca el jugo de obras sanas, castizas y confortables, de vuelos que piden a voces plumas como la del glorioso Unamuno.

Debo a la generosidad y diligencia de la profesora y experta pardobazanista Cristina Patiño Eirín tanto el dato anterior, relativo a este epistolario, como la siguiente precisión del editor del mismo (Rodríguez, 443, n. 320: «Gracias a la información que proporciona el propio Unamuno sabemos que falta de la Casa-Museo alguna otra carta de Emilia Pardo Bazán:/ 'Pasó algún tiempo de aquella conversación, cuando un día recibí una carta de doña Emilia en que me decía que estando escribiendo una novela, en la que quería introducir, en boca de un personaje de complemento, y forjado para ello, mi sermón de aquella noche, me pedía licencia a tal efecto'./ [«Recuerdos personales de doña Emilia», 27-V-1921; O. C., VIII, p. 460]». La propia Cristina Patiño supone que «esta última cita de Unamuno, fechada el año de *La tía Tula*, puede arrojar luz sobre los préstamos mutuos que intercambiaron. Don Miguel pudo utilizar alguna consideración de doña Emilia en su cruce epistolar con Concha Espina para cuya cita acaso le pidió permiso. Es sólo una hipótesis que me permito a falta de rastro documental». Hipótesis que, dado el largo proceso de redacción de *La tía Tula*, es perfectamente asumible.

Con mi enhorabuena más entusiasta y leal reciba V. el saludo cordialísimo de su amiga y admiradora
Concha Espina
Madrid 20 de Dbre 1920

4

Mi ilustre amigo: Haga V. un esfuerzo para enviar dos renglones con su autorización a D. Juan Calabritto[18] de Salerno —vía Independenta— que ha traducido un cuento de V. y lo quiere publicar en un tomo de cuentistas españoles contemporáneos. Va en esa colección uno mío y el traductor —un profesor y periodista hispanófilo, muy estimable— se lamenta mucho de no recibir el permiso de V. Le he prometido que se lo recordaría.
Un saludo muy afectuoso de su amiga y compañera
Concha Espina
Madrid 23 de enero 1921

5

Sr. D. Miguel de Unamuno

Ilustre amigo y maestro:
Hace mucho tiempo que deseo alguna noticia directa de V., un poco interesada por que V. me ofreció el año pasado honrarme con sus críticas en algún periódico de América, y este ofrecimiento generoso me ilusionaba tanto que no le puedo ocultar mi codicia de saber si V. me le ha cumplido, en cuyo caso figúrese cuánto me gustaría conocer unos renglones que solo V. me puede proporcionar.
Este verano tuve el honor de enviarle mi última novela *Dulce Nombre* y también me inquieto por conocer su juicio para mí indiscutible. Ya sé que está V., como yo, enormemente ocupado; me conformo sólo con saber que V. me tiene en cuenta y no me olvida.
El más cordial saludo de su amiga y admiradora ferviente
Concha Espina
S/C
Goya 77
Madrid 5 de noviembre de 1921

[18] Giovanni Calabritto tradujo y prologó, en 1921, la obra de teatro espiniana *El Jayón* con el título de *Il trovatello*. No parece, sin embargo, que acabara editando la antología que aquí se menciona.

6

Sr. D. Miguel de Unamuno

Ilustre amigo y maestro: Esta vez no tiene V. más remedio que contestarme. Yo tengo la ambición de creer que a pesar de su silencio V. me quiere y no me olvida; mi atracción espiritual hacia V. es tan viva y profunda que no puede engañarme.

Hoy vengo a pedirle un favor y una honra, bien es verdad que con el más puro deseo de honrarle a V. y aún de favorecerle.

Pretendo publicar en Alemania obras selectas de autores españoles, editadas en castellano, vigiladas por mi misma con la mayor solicitud, con destino a la Europa central y oriental y a todos los países de habla no española (con la prohibición más absoluta de que estas ediciones circulen en España ni en la América del Sur.) Para este propósito, reuniendo todas mis economías y posibilidades económicas, añadiendo lo que vale más, mi espíritu, mi entusiasmo y mi gestión, he logrado asociarme con un gran capitalista pues la empresa es de millones y vamos a acometer esta aventura, aprovechando la expectación y la curiosidad que despierta España en el mundo, el interés que nuestro idioma produce y el hecho de que sea declarado de texto en las escuelas y centros de enseñanza alemanes. Me ilusiona infinitamente la esperanza de contribuir a que los grandes escritores nuestros sean conocidos y buscados allí donde hoy no llega ni por casualidad libro alguno de España. Y considero que el instante es propicio para hacer algo eficaz y moderno por nuestra literatura con amplitud y normas como las que rigen a la empresa Tauchnitz[19] con relación a ediciones inglesas y norteamericanas.

Así pues estoy reuniendo autorizaciones de autores eminentes y es a de V. la que más deseo. ¿Me la quiere conceder?. Como se trata de hacer las cosas en grande no con las limitaciones y reservas que en España se usan, ofrecemos un tanto por ciento relativamente reducido, pero hay que tener en cuenta las cuantiosas tiradas que haremos y que el autor que nos autorice nada arriesga con la posibilidad de obtener honra y provecho. Este camino conduciría mejor que ningún otro a las buenas traducciones, otra cosa que intentaré en Berlín para donde salgo a mediados de mes y desde donde le comunicaré mis impresiones (aunque V. no se preocupe de contestarme más que en caso necesario)

[19] Editorial alemana de Leipzig, muy popular en su tiempo (1841-1936). Publicaba libros en inglés y pasa por ser la principal introductora de la literatura inglesa en el continente, especialmente a través de su «Collection of British and American Authors».

Nuestra empresa tiene todas las garantías y formalidades apetecibles aunque de momento y desde aquí solo puedo atestiguarlo con la fianza de mi nombre y de mis libros.

Para su mayor comodidad le adjunto la autorización que no pide a mi entender más requisitos, y por si a V. le agrada concedérmela. De no ser así la rompe V. y aunque yo lo sienta mucho por lo que su excelso nombre representa para mi, quedaré conforme con la decisión y siempre devotísima admiradora de V. que le saluda muy cariñosamente

Concha Espina
S/C
Goya 77
Madrid 2 de febrero de 1922

7

Sr. D. Miguel de Unamuno

Ilustre y querido amigo.

Recibí con emoción su carta generosa y noble como V. Y encuentro ahora demasiado vaga y poco severa la autorización que le mandé a V. y que tan bondadosamente ha firmado. Para lo que concede un Unamuno considero preciso asegurar más las condiciones y le envío otra fórmula más terminante y expresiva, explicándole me la copie manuscrita en un papel timbrado del Rector de la Universidad y me la devuelva lo antes que le sea posible. ¡Cuánto se lo agradezco!

El llevar yo su nombre en mi carpeta es mi gran orgullo.

Tiene V. razón en suponerle dificultades y aún peligros a mi empresa; pero esté tranquilo pues en cuanto a V. se refiere velaré por sus derechos y sus obras con vivísima solicitud. Haré lo imposible porque se traduzca, bien traducido y pronto, por lo menos *El sentimiento trágico de la vida*, ese libro inmortal a pesar de ser tan humano, y aseguraré las ediciones españolas de tal modo que sin esas seguridades no se harán. En la nueva fórmula que le adjunto omito como V. verá, o excluyo mejor dicho, las obras que V. me indica. Si alguna obra quiere retirar, hágalo V. con libertad absoluta. Me hace V. un favor inmenso y me honra lo indecible con su confianza: yo procuraré ser digna de estas mercedes.

Siento muchísimo que V. no pueda venir antes de yo marchar. No creo que podré arreglar el viaje hasta después del 20. Pero si ahora no le veo haré una excursión a Salamanca para visitarle en el próximo otoño, si Dios lo quiere.

Mi hijo Víctor no está ya en Renacimiento sino en una librería agregada últimamente a la editorial. El tiene un interés grandísimo por las reediciones de V., pero es el más joven de la casa, tiene poca autoridad y su entusiasmo, su deseo, tropiezan con las asperezas materiales de la enorme crisis que padece nuestra profesión y que tanto nos perjudican. El editor capitalista se espanta de los gastos que cada libro le proporciona, y todos esos libracos que V. ve aparecer en Renacimiento y otras editoriales, los costean los *nuevos ricos* del *Parnaso*. No obstante yo sé que no le olvidan a V.; tengo entendido que se ha encontrado papel y espero que Víctor podrá insistir con éxito en su propósito

Creo que aunque a V. le cueste alguna repugnancia debe gestionar con empeño lo de su drama, siquiera por hacer lo que esté de su parte en conseguir la representación. Para un hombre al cabo no es tan impertinente esta insistencia. Para una señora es insoportable, y yo casi he desistido de estrenar por esa razón. ¡Cuánto me alegraría un éxito resonante de V. y qué merecido sería!

Acabo de recibir un libro de Italia de crítica española en el cual aparecemos V. y yo. Estoy muy ufana con tan buena compañía que me indemniza de la de otro señor que tengo al lado... Cierto es que [en] Italia se ocupan de nosotros. Yo recibo continuamente periódicos y revistas con estudios sobre mis obras. No sucede otro tanto en España ni en nuestra América donde todo merece atención menos un libro. Dígame siquiera *un renglón* sobre *Dulce Nombre,* ¿le gustó?

Yo volveré a escribirle antes de marchar enviándole mis señas de Berlín.

Cuando V. pueda hacer lo que me ha ofrecido para *La Nación* será uno de los días felices de mi vida: ¡me hace una falta! Siempre su amiga más adicta y leal

Concha Espina

[1922]

8

Sr. D. Miguel Unamuno

Ilustre y querido amigo:

Usted se ha explicado muy bien y yo he comprendido claramente «que no había V. presentado su candidatura en Suecia, ni sabía V. nada concreto de que la hubieran presentado allí ni patrocinado, etc»

Yo quise decirle —seguramente mal expresado— que tampoco yo sabía nada cierto de este posible asunto de V.; pero que suponía yo que su altísimo

nombre resonaría en Estocolmo con el motivo indicado, y que no le faltarían paladines en el Comité Nobel.

Esta mía es una suposición tan natural que me parece difícil sustraerse a ella.

Yo discrepo de su opinión de no pedir las cosas a las que uno cree tener derecho, y que es de protocolo pedirlas.

Cuando hay beneficios materiales o morales que se otorgan libremente, entonces me parece muy mal solicitarlos pues debemos esperar que nos hagan justicia y nos sean concedidos sin ninguna presión ni humillación por nuestra parte. Pero juzgo que toda humillación desaparece cuando en uso de un perfecto derecho aspiramos a conseguir lo que sólo se otorga mediante una solicitud. Yo, sin falsa modestia, me considero tan merecedora del premio Nóbel como las tres mujeres que lo han obtenido[20], y si fuera de ley solicitarlo personalmente, lo haría sin sentirme por eso cohibida o avergonzada, ni ante mi, ni ante los demás. Y nunca he recibido favores; quizás porque no los pedí. Jamás tuve un apoyo oficial de esos que tan a menudo se reparten: compra de libros, pensiones, subvenciones, que abundan para los frescos... y las frescas. Precisamente mi condición de mujer, y de mujer sola en la vida con cuatro hijos desde muy joven, y sin más renta que la de mi trabajo, me ha impedido, además del propio tesón orgulloso, pedir mercedes a nadie. Claro está que materialmente no me ha ido bien con este sistema. Después de trabajar heroicamente muchos años soy tan pobre como el día en que me vi con los cuatro niños a mi cargo y sin un céntimo en la faltriquera.

No me arrepiento de mi arisca soledad; pero estoy muy cansada, con poca salud y profundamente triste. Al escribir a V., tan abierto de corazón, me desahogo en esta confidencia.

---

[20] Hasta 1929 en que se escribe esta carta habían recibido el Premio Nobel de Literatura la sueca Selma Lagerlöf, en 1909, la italiana Grazia Deledda, en 1926, y la noruega Sigrid Undset, en 1928, año en el que concurrió la candidatura de Concha Espina. Aunque su nombre había sonado en ocasiones anteriores, según recuerda la propia Concha Espina (1928: 15) en párrafo que merece la pena recordar porque subraya lo que le dice a Unamuno en esta carta: «El 1923, mucho antes de que se hablara en España de los actuales candidatos al premio Nobel de Literatura [se refiere a Armando Palacio Valdés y Blanca de los Ríos cuyas candidaturas también optaron al Nobel en 1928], fui propuesta para él, desde los Estados Unidos, por miembros muy ilustres de aquel profesorado y del perteneciente a las Universidades de la América del Sur. Mi candidatura, que desde entonces se mantiene con bondadoso fervor, tuvo aquí resonancia, y fue suscrita por votos individuales de la Real Academia Española, de gran prestigio, y obtiene continuas adhesiones de otros centros autorizados en América y Europa. Como el caso no es un secreto, me agrada confirmarlo. Y conste que me refiero a los favores que he recibido —aunque no agoto el número— por no eludir un alto deber de gratitud.»

Usted es un admirable ejemplo de reciedumbre, de arrogancia y virilidad. Hay en el mundo muchas criaturas combatidas que vuelven a V. los ojos como a un faro potente que nos alumbra en el oscuro sino.

Esto debe consolarle mucho y no digo animarle porque V. no lo necesita: El ánimo de V. es un astro que no se pone, que siempre está en plenitud. Dios le alumbre y guarde por mucho tiempo.

No le canso más. En mí tiene usted una lectora ferviente, una amiga incondicional que le saluda con la mayor devoción.

Concha Espina

Madrid 11 de enero 1929

Las «Hojas Libres»[21] ¡qué valientes y claras!

9

Sr. D. Miguel de Unamuno

Querido amigo y maestro:

Enferma hace dos meses, no he podido saludarle en su gloriosa repatriación[22] nada más que con un telegrama.

---

[21] Unamuno colaboró en 1927 con las «Hojas libres» que editaba Eduardo Ortega y Gasset en Hendaya, Francia. Mostró una especial beligerancia dialéctica que hace intervenir a Primo de Rivera en una «nota oficiosa»: «Se trata de un folleto de un centenar de minúsculos folios, dedicados, con el lenguaje más procaz que pueda imaginarse, a combatir el actual régimen, y especialmente al presidente y vicepresidente del Gobierno. Trátanse en el opúsculo múltiples asuntos de un modo vago e impreciso, aunque siempre injurioso» (Comín, 1968: 88-89). La respuesta de Unamuno, en el número 2 de la revista, de mayo de 1927, fue contundente. Denuncia las visitas de Primo de Rivera a cabarets poco recomendables con incidentes incluidos, la censura de prensa, los negocios de su hijo, la sorprendente inclusión de las lenguas regionales en la RAE y hasta su amistad con Martínez Anido a quien descalifica. Incluso critica, una vez más, a Alfonso XIII en un romance. (López: 219-220) La propia mujer de don Miguel, en una visita que le hizo en las navidades de 1927, recogió algunos ejemplares para incorporarlos al archivo particular de su domicilio en Salamanca. Así lo cuenta el propio Unamuno: «Después de haber pasado conmigo, aquí, en este albergue de destierro, las fiestas de navidad y año nuevo –gabon y gabonzar, noche buena y noche buena vieja que decimos en vascuence– mi mujer con mi hijo y mi hija mayores, volviose, dejándome en mi soledad patriótica, a reunirse con los otros nuestros, en nuestro hogar español salmantino. Al llegar a Irún a suelo esclavo de la tiranía pretoriana y policiaca, la registraron los esbirros, y la detuvieron y se la llevaron presa a San Sebastián, donde la metieron en la cárcel.» (*Hojas Libres*, enero de 1928)

[22] Una vez caída la Dictadura de Primo de Rivera, Unamuno cruzó a la frontera de Irún el 9 de febrero, para llegar a Bilbao en tren el día 11 y el 13, a Salamanca.

Aunque estoy lejos de encontrarme bien, ya trabajo un poco y mejor puedo descansar en la alegría profunda de estos renglones, tan sentidos antes de extenderse en el papel.

Hace meses que le escribía a V. segura de su regreso triunfal a España. Usted se mostraba entonces incrédulo de esa hora feliz que ha resonado ya en todo el mundo como un toque de justicia y de vitalidad española ¡Bienvenido! Que sea para los mejores frutos de la patria y las más caras recompensas al gran patriota.

Tiene V. a mi hija entusiasmada con la espléndida dedicatoria a su retrato de V., moceril y galán de veras.

Todos mis hijos, y aun mi yerno, que le adoran a V., le saludan una vez más. Como su amiga, discípula y lectora ferviente

Concha Espina

Madrid — Goya 103 — 1° de marzo 1930

10

Sr. D. Miguel de Unamuno

Ilustre amigo y maestro:

Como le ha acompañado, y mucho, mi recuerdo silencioso en su reciente pena, le acompaña y sigue este de hoy que por ser la ocasión mas ruidosa levanta un poco su voz siquiera en estos renglones de saludo y pleitesía.

Hace años que no logro comunicarme directamente con Vd. Aunque le he mandado casi todos mis libros, honrados algunos de ellos con la mención de su ilustre nombre, nunca supe si los había recibido. No obstante las devociones largas y profundas como la mía por Vd. no reparan en estas pequeñeces que pueden ser casuales y se resisten a darse por aludidas en lo que afecta a la mutua estimación y al buen compañerismo.

Y me uno de todo corazón al júbilo de la justicia que le hace a Vd. España, la España *suya,* la que «duele» y vibra porque es inmortal, la que forma una parte viviente en Ud. mismo y eterna en la Historia que Vd. contribuye tan poderosamente a construir, personalizándola como arquetipo del íntegro hombre español a la manera que muchos españoles le soñamos y queremos para continuar virilmente la Patria.

Acepte pues el homenaje siempre vivo de mi entusiasmo por su obra y por su alto ejemplo de vida en todos los órdenes espirituales.

Su amiga y compañera, lealmente

Concha Espina

Madrid — Goya 103 — 21 de [ilegible][23]

11

Concha Espina desea a su insigne maestro D. Miguel de Unamuno, felices pascuas y año nuevo, y le saluda fervorosamente

[s/f]

12

Ilustre y querido maestro. Le mando un artículo de Víctor publicado en Santander por si V. no lo ha visto y por que me gusta mucho[24].

Y le cito en Santander —Luzmela— para llevarle a la romería de S. Cipriano[25]. Hay que salir un poco del hoy insoportable recinto madrileño.

Yo marcho mañana y le espero a V. allí donde si quiere honrarme con su presencia me alegraré muchísimo. Tiene V. una modesta habitación preparada. Muy suya amiga incondicional

Concha Espina

[s/f]

---

[23] La rúbrica de la firma entorpece la legibilidad, aunque parece adivinarse «Stbre» —quizás «Nvbre»— sin que podamos aventurar un año. Aunque por las expresiones de su «reciente pena» (entre julio de 1933 y mayo de 1934 fallecieron su hija Salomé, su hermana y su esposa) y «la justicia que le hace a Vd. España» (en estos años se le tributan homenajes y reconocimientos de todo tipo) podría situarse en este arco temporal.

[24] Víctor de la Serna publicaría también un artículo, «Rito falangista en la muerte de Unamuno», en el diario falangista *Arriba*, el 31 de diciembre de 1946, a los diez años de la muerte de don Miguel, recordando los pormenores del entierro que antes se señalaban.

[25] El municipio de Mazcuerras pasó a denominarse Luzmela a raíz de la publicación de la novela espiniana *La niña de Luzmela*. Hoy admite la doble denominación Luzmela / Mazcuerras. Todavía actualmente, coincidiendo con el 16 de setiembre, se celebra la romería en torno a la ermita de San Cipriano en el municipio vecino de Cartes (Cantabria).

José Manuel Pereiro Otero
El exorcismo de la memoria: fantasmagorías nominales y herencias patrimoniales
en *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 387-415

EL EXORCISMO DE LA MEMORIA: FANTASMAGORÍAS NOMINALES Y HERENCIAS PATRIMONIALES EN *DON JUAN* DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.
(Baudelaire, 1961: 18)

Los dos versos que cierran «Don Juan aux enfers», el poema que Charles Baudelaire incluye en *Les fleurs du mal* (1857), contienen una de las claves del famoso burlador, por eso Víctor Said Armesto las incluye en su estudio sobre *La leyenda de don Juan* (1908: 181) y Gonzalo Torrente Ballester las repite en su novela *Don Juan*, publicada originariamente en 1963 (1999: 168).[1] En el poema el héroe se presenta

[1] Torrente ha dejado un relato pormenorizado acerca de la génesis de la obra en la conferencia fechada en 1966 que ofrece durante su estancia como Profesor Distinguido de Literatura Española en la «State University of New York at Albany» (1982a: 81-114). Según este testimonio, la novela se comienza a gestar alrededor de 1948 (1982a: 93); sin embargo en el «Diario de trabajo» que el autor incluye en el segundo volumen de su *Teatro* existen dos entradas correspondientes al 23 de junio y al 15 de agosto de 1943 donde se menciona al «hijo de don Juan» (1982b: 332 y 336) como posible tema de un drama. Además de éstas, existen otras claves fragmentadas acerca de este proceso; por una parte, en dos entradas fechadas en 1962 e incluidas en *Los cuadernos de un vate vago* (1984a: 47-51); por otra, el mismo año de la aparición del libro, Torrente publica un artículo en *La Estafeta Literaria* que discurre sobre su recién publicada obra (1963: 2). Véanse además Torrente, 1977b: 104-06 y Reigosa, 2006: 123-28. Por último, también resulta de interés a este respecto una entrada incluida en *Cuadernos de La Romana* en la que se reconoce la influencia de la novela epistolar

Entregado: 27 de junio de 2008. Aceptado: 12 de septiembre de 2008.

fascinado por la estela que forma la barca de Caronte, rodeado por los lamentos de todas sus víctimas y vigilado de cerca por un convidado de piedra que se aferra como un ancla a la nave, absorto, apoyado en su espada, ajeno a lo que sucede a su alrededor, pero al mismo tiempo atrapado en la herencia de su nombre. Decimos que esta imagen representa una de las cifras del inmortal personaje porque sintetiza en un certero cuadro la equívoca relación que éste mantiene con su memoria: siempre fijado hipnóticamente en un proteico presente en el que resuenan los ecos de su pasado; pero, al mismo tiempo, obligado a olvidarlo y a repetirlo en el futuro para seguir siendo él mismo. Don Juan, sin otro pretérito y sin otro porvenir que la eterna reproducción espec(ta)ular de su propia imagen, está atrapado en un vértigo estático, en un devenir petrificado y en una fugacidad esculpida en piedra. Condenado a no poseer ni una conciencia trágica, ni una paródica, debe ser fiel a su misma infidelidad, debe vivir rodeado por las reverberaciones de una memoria que lo inmoviliza sin afectarle y, finalmente, debe encerrarse en su ensimismada unicidad sin intención alguna de asumir o reconocer la amarga herencia que su nombre ha testado. Si la memoria de don Juan es un infierno exterior a su conciencia, sombra de su figura anunciando la llegada del personaje a modo de prólogo y clausurando su huida como epílogo, se podría concluir que sus múltiples encarnaciones no hacen sino expandir la misteriosa fascinación evocada por el recuerdo que habita en el patrimonio de su estela. Hasta cierto punto tautológico, don Juan solamente es don Juan mientras su memoria y su pasado no lo alcanzan, puesto que en el momento en el que esto sucede, o bien muere, o bien ha sido exorcizado de su demonio particular.

La estela que liga a Baudelaire con don Juan se convierte en triángulo al introducir la novela de Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*.[2] No sólo

---

The Screwtape Letters de C. S. Lewis (1975: 116) y, en cuanto a las fuentes hispánicas, se explicitan *Los Sueños* de Quevedo y, por supuesto, *La Celestina* (1975: 117-18). Tal y como ha confesado públicamente el propio Torrente, la novela fue ampliamente censurada, pero, la mediación del entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, hizo que se autorizara íntegramente (Reigosa, 2006: 198).

[2] Se ha insistido notablemente en el «fracaso [. . .] de ventas y de crítica» (Jiménez, 1981: 47), en que «nadie [. . .] tomó en consideración» (Fuente, 1981: 42) la novela y en que «pasó prácticamente desapercibida ante la crítica y el público» (Moreno, 1994: 315). Asimismo, Dale Knickerbocker ha observado que «es difícil entender la relativa carencia de crítica sobre una novela tan innovadora» (485) como la de Torrente. En relación a las ventas, Carmen Becerra ha confirmado esta apreciación al decir por su parte que, a pesar de ser una de las mejores novelas de Torrente, han «de transcurrir nueve años» hasta agotarse una no muy numerosa primera edición de la novela (1982: 62; 1997b: vi). Sin embargo, respecto a la recepción crítica contemporánea habría que matizar más la información, ya que José Marra-López desde las páginas de *Ínsula* comenta «este sorprendente *Don Juan*, que es una revelación inesperada y magnífica en nuestro panorama novelesco» (1963: 9) y, desde las

porque, como es sabido, los dos versos que encabezan estas páginas son citados textualmente, al mismo tiempo que el poeta francés participa en la acción de la novela de modo recurrente y oblicuo, sino porque en el prólogo Torrente ya anticipa —cierto que de forma «humorística» (1999: 14)— que su protagonista se halla en un infierno singular.[3] Este tipo de condena metafísica vuelve a reiterar el mismo destino que, entre otros, el drama atribuido a Tirso le asigna, el mismo fin que Baudelaire repite en su poema, la misma fortuna que George Bernard Shaw dramatiza en la segunda escena del tercer acto de su *Man and Superman* (1903: 86-138) —a veces extraído de la obra y representado independientemente como *Don Juan in Hell*— y la misma suerte que Gonzalo Suárez le asignará en su versión fílmica inspirada en Molière. Al mismo tiempo que Torrente ofrece un inevitable homenaje a la herencia arraigada en esas raíces y retoñada en varias ramas, se distancia de ellas y enmarca el destino del burlador dentro de las corrientes

---

páginas de *La Estafeta Literaria*, Juan Rof Carballo, un mes después de que el propio Torrente haya presentado la novela en la misma revista, concluye que «es una obra importante y también una de las más brillantes contribuciones que se han escrito en los últimos tiempos al desentrañamiento del mito famosísimo» (1963: 20), a pesar de haber manifestado previamente reparos a su «barroquismo final» (1963: 20). Manuel García-Viñó, ya en la primera edición de su *Novela española actual* terminada en 1965 y publicada en 1967, incluye un ensayo dedicado a la obra donde afirma que con *Don Juan* Torrente «ha levantado una de las pocas y verdaderas cimas de la novela española contemporánea» (1975: 108). Ambivalente es la valoración de Antonio Iglesias en 1969, aunque esta cualidad la extiende a toda la obra de Torrente hasta la fecha ya que «si no cae en lo caricaturesco [. . .] recae en el uso excesivo [. . .] de los mitos más viejos y venerables» (329).

[3] En la novela de Torrente, el poeta francés aparece mencionado ya en las primeras páginas de la narración (1999: 16) y, de hecho, según indica Leporello, el apartamento de don Juan «Es el piso en que vivió cierto poeta, amigo suyo [. . .] Creo que se llamaba Baudelaire» (1999: 39). Más tarde, la voz de don Juan reconoce que el escritor «a quien conocí algo tarde: había escrito ya un bello poema sobre mi entrada en el infierno y proyectaba un drama, que no llegó a escribir, sobre mi muerte» (1999: 167). Incluso, la primera vez en la que el espíritu de don Juan posee al narrador, asistimos a una reunión entre el burlador, Baudelaire y Jeanne Duval, amante y musa del poeta (1999: 137-40), donde Torrente inserta en boca del escritor palabras tomadas del artículo «Richard Wagner et *Tannhäuser* a Paris» publicado en la *Revue Européene* en abril de 1861 (Baudelaire, 1961: 1230). Además de los versos del poema «Don Juan aux enfers» ya citados, Torrente toma de *Les fleurs du mal* el primer verso de uno de los «Spleen», el número LXXVI: «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans» (Baudelaire, 1961: 69; Torrente, 1999: 165-66 y 167). Finalmente, aunque el préstamo nunca se reconoce explícitamente, es necesario mencionar que Leporello da a la obra que se representa en la conclusión de la novela el título de «*Mientras el cielo calla*, aunque debiera titularse *El final de don Juan*» (1999: 297). No creemos una casualidad que el título de este drama coincida con el proyecto teatral inconcluso de Baudelaire, *La fin de Don Juan* (1961: 563-64). De hecho, el propio Torrente menciona el título de la obra «nonnata» del poeta francés en su ensayo «Don Juan tratado y maltratado» (1968a: 298 y 301; 1982a: 309 y 312).

existencialistas del siglo XX: «Condenado al individualismo, a ser él, sólo él, *per saecula saeculorum*. Como se es, según dicen, en el infierno. En lo cual me aparto de la conocida concepción sartriana de que el infierno son los demás. Para mi don Juan, el infierno es él mismo» (1999: 14).[4] La principal novedad de este cambio reside en esa memoria que en aquellos referentes se había metaforizado en un espacio infernal, ajeno y exterior a la figura del burlador, aunque a él vinculado, y que ahora ha pasado, en cierto modo, a ser parte del seductor sin llegar a fundirse completamente con él. Por este motivo, si bien es inevitable considerar que el infierno de don Juan constituye de alguna manera el encuentro tanto con el espejo de un testamento que sirve de memorial, como con la relectura de una siempre incompleta lista de conquistas, se puede comprender que la novela de Torrente debe proponer soluciones alternativas al problema para que, en primer lugar, el burlador siga siendo igual a sí mismo sin traicionar su sempiterna falta de memoria; y, en segundo, para que esa característica no impida una narración presentada como transferencia del pasado y sucesión del futuro justificados ambos por el nombre que da título a la obra. [5] Si esto parece, por una parte, una

[4] Esta situación no significa que en Torrente se encuentre el mismo tipo de condena metafísica y moral que se encuentra en otros referentes clásicos. Así lo afirma el mismo año en el que publica la novela: «A mí me pareció siempre que a 'Don Juan' había que salvarlo: no tanto para el cielo, católicamente, como Zorrilla, sino humanamente» (1963: 2). Regresa sobre el mismo tema en la conferencia acerca del origen de la novela, confesando simultáneamente lo que de él mismo hay en el personaje: «Yo, menos ambicioso, y, sobre todo, respetuoso con las Divinas decisiones, que jamás pretendo investigar, intenté salvarlo sólo para los hombres, librarlo de adherencias sentimentales, de tortuosidades sociológicas que lo deforman. Creo haber puesto en él, aunque de modo simbólico, algo que todos sentimos y llevamos en el alma, aunque con frecuencia no nos sintamos capaces de pensarlo, cuanto más de formularlo en palabras, de concretarlo en figuras» (1982a: 114). Esta misteriosa conexión subjetiva con el personaje la encontramos enunciada en otras ocasiones anteriores incluso a la escritura de su *Don Juan*. Así, en un ensayo que aparece en la primera edición de *Teatro español contemporáneo* publicado en 1957, reeditado en la segunda edición de 1968 y asimilado posteriormente a sus *Ensayos* dice: «No estoy convencido de que don Juan sea tan canalla como a primera vista parece, aunque sea indiscutible que lo que hace se parece mucho a una serie de canalladas» (1982a: 297). Estas observaciones justifican que en la novela don Juan busque una tercera vía no para estar ni con Dios, ni con el Diablo, sino para optar por otra solución y preguntarse: «¿No se podía estar —por ejemplo— con los hombres? » (1999: 209).

[5] En su «Currículum, en cierto modo» Torrente se lamenta contradictoriamente de no poder tener la lista de don Juan, al mismo tiempo que afirma poder sacarla: «¡Qué bonito haría empezar aquí la lista de don Juan, o aunque sólo fuera la de don Luis, más modesta! Pero no serviría de nada: a las mujeres que amé las nombro, incluso en mi corazón, con nombres literarios: Ariadna, Dafne, Silvia... Y eso no aclara episodios biográficos, que es lo que gusta a los cotillas, pero que a mí me gusta mantener en secreto» (1981: 43). Más allá de la intencionalidad irónica de la situación, es curiosa la afirmación tanto por la simbiosis que revela entre personaje y escritor, como también por el reconocimiento a uno de los lugares

paradoja; por otra, confirma el hecho de que la novela se haya descrito como «una curiosa aporía literaria» (Knickerbocker, 1994: 496) en la que varios tipos de herencia se van a resolver a diferentes niveles tanto externos como internos a la obra.[6]

---

comunes asociados con la figura del burlador. Para Torrente el recurso a la lista es una solución pragmática y estructural para evitar la «monotonía teatral de las sucesivas y múltiples seducciones» (Torrente, 1982a: 327), puesto «que este *número* de conquistas, esta *repetición* de la misma situación dramática, ha sido escollo en que han naufragado varios autores, el primero de ellos Tirso de Molina» (Torrente, 1982a: 103; énfasis en el original), pero también es, en cierta manera, otro de los suplementos memorísticos que necesita don Juan. A esto se acerca Torrente al decir que «Si [don Juan] algo guarda de ellas [de sus conquistas], es el nombre para la lista famosa» (1982a: 301) o, en otra instancia, «para recordarlas cuando lo ha de menester, necesita llevar sus nombres apuntados en una lista» (1982a: 319). El propio Torrente otorga a Antonio de Zamora el establecimiento de «una novedad curiosa, la lista o relación de desafueros, esa misma que constituye uno de los momentos más teatrales de la pieza de Zorrilla» (1990: 20); sin embargo, Carmen Becerra, desde un punto de vista comparatista, dice que se encuentra «por primera vez en los imitadores italianos (en la versión de Pseudo-Cicognini) hacia 1650» (1997a: 93; véanse también las páginas 107 y 129). En este sentido, tanto Gonzalo Torrente como Carmen Becerra siguen el libro de Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan* (1953: 23-48; véase Torrente 1982a: 293 y 294; Becerra, 1997: 107), donde se conecta la idea de la lista con la del tiempo que habita en la enumeración del seductor. En un interludio jocoso, recuérdese el artículo incluido en *Torre del Aire* titulado «Don Juan en la Casa Blanca», donde, al hablar de una noticia periodística centrada en el presidente J. F. Kennedy, Torrente dice que «una de las revelaciones del periodista, una, al menos, me ha dejado turulato, y es el número de mujeres que el señor Presidente se pasó por la piedra, o, como dicen otros, se cepilló: nada menos que 1.600 en números redondos. ¡Mil seiscientas mujeres en una vida que no llegó al medio siglo! ¿No parecen excesivas?» (1992: 95). Digna de mención en este sentido es la escenografía que Calixto Bieito prepara para el *Don Giovanni* de Mozart en la que la escena se cubre de muñecas Barbie para referirse a las mujeres de la lista (Wright, 2007: 172).

[6] El artículo de Dale Knickerbocker explora uno de los temas que recurrentemente se han examinado en el *Don Juan* de Torrente: la metaficción. Antes de ella Robert Spires ya ha observado que «Torrente's *Don Juan* raises the questions of authorial control and artistic originality» (1984: 61) y por eso la incluye en su libro sobre el «modo metaficcional». Siguiendo su estela, Genaro Pérez (1988 y 1989) ha colocado la novela en una línea experimental que culmina en *Fragmentos de Apocalipsis*; Frieda Blackwell señala como parte de esta técnica el hecho de que Torrente haya introducido «fictional characters from other literary works as well as actual historical persons» (1989: 117); Carmen Becerra, por su parte, ha relacionado esta problemática con «la cervantina técnica de la ficción dentro de la ficción» (1998: 490); y, finalmente, Antonio Gil ha dicho que la novela «ensaya parcialmente algunos procedimientos *autoconstructivos*» (2001: 51-52). Relacionado con este tema se ha hecho énfasis en la mezcla de géneros que se encuentra en *Don Juan*. De hecho, en uno de los manuscritos observados por Eliane Lavaud ya existía cierta «ambivalencia genérica de la obra» (1997: 167) al subtitularse simultáneamente «historia» y «novela». Ricardo de la Fuente ha visto que «los diversos capítulos se hallan divididos en parágrafos que remedan, en cierta forma, las escenas de una obra dramática» (1981: 45); Eliane Lavaud ha escrito que «cette oeuvre est plurielle: roman, théâtre, essai, ces trois genres se côtoient et paradoxalement se

Desde un punto de vista general, el legado que el nombre de don Juan nos ha dejado es contradictorio, heterodoxo y ambivalente. Todo aquel que se acerca a esta figura, e incluso aquéllos que rechazan su relevancia, está forzado a actuar como heredero y está obligado a confrontar un paradójico ejercicio de evaluación crítica. Por este motivo, la contradicción lógica que Jacques Derrida observa en toda herencia se presenta plenamente:

> An inheritance is never gathered together, it is never one with itself. Its presumed unity, if there is one, can consist only in the *injunction* to *reaffirm by choosing*. «One must» means *one must* filter, sift, criticize, one must sort out several different possibles that inhabit the same injunction. And inhabit it in a contradictory fashion around a secret. If the readability of a legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it. We would be affected by it as by a cause—natural or genetic. One always inherits from a secret—which says «read me, will you ever be able to do so?» (1994: 16; énfasis en el original)

Tomando estas palabras como referencia, don Juan es una incógnita engendrada por una larga y fructífera tradición que siempre nos precede y que, de algún modo, nos reta a enfrentarnos a ella. A pesar de que distintas voces han señalado que la figura del burlador constituye tanto «una especie a

---

conjoignent dans cette oeuvre puissante et multiforme» (1985: 214); Antonio Gil ha estudiado el «juego metaficcional entre narrativa y teatro» (1998: 345), así como Covadonga López observa «La mezcla de dos géneros literarios —novela y teatro—» (2001: 51). Para Ignacio Soldevilla, sin embargo, lo determinante es que se trata de un «híbrido de novela y ensayo» (2001: 460). La mezcla de géneros es comprensible, ya que el propio Torrente ha confesado que el proyecto nace como obra teatral. Como recoge en *Los cuadernos de un vate vago*, todavía en 1962 trabaja con «los fragmentos de los dramas, o del drama en sus varias versiones» (1984a: 47) y en 1963 explica que acaba «por renunciar a la solución teatral (aunque no del todo, puesto que la versión publicada comprende, en cierta manera, una representación dramática)» (1963: 2; véase también 1982a: 92-101). En ese mismo artículo de presentación de la novela se defiende de quienes lo acusan de mezclar varios géneros al afirmar desafiante que «Me dicen, por ejemplo, que *Don Juan* no es una novela, sino un ensayo novelado. Bueno, ¿y qué?» (1963: 2); e, incluso, años más tarde recuerda que entonces el tema de don Juan «le tentaba como materia de una narración, que no se atrevía a llamar novela si de la novela se tiene un criterio estrecho y riguroso, pero que podría caber perfectamente en un concepto amplio y liberal» (1977b: 104). Toda esta problemática específicamente metaliteraria inaugurada en la obra de Torrente con *Don Juan* ha causado la denominación de novelista o novela intelectual (Iglesias, 1969: 328; Domingo, 1973: 34; García-Viñó, 1975: 105; Sobejano, 1975: 234; Giménez, 1981: 48; Giménez, 1984: 87; Sobejano, 1995: 341).

punto de extinción» (Piedra, 2001: 90) como «un mito rancio y superado» (Nieva, 2004: 75), dicha necesidad de reevaluación es significativa en sí misma puesto que habla de cómo estamos culturalmente encadenados a un nombre que, por definición, nos ha llegado impuesto. Ya el propio Torrente observaba que «desde que apareció en la poesía, don Juan encierra un secreto sobre cuya consistencia no solemos estar conformes. Y cada generación lo busca, y cree hallarlo, y lo que hace es depositar en el alma de don Juan buena parte de sus propios secretos» (1982a: 292).[7] Es decir, la figura del burlador contiene un enigma proteico idóneo como vehículo para expresar las variaciones de un *Zeitgeist*, gracias a la máscara de su persona y a los elementos que forman el esqueleto de su historia. En cuanto herencia cifrada y susceptible de ser revelada y reevaluada nos presenta los dos movimientos simultáneos y a la vez contradictorios a los que alude Derrida: recibimos de manera pasiva y a la vez seleccionamos de modo activo; estamos obligados a dar la bienvenida a aquello que nos preexiste, nos condiciona, y nos exige, mientras, al mismo tiempo, debemos interrogarlo, interpretarlo y transformarlo (Derrida, 2004: 5; 2005: 139). En otras palabras, y usando en concreto nuestro ejemplo, toda escritura de don Juan es necesariamente una reescritura en la que el autor se enfrenta a un legado habitado por un nombre e interpela el sentido de su significado. Al infiltrarse el uno en el otro, ambos terminan modificándose mutuamente. La tensión creada entre la repetición y la innovación explica la pervivencia del personaje y su misterioso poder de fascinación que, además de seducir a Gonzalo Torrente Ballester, ha hecho lo mismo, por mencionar dos de los ejemplos más representativos, con José de Zorrilla y Ramón María del Valle-Inclán.[8]

---

[7] Las palabras pertenecen al ensayo «Don Juan tratado y maltratado» que puede hallarse tanto en el volumen de *Ensayos críticos* como en el de *Teatro español contemporáneo* (1968a). En el caso del segundo, la cita realizada se halla en la página 282. Se recomienda la lectura de este ensayo para observar cómo Torrente es consciente de la dinámica contradictoria que existe en todo acercamiento moderno a la figura del Tenorio.

[8] Véase Pereiro, 2007. Es especialmente significativa la ambivalencia que Torrente muestra hacia el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, quizá un reflejo de la relación contradictoria que el escritor vallisoletano mantiene con su propia obra y que explicita en el capítulo XVIII de *Recuerdos del tiempo viejo*, «Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*» (1880: 162-80). Por una parte, Torrente ha dejado escrito que «el don Juan de Zorrilla —un hombre, un intento romántico de humanizar el mito— no es verdadero don Juan, sino ocasional y forzado» (1982a: 343; en inglés en 1968b: 56) afirmando también «*la inautenticidad* del personaje zorrillesco, como tal don Juan» (1982a: 344; cursivas en el original); aunque, por otra parte, ha observado que «*Don Juan Tenorio* acumula aciertos de forma dramática y de concepción poética que lo convierten en una de las pocas piezas teatrales verdaderamente clásicas, es decir, *vivas*, de todo el teatro español. Sólo por él —a su lado, las restantes obras líricas y dramáticas de Zorrilla carecen de importancia— merece el poeta vallisoletano el recuerdo y la admiración» (1965: 47). En este aspecto, el escritor ferrolano sigue al pie de la letra a

Lo admite claramente, una vez más, en el prólogo a *su Don Juan*: «El lector advertirá que en esta historia se recogen muchos elementos comunes a casi todas las versiones conocidas [. . .] Pero creo haber puesto también algo de mi cosecha, algo en virtud de lo cual este don Juan sea 'mi' don Juan» (1999: 12; véase también Becerra, 1997b: xxxiii-xiv). Como ya se ha anticipado, este orgullo de padre, esta declaración explícita de intenciones y esta conciencia de la tensión que existe entre la iteración y la renovación actúan a diferentes niveles dentro y fuera de la narración.

Mediante este interminable proceso en el que la novela de Torrente conforma otro eslabón más, don Juan se ha transformado en una figura central en el patrimonio de la cultura hispánica al hacer gala de una prototípica promiscuidad, que, tras haber fecundado múltiples lenguas y tradiciones, ha legado, pese a su esterilidad genésica, una estirpe difícilmente igualada por cualquier otra criatura literaria.[9] Es decir, si bien en su estado más cercano a los modelos clásicos hispanos, que representan *El burlador* atribuido a Tirso y el *Tenorio* de Zorrilla, nunca llega a reproducirse, su linaje artístico es increíblemente numeroso: en estas y otras obras, don Juan es hijo, pero no llega a ser padre; sin embargo, a otro nivel, don Juan se perpetúa a sí mismo, no reproduciéndose, sino más bien copiándose, sin

---

Ramón Pérez de Ayala —«es la obra más popular y conocida en España» (1963: 170)—, a José Ortega y Gasset —a quien seducía «esta absoluta popularidad de *Don Juan*» (2006a: 382)— y a Gregorio Marañón —quien, pese a su rechazo del personaje, decía de la obra de Zorrilla: «Este tipo de aciertos inconscientes es, por cierto, una de las características del genio, y en pocas ocasiones se hallarán con mayor abundancia que en el *Tenorio*» (1967: 87)—. No es entonces casual que el *Don Juan* de Torrente esté dedicado, entre otros, a los anteriores. Respecto a Ortega, la novela manifiesta también otra posible filiación, puesto que en uno de los artículos publicados en *El Sol* durante junio de 1921 y recogidos en las *Obras completas* bajo el título «Introducción a un 'Don Juan'» se dice: «Entretanto, ausente de la tierra natal, don Juan, que fue siempre un vagabundo, vive emigrante en París, en Londres, en Berlín» (2006b: 184). Teniendo en cuenta los datos ofrecidos, la coincidencia con la localización de la novela no parece casual.

[9] Lo ha expresado Ramón Pérez de Ayala: «Don Juan es —enorme paradoja— el garañón estéril. No se sabe que don Juan haya tenido hijos» (1963: 351). Y, a pesar de que Gonzalo R. Lafora en el ápice de los estudios clínicos sobre don Juan dice en su ensayo de 1927 que el seductor es un «hipererótico polígamo» (1975: 27), esto no es obstáculo para que Gregorio Marañón suscriba la tesis del escritor y crítico ovetense: «Pérez de Ayala anotaba la observación sospechosa de que la fauna donjuanesca de la literatura, con tanto prodigar su supuesta masculinidad, rara vez dejaba en hijos de carne y hueso huellas tangibles de su poderío. Mis observaciones en los donjuanes de la vida real me han permitido comprobar estos indicios en confesiones sorprendentes de los mismos, a veces corroboradas por las de sus víctimas» (1967: 90). Toda esta discusión tiene ecos en Valle-Inclán cuando afirma en una entrevista de 1926 que «Don Juan es el Ángel Rebelde; es monstruo y no engendra; es eterno y no se reproduce, como todo lo monstruoso y como todo lo eterno» (1994: 310). Véase también Sobejano, 1995: 331.

engendrar literalmente descendencia alguna. Esta contradicción implica que existen, por lo menos, dos burladores que actúan en diferentes ámbitos de lo real. Habitualmente nos referimos a los dos utilizando el mismo nombre, aunque la memoria y la herencia de cada uno sea bien diferente: a uno se le ha llamado «leyenda», «mito» o «arquetipo» para enfatizar tanto su carácter transhistórico como su papel orientador y fundacional, mientras el otro siempre adquiere una singularidad que admite variaciones respecto a ese modelo; ambos son hasta cierto punto interdependientes, pero también es necesario marcar que esto no significa que sean equivalentes.[10] Se podría ver la diferencia de un modo más claro si comparamos a criaturas que no comparten el mismo nombre como el esproncedano Félix de Montemar o como el valleinclaniano Marqués de Bradomín con la sombra de don Juan. Solamente en referencia a ese archi-modelo epónimo, se puede entender a éstos últimos como donjuanes, aunque hayan renunciado de forma paradójica al legado del nombre y hayan ganado, por el contrario, una originalidad que se suma simultáneamente a la subordinación. Creemos que esta diferencia explica que uno de ellos, el abstracto, pueda reproducirse a sí mismo siguiendo el contradictorio legado de cualquier herencia, mientras el otro, el concreto, no engendra descendencia alguna en varias de sus encarnaciones, aunque sigue siendo legatario; uno no tiene origen conocido, mientras el otro tiene un padre que le ha testado un importante patrimonio del que forma parte imprescindible su apellido;[11] uno sobrevive a su propia

[10] Resulta muy complicado hablar de don Juan y evitar el pronunciamiento sobre su «naturaleza». Es sabido que para Víctor Said, éste es una «leyenda» de acuerdo con el título de su libro. Por su parte, Carmen Becerra ha dedicado un estudio al personaje en cuanto «mito literario» (1997a: 20) aplicable, también, a la novela de Torrente (1998: 487 y siguientes), puesto que ésta forma parte de un proceso de remitificación (1997a: 190; 1997c: 138; también en Villar, 2001: 47-48). Esta terminología coincide con la de Carlos Feal, tal y como indica el subtítulo de su libro (1975), sin embargo para Antonio Piedra es un tipo especial de mito, un «mito sociológico» (2001: 91). En contra de los anteriores James Mandrell, tras calificar la historia de don Juan como «*mythology*» (1992: 38), especifica que «once labeled a myth, don Juan becomes an ineradicable force in the world, like Mother Earth, the sun, the moon» (1992: 47). Han aplicado la palabra «mito» al don Juan de Torrente Juan Rof (1963: 19), José Domingo (1973: 34), Janet Pérez (1984: 78) —aunque en su caso observa en la novela una «demythologizing tendency» (1984: 78)—, Eliane Lavaud (1985: 219; 2001: 239), Ignacio Soldevilla (2001: 460; a pesar de que también habla de «tipos y arquetipos» en 455) y Wojciech Charchalis (2005: 60 y siguientes). Para Sagrario Ruiz es «un arquetipo, un personaje topificado» (1992: 83), mientras que para Frieda Blackwell es tanto un «theme», como un «archetype» (1989: 117).

[11] Los apellidos de don Juan se discuten en la novela, donde se admite que «los Tenorios de Sevilla son anteriores a los registros parroquiales» (1999: 34). Torrente asume que el apellido de don Juan es originario de la localidad pontevedresa de San Pedro de Tenorio perteneciente al Ayuntamiento de Cotobade a unos 8 kilómetros al este de la capital provincial. Ofrece varios datos genealógicos del apellido Víctor Said Armesto (1908: 63-64 y

muerte, renaciendo de sus cenizas para repetirse a sí mismo, mientras que el otro encuentra su destino en presencia de la estatua del Comendador.

Es sabido que el primer don Juan del que se tiene noticia ya nace con el secreto de su origen enterrado en el corazón, puesto que lo hemos recibido herméticamente sin poder saber quién o qué nos lo ha testado. Sin entrar en las muy significativas discusiones alrededor de la primacía cronológica de *Tan largo me lo fiáis* sobre *El burlador de Sevilla*, o las polémicas acerca de la paternidad de Andrés de Claramonte *versus* la atribución a Tirso de Molina, los intentos de fechar o de identificar una fuente primigenia anterior a esos gemelos se han mantenido prácticamente intactos desde que, al comentar el romance anónimo recogido por Juan Menéndez Pidal (Said, 1908: 32), protagonizado por «un galán» sin nombre y, esta vez, sin padre, Marcelino Menéndez y Pelayo dijera: «no conozco ninguna forma tan próxima a la leyenda de *Don Juan* como ésta» (1912: 192; 1951: 78).[12] A pesar de la inexistencia de datos en referencia a esta incertidumbre genética que se mantiene diluida en múltiples fuentes folclóricas y populares europeas gracias a su opacidad, Torrente Ballester ha afirmado como en un acto de fe que originariamente don Juan «fue, sin duda, un verdadero sevillano que verdaderamente cometió escandalosos desafueros en materia erótica, en una

91). Dicho origen, junto a la procedencia de algunos de los romances citados por Said, parece haber inspirado a don Ramón del Valle-Inclán la idea de que «El don Juan impío ha nacido seguramente en Galicia» (1994: 323). Esto explica que el don Juan de Torrente diga: «nuestra estirpe [. . .] tenía casa en Galicia desde tiempo inmemorial» (1999: 168). No solamente se cita la idea, sino que en el trasmundo que ocupan los Tenorios se dice cómo el primero de ellos adoptó dicho apellido tras asesinar a un religioso benedictino: «el labrador gallego que asesinó una noche, en un camino, a un abad de San Benito y le robó el caballo, y después sirvió al rey en la guerra como caballero, ganó tierras y honores, y tomó apellido del lugar donde había nacido» (1990: 190). Recuérdese la importancia del cenobio benedictino a orillas del río Lérez así incorporada por Torrente a su ficción para afianzar el sabor local de esta idea.

[12] Emilio Cotarelo y Mori conectó este romance con *El burlador de Sevilla* en 1893 (117). La composición puede leerse en Marcelino Menéndez y Pelayo (1900: 209-10; 1955: 316-17) y en Guillermo Díaz Plaja, quien comenta la acción y ofrece algunos datos adicionales (2000: 13-18). El hallazgo de Juan Menéndez Pidal, que Víctor Said Armesto data en 1889 (1908: 32), es complementado por el polígrafo pontevedrés con otras versiones españolas y europeas (1908: 31-58). A pesar de que Torrente conoce la obra de Said Armesto, ha rechazado este romance como fuente usando las siguientes palabras: «Nunca he conseguido ver relación alguna entre el episodio del mozo disoluto que juega al fútbol con una calavera, y el convite macabro del *Tenorio*» (1982a: 325). Puesto que la composición contiene el episodio del doble convite entre el joven y la calavera, muy probablemente Torrente se refiere a la figura del convidado de piedra, la que, efectivamente, no aparece en este posible germen de don Juan. Sobre el estado actual de la autoría y la cronología de *El burlador de Sevilla* y de *Tan largo me lo fiáis*, véanse en los prólogos de las ediciones realizados por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Molina, 2007: 11-21 y Claramonte, 2008: 40-53).

época muy concreta y con personas conocidas» (1982a: 325). El énfasis en la facticidad del origen presupone en este caso un intento por aclarar uno de los misterios que más han obsesionado al autor y que se halla enunciado repetidas veces a lo largo de sus *Ensayos*: «¿Por qué don Juan es don Juan?» (1982a: 94, 303, 332; en inglés en 1968b: 48). Desde este punto de vista, la novela que nos ocupa indaga una posible respuesta a ese misterio y constituye, además, el intento más importante que conocemos de fusionar la memoria y la herencia de esos dos donjuanes a los que aludíamos más arriba bajo un solo nombre y en una figura única. En otras palabras, la obra cuenta cómo el don Juan «histórico» y concreto, se transforma en el don Juan eterno e inmortal. Por este motivo la herencia patrimonial del nombre de don Juan Tenorio es una de las principales preocupaciones de la novela.

Este don Juan se distancia de otros a causa de la densidad con la que su historia regresa obsesivamente a cuestiones relativas a la herencia y al patrimonio que habita su nombre.[13] No solamente porque, como veremos más abajo, él mismo se denomina heredero cuando toma la palabra, sino porque toda la novela se estructura alrededor de un legado aquilatado en los nombres. Como el renombre de don Juan ha acumulado una memoria y, por lo tanto, actúa metafóricamente como un espacio para remembrar, se convierte en testamento y correlato objetivo de ese infierno existencial en el que Torrente lo sitúa. El mismo Leporello, llevando al narrador a un restaurante donde le muestra por vez primera a don Juan, confiesa que «Le traje aquí para que, al verle, recordase en seguida su nombre» (1999: 23) con la intención de demostrar que imagen y nombre son interdependientes. Ante el fracaso, el criado se despide y abandona el lugar, pero, cuando el narrador sale y la camarera le menciona el nombre del criado, se consigue aquello que la visión por sí sola no ha podido realizar. La memoria de los nombres le

[13] El nivel de conciencia del *Don Juan* de Torrente es notable, ya que constantemente dialoga implícita y explícitamente con gran parte de la tradición donde se inserta. Por eso, Carlos Feal ha dicho al respecto que Torrente manifiesta conscientemente un rasgo que se halla latente en casi muchos donjuanes anteriores: «Leporello y don Juan, al actuar como farsantes, revelan un aspecto esencial del donjuanismo. El primer don Juan, el de Tirso, es un farsante en cuanto que oculta su verdadera identidad. Los posteriores donjuanes, como el de Zorrilla, se beneficiarán del prestigio del primer don Juan, o del mito creado por él. Hablan y actúan con conciencia de estar representando un papel, el de don Juan, y en gran medida sus conquistas se amparan en el prestigio del nombre —especie, a su modo, de personalidad prestada—, a que se vinculan connotaciones mágicas o míticas» (88). En este sentido, merece la pena recordar un aspecto latente en el *Don Juan* de Zorrilla primeramente advertido, que sepamos, por Torrente. Se trata del hecho que «el caballero sevillano habla de sí mismo en *tercera persona* un número tal de veces que se hace sospechoso» (1982a: 344-45; énfasis en el original), técnica que convierte al personaje «*en un admirador de sí mismo*» (1982a: 345; énfasis en el original). Desde este punto de vista, don Juan es actor y espectador simultáneamente: él es testador y legatario.

asalta automática y metonímicamente: «Al nombre de Leporello había asociado inevitablemente el de don Juan Tenorio» (1999: 25). Esta interdependencia entre amo y criado se comentará más abajo, pero hay que destacar cómo estos nombres son complementarios al formar la cara y la cruz de una misma moneda: son reconocibles en cuanto conservan la memoria de una identidad en común.[14] Dicha idea se confirma cuando más adelante otros posibles nombres de criados se acumulan para referirse a la entidad que en esta ocasión se llama Leporello: «Ciutti [. . .] Catalinón [. . .] Sgagnarelle [sic]» (1999: 26). De este modo, el nombre del amo desata en el narrador el recuerdo metonímico de la herencia del burlador y une a este hombre innominado que cuenta su historia —y junto a la suya la de otros—, con la multiplicidad genealógica en el caso del criado y con la exclusividad intransitiva en el de don Juan.

Llegado el momento apropiado, el narrador, tal y como admite el propio Leporello, descubrirá que ha sido elegido como uno de los herederos de don Juan, aunque el patrimonio que ofrece sea, estrictamente hablando, un matrimonio: «Le dije el otro día que mi amo elige a sus sucesores con el mayor esmero. No siempre dignos de él, porque eso es imposible, pero, en todo caso, dignos de la mujer de que se trate» (1999: 155). Tal y como se viene exponiendo, esa herencia se contiene en un nombre al que no es posible alcanzar y al que no es posible sustituir plenamente: el sucesor será siempre una versión degenerada e impropia que no podrá asumir la inmensidad de ese legado. Lo más curioso es que no se debe olvidar que el legatario se ha escogido previamente a sí mismo gracias a los artículos que ha firmado sobre la figura del burlador (1999: 34-35) y gracias a que don Juan y Leporello han oído «su nombre en la Embajada de España» (1999: 34). Estas circunstancias son la causa primera de que criado y amo se hayan fijado en él para cómplice y quizá víctima de su burla. Del mismo modo, la narración

[14] Recuérdese que la pionera interpretación sicoanalítica del don Juan de Molière realizada por el discípulo de Sigmund Freud, Otto Rank, enfatizaba la idea de que amo y criado son intercambiables, ya que «both [scenes] clearly confirm the identity of master and servant. They demonstrate not only that Leporello represents his master on occasions when a personal appearance would be painful, but that don Juan plays the role of Leporello» (1975: 47). En la ya citada conferencia que Torrente ofrece con el objetivo de trazar la composición de su novela, él mismo reconoce el papel inicial que el libro de Rank jugó en su planificación de la obra, pero que terminó desechando (1982a: 94 y 101). Así lo recoge en la entrada del 21 de julio de 1962 en *Los cuadernos del vate vago*: «acabo de darme cuenta, me he dado cuenta hoy, de que la invención del doble es una puerilidad, que no tiene utilidad dramática ninguna y que no es más que un elemento allegadizo que la naturaleza del drama no exige en modo alguno, que me lo complicaría y que no tiene finalidad práctica de ninguna clase» (1984a: 47-48).

contenida en *Don Juan* será la evaluación de esa herencia que en parte le ha sido otorgada sin haberlo pedido y en parte ha sido escogida por él mismo.

Este narrador se convierte, de esta manera, en depositario de la memoria de don Juan transmitida directamente al ser poseído en varias ocasiones por el espíritu del burlador, e indirectamente a través de la palabra de Leporello, quien es, verdaderamente, el custodio, testigo privilegiado por encargo del infierno (1999: 90), de un pasado que conoce con mayor profundidad que su propio amo. Si como se ha dicho el burlador mantiene una relación contradictoria y heteróclita con su memoria, el de Torrente necesita tanto a su criado como a este narrador para poder expresar su legado: sin ellos, estaría de nuevo encerrado en su eterno retorno y en su vértigo petrificado.[15] No debe olvidarse que solamente porque don Juan agoniza tras ser tiroteado por su última conquista, sólo porque su alma ha dejado su cuerpo y «Parecía muerto, y por muerto lo tomaron» (1999: 143), puede ocurrir esta narración. En consecuencia, el texto del narrador adquiere las características implícitas de un palimpsesto convertido en medio donde proyectar y vislumbrar una suerte de testamento polifónico.

Existe entre los tres personajes principales, pues, un sistema complementario de interdependencias que une a criado, narrador y amo para conseguir transcribir la herencia del burlador. En otras palabras, su memoria, tras haberse fragmentado, se reconstruye mediante el proceso de narración y el paralelo proceso de lectura. Esto nos indica la relación que liga a la trinidad de los protagonistas masculinos mediante múltiples ecos y paralelismos que convierten la novela en un juego heterogéneo de espejos. Las tres entidades son en algún momento narradores, ya sea el criado-diablo en «La narración de Leporello» y en la historia de Ximena de Aragón, ya sea en la del propio don Juan en el Capítulo IV, ya sea en la experiencia del narrador anónimo que cuenta toda la historia y que ve suplantada su voz narrativa en varias ocasiones o por el amo, o por el criado.[16] Del mismo

---

[15] Siguiendo el ya citado libro de Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, Torrente se pregunta: «¿cómo no averiguar lo que es el tiempo para quien, como don Juan, cuenta con él de modo tan reiterado?» (1982a: 294). En las distintas encarnaciones de don Juan existe constantemente una preocupación por números y contabilidades que reflejan el paso del tiempo o «el *instante* frente a la *eternidad*» (Becerra, 1997: 32-33). Esto ha hecho que en don Juan se haya visto reflejada, respectivamente, la búsqueda del uno insustituible del padre o de la madre (Rank, 1975: 41), la experiencia del sadismo (Kristeva, 1987: 193), la deconstrucción del valor absoluto de lo primero (Felman, 2002: 23) y la expresión del absurdo (Camus 2006: 268-69).

[16] Narratológicamente hablando no puede negarse que la primera voz narrativa, enunciada por el hombre sin nombre, es la única responsable de todo el relato. A pesar de esto, es cierto también que a ratos se halla subordinada a Leporello, quien tiene la capacidad de filtrarse entre los diferentes niveles narrativos. En otras situaciones, como, por ejemplo, en

modo, las fronteras entre estas tres entidades se desdibuja en otras ocasiones a través de repeticiones y ecos que las mantienen reunidas al mismo tiempo que desperdigadas: don Juan y Leporello tienen la posibilidad de abandonar su cuerpo y entrar en otros; don Juan y el narrador tienen los dos «gafas oscuras» (1999: 23), ambos sienten devoción por Baudelaire (1999: 165) y —en esta fascinación coinciden con Adán (1999: 325)— comparten el mismo gusto por similares atributos femeninos (1999: 23 y 35); Leporello, el narrador y don Juan son grandes aficionados a estudiar Teología (1999: 17-19) y ya se ha dicho que el criado, suplantando algunas de sus funciones y reflexionando omniscientemente sobre los juicios, las motivaciones y las actuaciones del narrador, es capaz de leer los pensamientos y las intenciones de éste. De hecho, narrador y criado se expresan de modo misteriosamente similar en varias ocasiones. Por ejemplo, el primero, hablando con un cura amigo suyo observa que: «don Juan no es una especie [. . .], sino un hombre de intransferible singularidad» (1999: 27); mientras, páginas más adelante, el segundo afirma, casi recordando las palabras del anterior, que «Don Juan no es una especie, sino una persona concreta de intransferible individualidad» (1999: 75). Estas y otras repeticiones inciden en la idea de la codependencia que existe entre las tres instancias.

De toda esta maraña de relaciones existe una a la que se debe conceder una especial importancia, puesto que hunde sus raíces en la tradición acerca del burlador: si bien el don Juan atribuido a Tirso se identificaba como un «hombre sin nombre» en la primera escena del drama,

---

la «*Narración de Leporello*», tenemos transcrita, siempre mediatizada través del primer narrador, la voz de un demonio ocupando el cuerpo de Leporello, que, en una ocasión, cede el paso a Celestina: una voz que en parte pertenece a todos —al narrador, al demonio y a Leporello— y estrictamente a ninguno de ellos. El caso del poema de Adán y Eva supone un *mise en abyme* todavía mayor, puesto que el narrador transcribe el poema recitado por Leporello que dom Pietro lee a don Juan. Torrente siempre ha defendido la intercalación de historias, la consecuente multiplicación de voces narrativas y la interdependencia entre esos elementos que dan una apariencia heterogénea a la novela: «la 'narración' de Leporello no es precisamente un 'divertimento'; que las 'memorias' de 'Don Juan' responden a lo planteado en dicha 'narración', y que el 'Poema del pecado de Adán y Eva' proporciona al protagonista una respuesta, que rechaza» (1963: 2; véase también Pérez Gutiérrez, 1986: 7). Sobre las voces narrativas de la novela, véase Becerra, 1997b: xiii-xxiii y Medrano, 1981: 167-72; y, específicamente, sobre la capacidad narrativa de Leporello: Sobejano, 1975: 88; Miller, 1982: 166; Martínez, 1986: 14; Pérez, 1984: 81; Ruiz, 1992: 86 y López, 2001: 55. Algunas voces críticas han defendido esta idea unitaria, coherente y estructural de la novela (Iglesias, 1969: 335; García-Viñó, 1975: 111; Sobejano, 1975: 235; Fuente, 1981: 44; Giménez, 1984: 89; Martínez, 1986: 16; Ruiz Baños, 1992: 87; Lavaud-Fage, 1998: 189) mientras que otras han visto en esta inclusión «fallas estructurales» (Pérez, 1989: 18).

en la novela esta cualidad acaba trasladándose al narrador.[17] Así, su anonimato contrarresta tanto la tradicional multiplicidad de nombres aplicados al criado, como la singularidad trascendental del amo. Todas estas relaciones que ligan los vértices del triángulo son explicadas con implacable lógica por Leporello puesto que uno y otro siempre necesitan a un tercero para poder existir: «Mi amo y yo, para creer que somos, respectivamente, don Juan y el diablo, intentamos que alguien lo crea. Y para que alguien lo crea, él se porta como don Juan y yo como diablo» (1999: 148). El razonamiento circular es impecable y demuestra cómo el narrador está incluido dentro de un sistema que le precede donde se le ha impuesto un sentido en principio relacional. De hecho, como ya se ha dicho, sin narrador y sin Leporello, ni la memoria de don Juan ni la novela misma existirían. Por esta razón, podríamos decir que don Juan es en la obra de Torrente una presencia nominal, una misteriosa semilla que gira alrededor del contenido de dicho nombre, cuyo rostro se mantiene ausente excepto al ser mediatizado o al encadenarse a otra entidad.[18] Por esto resulta extraordinariamente significativo el hecho de que la correspondencia entre el hombre sin nombre que narra y el nombre sin hombre de don Juan se termine expresando en términos de posesión nominal. Lo confirma la circunstancia de que la primera vez que el narrador es poseído por la memoria del burlador, se siente asaltado, principalmente, por un nombre anónimo:

> Al mismo tiempo se me debilitaba la conciencia de mí mismo, quedaba unida a mí por un recuerdo sutil, y si bien no llegué entonces a creer que fuera otra persona, es indudable que me sentía

[17] El doctor Gregorio Marañón saca un especial jugo de esas palabras: «He aquí definitivamente expresada, desde su primera versión literaria, la definición de don Juan: *un hombre sin nombre*; es decir, un sexo, y no un individuo» (1940: 77; la misma idea con leves variaciones léxicas en 1967: 960). Esa expresión que tantos frutos ha dado en la exégesis del donjuanismo aparece en *Tan largo me lo fiáis* de modo diferente: «ISABELA: Pues di quién eres. DON JUAN: Un hombre. / ISABELA: ¿Tu nombre? DON JUAN: No tengo nombre» (Claramonte, 2008: 116). Alfredo Rodríguez, en cuanto editor de *El burlador*, defiende esta versión dada «la gran cantidad de errores y omisiones del texto» atribuido a Tirso (Molina, 2007: 139).

[18] El mismo Torrente confirma esta idea, puesto que don Juan «es alguien de quien se habla, alguien que actúa indirectamente y de quien no se sabe bien si es un divertido farsante» (1977b: 106). Carmen Becerra resume la situación de la siguiente manera: «Torrente consigue mantener a don Juan también ahora en un segundo plano, en una ausencia obsesivamente presente, en un personaje al que nunca podemos ver con claridad, incluso cuando está en el mismo espacio físico que los demás no podemos ver su rostro» (1997b: xvi-xvii). Han reiterado la misma idea Gonzalo Sobejano (1975: 88) y Dale Knickerbocker (1994: 488).

> como ocupado por otro *de nombre desconocido*, de cuya vida unas horas se me recordaban con claridad e insistencia. Simplemente, la totalidad de mis recuerdos era sustituida por los recuerdos de otros. (1999: 137; énfasis añadido)

Dicha circunstancia enfatiza una constante preocupación que vertebra toda la novela, puesto que en ella, la importancia de nombrar y de ser nombrado no es patrimonio exclusivo de las preocupaciones de los personajes. Dicho interés no alcanza solamente a los fragmentos seudo-autobiográficos en los que don Juan posee con un nombre desconocido al narrador, sino que forma parte de una problemática epistemológica de mayor alcance en la que nombrar es conocer y, sobre todo, rememorar: los nombres son herencias. Esto explica por qué el burlador, como explica Leporello, «va a veces por la Embajada [de España en París], pero nunca se presenta con *su verdadero nombre*; sería escandaloso. Lo cambia cada diez o doce años» (1999: 35; énfasis añadido); también justifica que para el Comendador sea importante que su hija no se haya rendido a don Juan: «¿Demostraste al botarate aquél hasta qué punto una Ulloa sabe guardar veneración al *nombre de su padre*?» (1999: 378; énfasis añadido); y también esto esclarece por qué don Juan, tras haber pasado la noche con la prostituta, Mariana, y ser recibido por el Comendador, reflexione del siguiente modo ante la voz de don Gonzalo: «¡Don Juan Tenorio!—repitió; pero el trémolo de voz parecía más apropiado para el '¡Sésamo ábrete!' de la felicidad que para *música de fondo de mi nombre*» (1999: 210; énfasis añadido). En la cita, el fondo musical de la memoria que habita su nombre es diferente de la felicidad que don Gonzalo le superpone artificialmente. Al mismo tiempo, es significativo que, al narrar la historia sobre la seducción de Ximena de Aragón y al contar el efecto que ha causado entre las monjas oír la historia de don Juan, Leporello advierte que «Ninguna de ellas soñaba pecaminosamente con don Juan, pero todas sentían *deseos sin nombre*» (1999: 314; énfasis añadido). Si bien las bernardas no pueden expresar el deseo que sienten al carecer de la memoria de su nombre, doña Ximena por el contrario sí puede hacerlo, ya que ella lo ha visto a través de la celosía y, todavía más importante, ha obtenido su nombre gracias a Leporello (1999: 312). Así, «Doña Ximena sabía lo que era desear a un hombre, *tenía un nombre para el deseo*, y deseaba a don Juan con la furia saludable de sus treinta años solitarios» (1999: 314-15; énfasis añadido). De esta forma, el misterioso nombre del deseo está íntimamente ligado a la pasión desatada por la fecunda palabra de don Juan, la que, a su vez, ha provocado el recuerdo del deseo herméticamente encerrado en el nombre del burlador. Uno de los

secretos de la posesión amorosa se transforma, consecuentemente, en poseer dicho nombre y ser poseído por él.

De acuerdo con lo dicho, en el nombre de don Juan se cifra y se concentra particularmente gran parte de su poder y, sobre todo, en él se contiene el contradictorio y blasfemo legado de su memoria: es uno de los mecanismos para poseer. En este sentido es revelador el modo en el que Sonja, la última amante y homicida frustrada del seductor, descubre el nombre del hombre que la ha seducido, pero que no ha llegado a poseerla sexualmente. El narrador observa que, cuando le lleva noticias acerca del estado de salud de su amante, ella «No pronunciaba su nombre» (1999: 52). Ante esta circunstancia el narrador admite que «Eludí toda información sobre mi persona y el nombre de don Juan» (1999: 53) estableciendo otro curioso paralelismo entre narrador y burlador; sin embargo, picado por la curiosidad ante el silencio en el que Sonja oculta una información que él considera importante por la memoria que contiene, mantiene el siguiente diálogo:

> —¿No le sorprendió su nombre?
> —¿Su nombre? ¿Por qué me lo pregunta?
> —Sólo por precisar un detalle.
> —No sé cómo se llama, y, hasta ahora mismo, nunca me he dado cuenta de que no lo sabía.
> Se sentó en el borde de la mesa, absorta.
> —Jamás le he preguntado su nombre, ni sentí necesidad de preguntárselo, ni su nombre hubiera añadido nada.
> —Cuando Jacob combatió con el ángel, le preguntó su nombre, y creo recordar que también algún profeta se lo preguntó a Jehová.
> —Ni Jacob estaba dentro del ángel ni el profeta dentro de Dios como yo estaba dentro de él y él dentro de mí.
> —¿Dentro de quién?
> —De él, de él… (1999: 61)

La obvia tensión entre revelar y ocultar enfatiza un nombre ausente que posee al desaparecer y que ofrece un conocimiento místico en virtud de su secreto; es decir, la falta de nombre para el deseo implica una comunión religiosa y una posesión amorosa trascendente. El hecho de que Sonja no recuerda y no sabe el nombre de quien la empujó a cometer un homicidio —aunque en este caso más que matarlo, «lo» suicida— le crea cierta ansiedad y termina por insistirle al narrador: «¡Oh, ahora necesito saber su nombre, porque se rompió el encanto! Dígamelo»; y él, mintiéndole, le responde «No lo sé» (1999: 62). Sonja continúa: «Me gustaría hacerle comprender [. . .] que

no me ha sido necesario saber su nombre» (1999: 62); y su interlocutor le echa una mano al elaborar la siguiente teoría: «Cuando se ama, el nombre estorba. La amada es 'ella'. Y cuando la amada se posee, cuando es de veras del que ama, entonces se le inventa un nombre secreto, ese nombre que es la clave del amor» (1999: 62). Dicho «anominalismo» viene a completar una carencia que existe en los nombres y que disloca sistemáticamente la relación entre, en este caso, el sujeto y el objeto del amor, puesto que nombrar es encarcelar y es dar forma, temporalidad y sentido a la experiencia. Esta huida de la significación se confirma páginas más adelante cuando el narrador sugiere que el sentimiento religioso que don Juan hizo nacer en el seno de Sonja «es una forma de misticismo hindú» (1999: 64), observación contra la que la mujer reacciona vehementemente diciendo: «¿Por qué tiene que *ponerle un nombre*? En todo caso, el que usted acaba de darle ni me sirve, ni me importa. Yo le llamaba amor» (1999: 64; énfasis añadido). El consiguiente rechazo a nombrar como imposición analítica y comunicativa, unido a esa resistencia a especificar, guardan estrecha relación con los «deseos sin nombre» y el «nombre de los deseos» discutidos más arriba; pero representa sobre todo una rebeldía a proyectar una memoria mantenida en el presente a través de las palabras.

Significativamente, toda esta discusión acerca del sentido, de la utilidad y de los límites de los nombres se rompe cuando, al crear en palabras de Leporello un «efecto teatral» (1999: 72), el narrador confiesa a Sonja que «ese hombre dice llamarse don Juan Tenorio» (1999: 71). A pesar de que Sonja —quien al igual que el narrador se ha acercado previamente al burlador— es ya una heredera antes de conocer a don Juan y antes de que le haya sido revelado su nombre, el efecto que este conocimiento produce, y sobre todo el legado que éste porta, es bien expresivo, tal y como ella misma lo confirma páginas más adelante: «al revelarme el nombre de don Juan fue como si hubieran sembrado un niño en mis entrañas. Ahora lo siento palpitar dentro de mí; crecerá, me llenará enteramente, será uno conmigo, y así permaneceremos unidos hasta la Eternidad» (1999: 127).[19] Esa fecundación es la posibilidad de que don Juan se reproduzca fundido con la mujer, después de que previamente hubiera sido innecesaria toda palabra, pero lo más importante a nuestro juicio es recalcar cómo el acto de la

[19] Es una constante en la novela de Torrente una especie de fetichismo nominal que se manifiesta, sobre todo, al utilizar nombres con mayúscula inicial para traspasar, quizá influido por el trasfondo teológico de la obra, cierto prestigio trascendental a los sustantivos abstractos: «la Nada y la Materia» (1999: 63), «la Infinitud de Dios» (1999: 63), la «Eternidad de la Nada» (1999: 64), «la complicidad del Cosmos» (1999: 73), «la Creación es un Cosmos, es a saber, un Orden» (1999: 89), «La Creación no es un Cosmos, sino un Capricho. El Otro la ha inventado» (1999: 89), «el Destino» (1999: 124 y 125), etc.

inseminación se ha producido nominalmente. Tras el vacío místico del silencio, se ha manifestado la preñada plenitud y la memoria heredada que ayuda a gestar un posible vástago engendrado por el nombre del burlador.

Si bien a través del acto de nominar se hereda o bien, a juicio de Sonja, la «Eternidad» o bien, a juicio del narrador, la «Nada» (1999: 127), don Juan por su parte advierte que su nombre, y especialmente su apellido, pueden llegar a convertirse en una prisión. Quizá por ese motivo no ha querido revelarlo mientras ha perseguido la seducción de Sonja. No obstante, durante su educación en la Sevilla del siglo XVII es muy consciente estar encadenado no por ser el verdadero don Juan —todavía éste no ha nacido—, sino por ser Tenorio: «Y en eso, en acatar los límites estrechos que por *el nombre me cercaban*, consistía la virtud, y sólo dentro de ellos podía construir mi felicidad si me importaba» (1999: 171; énfasis añadido). Dicha conciencia de las fronteras en las que su individualidad puede mantenerse igual al nombre que le han testado, pero diferente a su singularidad, lo convierte obligatoriamente en un heredero:

> Esto sólo cuidó mi padre directamente: hacer de mí su heredero. Me hablaba de su sangre y de su casta como de un cuerpo grande contra el que la muerte no había podido, como de un ser plural, eminente y distinguido, al que él y yo pertenecíamos y en cuya participación hallábamos lo mejor de nosotros mismos; un ser exigente, representado por *el nombre* y que con él daba una ley hecha de vetos (1999: 170; énfasis añadido).

Ese nombre legítimo asegura la herencia de don Juan, la cual es simultáneamente patrimonial —«Tu patrimonio vale como doscientos mil ducados» (1999: 177), le dice el Comendador— y onomástica —«Yo admiraba a mi padre. No sé si le amaba, pero le respetaba profundamente, quizá no como tal don Pedro sino como Tenorio, representante de una estirpe admirable a la que yo también pertenecía» (1999: 170)—. Como tal heredero y admirador de su estirpe, don Juan se va a encontrar ante la misma tesitura que se ha perseguido en este artículo: asumir, por una parte, una herencia que le viene impuesta y en la que no ha participado, un legado encerrado en el nombre de su familia, que le preexiste y le obliga; mientras, por otro, evaluar activamente qué asimilar y qué abandonar. Finalmente, don Juan va a optar por afirmar una identidad ajena a todo sentimiento de pertenencia, ya que el camino hacia la inmortalidad supondrá el rechazo de toda herencia.

Esa senda parecería apuntar hacia otro tipo de revolución, puesto que, cuando don Juan tiene que definir su individualidad, lo hace afirmando,

en un principio, esta idea que lo singulariza, al tiempo que lo despersonaliza: «yo soy un heredero» (1999: 168). Esto hace de él tanto un ser excepcional como uno normal en esta sociedad ya que, según el Comendador, el hecho de haber heredado a sus años particulariza a don Juan. Así, al quejarse de que los hombres con los que juega a las cartas tienen muy poco dinero para apostar, don Gonzalo explica: «Son hijos de familia y juegan lo que tienen. No todos están heredados como tú» (1999: 278). Al mismo tiempo, el haber sido heredado implica también la posibilidad de ofrecer nuevamente ese legado para prolongar la existencia de lo recibido en el tiempo. Por una razón similar, Leporello le dice a su amo que el hecho de haber testado a favor de su esposa, Mariana, le servirá a ella de asilo a pesar de haber sido una prostituta: «no olvide que, además, la ha dejado usted, como quien dice, heredada. La virtud, con dinero, le resultará más llevadera» (1999: 272). Ambas citas confirman, pues, que, en la sociedad donde nace y se educa don Juan, heredar supone una protección al mismo tiempo que una desprotección: ampara al individuo y marca su excepcionalidad, es liberación y condena. Recuérdese que el legado que don Juan deja a Mariana será empleado en proteger y convertir a otras prostitutas, lo que provoca la ira en Sevilla, la pérdida del juicio de Mariana, su expulsión a las afueras de la ciudad y, finalmente, después de que el burlador regrese a su ciudad natal, su destrucción al volver a ser poseída por un don Juan a quien, a pesar de no haber olvidado, tampoco reconoce tras tantos años de ausencia.[20]

El tema de la memoria se hace más denso ya desde antes de regresar a Sevilla, puesto que tras de la muerte de doña Ximena, por una parte, don Juan siente que Dios lo ha olvidado (1999: 341) y, por otra, ha conseguido que el Papa perdone sus pecados y el rey sus crímenes. Este viaje al origen constituye otro de los sinos del burlador, porque de forma constante el personaje se ve obligado a recorrer los mismos pasos, sin ser totalmente

[20] En este sentido, consideramos muy elocuente que Mariana viva dentro de la estatua del Comendador, puesto que mora dentro de la memoria exterior de su marido. Igualmente significativo es el eco de Zorrilla, ya que, al igual que sucede en la obra de teatro, la novela ha transformado la estancia de don Juan en un espacio donde literal y simbólicamente la memoria del seductor se ha espacializado y solidificado en la estatua del Comendador. Si bien, éstas son similitudes, la diferencia entre ambas obras estriba en que en el caso del *Tenorio* nos encontramos ante un cementerio y en el de *Don Juan* ante un jardín. Recuérdese que el propio Torrente admira en la obra de don José, por una parte, «este cuadro (primero del cementerio) el más romántico de todos y el que muestra más a las claras el perfecto y atinado instinto dramático de Zorrilla» (1965: 45); mientras, por otra, señala que «Don Juan se diferencia de don Luis en la nocturna soledad del cementerio. Es allí, desafiando a los muertos, y con ellos, al Señor de la Muerte y de la Vida, cuando sus fanfarronadas dejan de serlo, cuando el número de sus pecados, aun reducidos a uno, se cargan de gravedad y de sentido» (1984b: 329). Dada la valoración de dicha escenografía, resulta comprensible que la novela trate de asumir el legado de Zorrilla.

consciente de esta repetición debido a su falta de memoria: el seductor debe regresar a Hispalis a confrontar la clave de su futuro cifrada en su pasado; debe, de alguna manera, confrontar el origen de su legado y la verdad de su nombre. Es entonces, al volver al lugar «donde empezó todo» (1999: 342), cuando se manifiesta el grado en el que la amnesia forma parte del carácter del burlador. Así, al llegar a su finca a orillas del Guadalquivir, pregunta a Leporello: «Aquí estaba mi casa, ¿verdad?» (1999: 362) y el criado responde «Sí, mi amo. Recuérdelo. En lo alto de la colina» (1999: 362). En el intercambio no solamente se manifiesta la proverbial falta de memoria de don Juan, sino que complementariamente se deja ver hasta qué punto su sirviente atesora la remembranza que a él le falta. Sin embargo, el recuerdo del seductor sí se conserva de forma inequívoca en la ciudad, tal y como explica la Vieja: «Corre un rumor, y la gente se huele que es verdadero. ¡Y qué rumor! Síncopes de casadas, patatuses de doncellas, preocupación de los maridos, y un reforzar los cerrojos que ha quedado Sevilla sin uno que vender» (1999: 346). La posibilidad del regreso de don Juan tras la estela que dejó en la ciudad afecta a todos sus habitantes, gracias a la memoria que sobrevive en su nombre y gracias a un legado imposible de olvidar.

Don Juan regresa a Sevilla a enfrentarse con los fantasmas de su pasado y a buscar la respuesta a su vida tras haber considerado varias opciones. De hecho, aunque don Juan ha recibido el mandato inequívoco de matar a don Gonzalo como condición irrenunciable para formar parte de la comunión trascendental de los Tenorios, el burlador, hablando con su criado, ha especulado previamente con la posibilidad de «Renunciar: al nombre, a las riquezas, al mundo, a la libertad. Humillarse y obedecer. Aniquilarme en un acto continuado de amor, vivir sólo para otros… ¿Qué dirían los Tenorios si un día un santo de su nombre fuera a sentarse entre ellos? ¿Tú crees que se atreverían a rechazarme?» (1999: 267). Sus palabras son elocuentes en cuanto ratifican la paradójica situación basada en una renuncia al nombre y a la herencia, para poder ser admitido en el trasmundo que ocupa el apellido «Tenorio».[21] Sin embargo, si la duda existía en el corazón de don Juan antes de cumplir la sentencia emitida por sus antepasados, tras el asesinato de don Gonzalo, la huida a Italia y el regreso a Sevilla, se aclara que la herencia de don Juan Tenorio destruye a quien la

[21] Recuérdese que en el prólogo a la obra Torrente enfatiza que desde su punto de vista una de las cualidades del personaje es «saberse miembro de una casta, como se expresa en su afirmación de ser un Tenorio; es decir, de poseer, al lado de cualidades y obligaciones individuales, las comunes a todos los de su nombre» (1999: 14). El escritor encuentra esa circunstancia representada en un fragmento de *El Burlador* que encabeza el cuarto capítulo de la novela (1999: 167). Ambos datos subrayan que para Torrente la estirpe tiene gran relevancia en su concepción del personaje.

asimila. Don Juan es el último y el primero, el único que ha sabido hacer de su hombre y de su nombre un infierno: «He muerto como don Juan, y lo seré eternamente. El lugar donde lo sea, ¿qué más da? El infierno soy yo mismo» (1999: 398). No obstante le espera más de una sorpresa en el camino trazado hacia la sentencia emitida por su linaje.

Dada la energía discursiva que se ha creado a lo largo de la novela alrededor del nombre propio y del apellido familiar del personaje, resulta irónico que, cuando don Juan es rechazado por sus ascendientes, se le expulse, como su mismo padre le informa, «En nombre de los padres y maridos que dejaste en ridículo» (1999: 401). Tras esa condena final, basada en un prestigio onomástico, paternal y patrimonial, el burlador, afirmándose en sí mismo, opta por deshacerse de su nombre familiar y refugiarse en la individualidad de su nombre propio: «¡No me llamo Tenorio, me llamo solamente Juan!» (1999: 401). Con esas palabras, termina por renunciar a toda herencia legada, rehúsa vivir en la contradicción inherente a todo acto de asumir un testamento y, en consecuencia, se encierra en su propio nombre, al mismo tiempo que pasa a ser una criatura inmortal que sólo puede repetirse una y otra vez sin diferencia, sin capacidad de evaluación y sin contradicción alguna. No casualmente Torrente se refería a ese estado al decir que don Juan está atrapado en su identidad: «don Juan no es nunca *otro*, sino el mismo y él mismo. Por una razón que desconocemos, por una causa ignorada, no existe en el mundo nada capaz de cambiar a don Juan en otro» (1982a: 342-43; en inglés en 1968b: 56; énfasis en el original). De esta manera, el seductor no puede transformarse a riesgo de perderse él mismo en el proceso. Para evitar dicho paso que le obligaría a asumir una posibilidad de cambio, don Juan repudia definitivamente su herencia y su memoria, convierte a Leporello en alguien indispensable y se refugia en su absoluta singularidad. Si como ha explicado Derrida, memoria y herencia no son sino caras de la misma moneda, el final de don Juan enfatiza la entrada en el tiempo inhumano de la inmortalidad, en el tiempo de los espectros condenados a repetirse y a regresar de acuerdo con un ciclo: «The critical choice called for by any reaffirmation of the inheritance is also, like memory itself, the condition of finitude. The infinite does not inherit, it does not inherit (from) itself» (1994: 16). Esta interdependencia entre el recuerdo, el tiempo y la finitud del ser (Derrida, 2004: 5) queda definitivamente rota al concluir la novela, ya que, mediante este orgulloso acto de individualismo radical, el don Juan de Torrente se funde con la figura de ese otro don Juan sin tiempo, abstracto y universal que es su gemelo, pero también, en determinados casos, su opuesto. Por eso, al abandonar la obra, *El fin de don Juan*, a través del patio de butacas se libera de las cuatro paredes del teatro

que lo constriñen, pero, al hacerlo, da un paso más para encerrarse en la esterilidad trascendente que deja como testamento.

Finalmente, la novela de Torrente incide en el proceso por el que don Juan se exorciza de su memoria sin librarse del «demonio que lleva dentro y que le mantiene siempre igual a sí mismo» (Torrente, 1982a: 332).[22] Una de las claves de ese ser implica tanto el triunfo de la amnesia, como la necesidad de mantener a su lado a ese demonio que constantemente le recuerda quien es y lo mantiene idéntico a su propia imagen. Como contrapartida, la cárcel de ese nombre tan común y a la vez tan cargado de connotaciones se hace con el espacio de mayor prestigio en la novela: el lugar de su portada. El título de la obra promete, de este modo, la historia de un individuo sin otro patrimonio que la fantasmagoría que habita su nombre, pero capaz de haber engendrado una herencia patrimonial indispensable tanto en la cultura occidental como en la carrera de Torrente.

En este sentido, conviene reiterar que quien sí atesora la herencia viva de don Juan a través de sus múltiples artículos críticos y periodísticos y, sobre todo, a través de su novela *Don Juan* es Torrente. Según sus propias palabras, «Don Juan *constituye una excepción dentro de mi sistema temático*» (Pérez Gutiérrez, 1986: 7; énfasis en el original), al mismo tiempo que «Por muchas razones, *Don Juan* es mi preferida entre mis obras» (1992: 843).[23] Esa anomalía temática, unida a las múltiples razones que hacen al escritor valorar los hallazgos técnicos de la novela, adquiere una singularidad todavía mayor. Contemplada desde la perspectiva de su obra posterior, «la herencia de *Don Juan* se comprende» (Miller, 1981: 3), ya que en ella se ensayan soluciones narrativas y semillas conceptuales que fructificarán en novelas posteriores. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de su propia vida, ese legado es todavía más importante, puesto que, como el escritor ha relatado en múltiples ocasiones, decide emigrar en circunstancias relacionadas con el

[22] Es sabido que los demonios son uno de los temas favoritos de Torrente. Curiosamente, en al menos dos de las ocasiones en las que diserta sobre ellos, don Juan se halla muy cerca. Véase la entrada del 26 de marzo de 1974 en *Cuadernos de La Romana* (1975: 114-19) y la «Carta sobre demonios a Álvaro Cunqueiro» en *Torre del Aire* (1992: 17-20). En ésta última llega a afirmar que el protagonista de la historia de don Juan no es él mismo, sino su demonio respectivo (1992: 19).

[23] Obsérvese igualmente la respuesta que Carlos G. Reigosa transcribe de boca de Torrente: «Eu non lle nego cualidades nin valores a *Los gozos y las sombras*, pero creo que *Don Juan* ten moita máis importancia e é artísticamente moito máis lograda e moito máis difícil. E, como contido poético, é infindamente superior» (2004: 128). De modo complementario, la crítica le ha reconocido a esta obra de Torrente el carácter de bisagra que articula la transición entre las novelas del realismo y las novelas de corte fantástico. En realidad, se la ha considerado fundamental para comprender la totalidad de la obra de Torrente (Miller, 1981: 3; Miller, 1982: 163-64; Giménez, 1984: 94; Martínez, 1986: 11-12; Pérez, 1989: 17; Basanta, 2001b: 85).

fracaso de la novela; y, espacialmente, a causa de la amargura que le supuso el que la obra fuese superada por un ensayo socio-económico al ser presentada para el premio Álvarez Quintero de la Real Academia Española (1977a: 75; 1977b: 104-06; véase también Basanta, 2001a: 19 y Reigosa, 2004: 125 y 135).

En definitiva, a pesar de las multifacéticas y contradictorias repercusiones que la herencia de *Don Juan* deja en la vida y obra de Gonzalo Torrente Ballester, es evidente que el legado del burlador no llega nunca a desaparecer de la memoria del escritor. No podía desvanecerse porque, si confiamos en la palabra del travieso autor, don Juan se encuentra todavía vivo, caminando por las calles de cualquier gran ciudad del mundo, arrastrando una condena escogida por él mismo, sin poder asimilar su propia amnesia y al mismo tiempo atrapado por la herencia de su nombre. Por lo menos dos veces recuerda haberse cruzado en la vida real con hombres poseídos por don Juan: una, en 1958, cuando al ver a un hombre sin nombre en un café de París, obtiene «una impresión física, no meramente imaginativa, de [su] personaje» (1982a: 105; véase también Reigosa, 2004: 127). Este encuentro será posteriormente asimilado a la novela. Sin embargo, años más tarde recordará también, un encuentro fortuito en Nueva York con otro hombre le hace recordar a su «*Don Juan*, a quien describo con una piel así de vieja» (1977a: 88). Dicho hombre sí tiene nombre y no es otro que «Ashaverus» [sic] (Torrente, 1997ª: 89 y 90), el mítico Judío Errante, a quien, según menciona el narrador de la novela tanto le debe la historia de Don Juan (1999: 109). Esa supervivencia de varias facetas de don Juan incide en su inmortalidad y en el hecho de que su espíritu, al igual que el demonio de la literatura, puede manifestarse, burlar y poseer a quien se cruce en su camino tratando de asimilar su herencia.[24]

JOSÉ MANUEL PEREIRO OTERO
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

[24] Agradecemos a la «Hispanic Faculty and Staff Association» de la «University of Texas at Austin» la concesión de un «Professional Development Award» para concluir con éxito la investigación que ha dado lugar a este artículo. Asimismo, agradecemos la asistencia bibliográfica de Francisco Plata, así como su atenta lectura del manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

Basanta, Ángel. (2001a). «Gonzalo Torrente Ballester en su rama de abedul (historia de un largo olvido)». *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino y Carmen Becerra. Madrid. Complutense. 7-26.

——(2001b). «Historia, mito y literatura en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester». *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. Eds. José Ángel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far. A Coruña. Universidade de A Coruña. 75-97.

Baudelaire, Charles. (1961). *Oeuvres complètes*. París. Gallimard.

Becerra, Carmen. (1982). *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid. Ministerio de Cultura.

——(1997a). *Mito y literatura (Estudio comparado de don Juan)*. Vigo. U de Vigo.

——(1997b). «Introducción». *Don Juan*. Barcelona. Destino.

——(1997c). «Contribución al estudio del significado de *don Juan* en la versión de Torrente Ballester». *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Eds. Ángel Abuín. Carmen Becerra y Ángel Candelas. Vigo. Tambre. 129-61.

——(1998). «La versión mítica de *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester». *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante. Madrid. Cátedra. 487-99.

Blackwell, Frieda H. (1989). «Literature within Literature in the Novels of Gonzalo Torrente Ballester». *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Eds. Janet Pérez y Stephen Miller. Boulder. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 113-26.

Camus, Albert. (2006). *Le Mythe de Sisyphe*. *Oeuvres Complètes*. Vol 1. París. Gallimard. 217-322.

Charchalis, Wojciech. (2005). *El realismo mágico en la perspectiva europea: el caso de Gonzalo Torrente Ballester*. Nueva York. Peter Lang.

Claramonte, Andrés de. (2008). *Tan largo me lo fiáis*. Madrid. Cátedra.

Cotarelo y Mori, Emilio. (1893). *Tirso de Molina: investigaciones bio-bibliográficas*. Madrid. Imprenta de Enrique Rubiños.

Derrida, Jacques. (1994). *Specters of Marx*. Nueva York. Routledge.

——(2004). *For What Tomorrow... a Dialogue*. Stanford. Stanford University Press.

——(2005). *Paper Machina*. Stanford. Stanford University Press.

Díaz-Plaja, Fernando. (2000). *El don Juan español*. Madrid. Encuentro.

Domingo, José. (1973). *La novela española del siglo XX*. Vol. 2: *De la postguerra a nuestros días*. Barcelona. Labor.

Feal, Carlos. (1984). *En nombre de don Juan (Estructura de un mito literario)*. Ámsterdam. John Benjamins Publishing Company.

Felman, Shoshana. (2002). *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford. Stanford University Press.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. (1981). «Notas al *Don Juan* de Torrente Ballester». *Castilla*. 2-3. 41-55.

García-Viñó, Manuel. (1975). «El *Don Juan* de Torrente Ballester». *Novela española actual (segunda edición aumentada)*. Madrid. Prensa Española. 101-12.

Gil González, Antonio Jesús. (1998). «El teatro en el escenario de la novela». *Theatralia*. 2. 337-53.

——(2001). «Imagino que cuento; cuento que imagino. Una lectura aurorreferencial de la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester». *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. Eds. José Ángel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far. A Coruña. Universidade de A Coruña. 45-74.

Giménez, Alicia. (1981). *Torrente Ballester*. Barcelona. Barcanova.

——(1984). *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

Knickerbocker, Dale F. (1994). «Metaficción, fantasía y mito en el *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester». *Letras Peninsulares*. 7. 485-501.

Kristeva, Julia. (1987). «Don Juan, or Loving to Be Able to». *Tales of Love*. Nueva York. Columbia University Press. 191-208.

Iglesias Laguna, Antonio. (1969). *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Vol. 1. Madrid. Prensa Española.

Lafora, Gonzalo R. (1975). *Don Juan, Los milagros y otros ensayos*. Madrid. Alianza.

Lavaud, Eliane. (1985). «Juan, Don Juan ou Anti-Don Juan chez G. Torrente Ballester». *Les Mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XXe siècle : actes du colloque international, Dijon 22-23 novembre 1985*. Dijon. Université de Dijon. 211-19.

——(1997). «Torrente Ballester y la crítica genética». *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Eds. Ángel Abuín. Carmen Becerra y Ángel Candelas. Vigo. Tambre. 163-73.

——(1998). «Avec Gonzalo Torrente Ballester: au carrefour de la creation et de la reception». *Melanges offerts à Maurice Molho*. París. Ed. Hispaniques. 131-41.

——(2001). «El *Don Juan* de Torrente o la originalidad de un texto plural». *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. Eds. José Ángel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far. A Coruña. Universidade de A Coruña. 237-54.

López Alonso, Codavonga. (2001). «El espacio representado en el *Don Juan*». *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino y Carmen Becerra. Madrid. Complutense. 51-68.

Mandrell, James. (1992). *Don Juan and the Point of Honor: Seduction, Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park, Pa. Pennsylvania State University.

Marañón, Gregorio. (1940). *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid. Espasa-Calpe.

——(1967). *Obras completas*. Vol. 3. Madrid. Espasa-Calpe.

Marra-López, José R. (1963). «Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*. Barcelona, Editorial Destino, 1963». *Ínsula*. 203. 9.

Martínez Lage, Miguel. (1986). «En torno a don Juan». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 428. 11-21.

Medrano Chivite, Javier. (1981). «Notas para un análisis de *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester». *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca. Biblioteca de la Caja de Ahorros. 163-80.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. (1900). *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol. 10. Madrid. Librería de Hernando.

——(1912). *Estudios de crítica literaria*. 2ª serie. 2ª edición. Madrid. Tipografía de la 'Revista de Archivos'.

——(1951). *Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo*. Vol. 8. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. 3. Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Aldus S. A. de Artes Gráficas.

——(1955). *Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo*. Vol. 25. *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol. 9. Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Aldus S. A. de Artes Gráficas.

Miller, Stephen. (1981). «*Don Juan* y la novelística posterior de Torrente Ballester». *Ínsula*. 412. 3, 5.

——(1982). «Don Juan's New Trick: Plot, Verisimilitude, Epistemology and Role-Playing in Torrente's *Don Juan*». *Revista de Estudios Hispánicos* 16.2 (1982): 163-80.

Molina, Tirso de (atribuida a). (2007). *El burlador de Sevilla*. 15ª edición. Madrid. Cátedra.

Moreno Hernández, Carlos. (1994). «*Don Juan* y *El Quijote como juego*: Torrente Ballester y la tradición romántica». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. 70. 315-26.

Nieva, Francisco. (2004). «Don Juan a la parrilla. Divagación sobre un mito y un tópico». *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*. Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla-La Mancha. 69-77.

Ortega y Gasset, José. (2006a). *Obras completas*. Vol. 5. Madrid. Taurus-Fundación José Ortega y Gasset.

——(2006b). *Obras completas*. Vol. 6. Madrid. Taurus-Fundación José Ortega y Gasset.

Pereiro Otero, José Manuel. (2007). «El espectro de don Juan y los fantasmas de Zorrilla: la herencia de Valle-Inclán». *Hecho teatral*. 7. 91-125.

Pérez, Genaro J. (1988). «Metaficción en *Don Juan* y *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 12.3. 415-28.

——(1989). *La novela como burla/juego: siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia. Albatros.

Pérez, Janet. (1984). *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston. Twayne.

Pérez de Ayala, Ramón. (1963). *Obras completas*. Vol. 3. Madrid. Aguilar.

Pérez Gutiérrez, Amparo. (1986). «Conversación con Torrente Ballester». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 428. 5-9.

Piedra, Antonio. (2001). «Don Juan, ¿el fin de un mito?». *Don Juan, genio y figura*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid. España Nuevo Milenio. 89-101.

Rank, Otto. (1975). *The Don Juan Legend*. Ed. David G. Winter. Princeton. Princeton University Press.

Reigosa, Carlos G. (2006). *Conversas con Gonzalo Torrente Ballester*. 2ª ed. Vigo. Testemuños.

Rof Carballo, Juan. (1963). «Don Juan por los siglos de los siglos». *La Estafeta Literaria*. 271. 19-20.

Ruiz Baños, Sagrario. (1992). *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia. Universidad de Murcia.

Said Armesto, Víctor. (1908). *La leyenda de don Juan: orígenes poéticos de* El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Madrid. Librería de los Sucesores de Hernando.

Sauvage, Micheline. (1953). *Le cas Don Juan*. París. Éditions du Seuil.

Shaw, George Bernard. (1903). *Man and Superman: A Comedy and a Philosophy*. Westminster. Archibald Constable.

Sobejano, Gonzalo. (1975). *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid. Prensa Española.

——(1995). «Don Juan en la literatura española del siglo XX (ensayo y novela)». *Letras de la España contemporánea: homenaje a José Luis Varela*. Ed. Nicasio Salvador. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 329-43.

Soldevilla Durante, Ignacio. (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol. 1. Madrid. Cátedra.

Spires, Robert C. (1984). *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington. The University Press of Kentucky.

Torrente Ballester, Gonzalo. (1963). «*Don Juan*, de G.T.B». *La Estafeta Literaria*. 270. 2.

———(1965). *Panorama de la literatura española contemporánea*. 3ª edición. Madrid. Guadarrama.

———(1968a). *Teatro español contemporáneo*. 2ª edición. Madrid. Guadarrama.

———(1968b). «Zorrilla's *Don Juan* Revisited». *The Theatre Annual*. 24. 47-57.

———(1975). *Cuadernos de La Romana*. Barcelona. Destino.

———(1977a). «Prólogo a la obra completa». *Obra completa*. Barcelona. Destino. 9-99.

———(1977b). «Intervención de Gonzalo Torrente Ballester». *Novela española actual*. Ed. José M. Martínez Cachero. Madrid. Fundación Juan March-Cátedra. 93-113.

———(1981). «Currículum, en cierto modo». *Triunfo*. 25.8. 40-47.

———(1982a). *Ensayos críticos*. Barcelona. Destino.

———(1982b). *Teatro*. Vol. 2. Barcelona. Destino.

———(1984a). *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona. Destino.

———(1984b). *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona. Destino.

———(1990). «Don Juan, un mito que se extingue». *Cotufas en el Golfo*. Barcelona. Destino. 17-23.

———(1992). *Torre del Aire*. A Coruña. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.

———(1999). *Don Juan*. Barcelona. Destino.

Valle-Inclán, Ramón del. (1994). *Entrevistas, conferencias y cartas*. Eds. Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia. Pre-Textos.

Villar Dégano, Juan F. (2001). «El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester». *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino y Carmen Becerra. Madrid. Complutense. 35-50.

Wright, Sarah. (2007). *Tales of Seduction: the Figure of Don Juan in Spanish Culture*. Londres. Tauris Academic Studies.

Zorrilla, José. (1880). *Recuerdos del tiempo viejo*. Vol. 1. Barcelona. Imprenta de los Sucesores de Ramírez.

José Manuel López de Abiada
Discurso político, tejido estético y autoficción fantástica en *Lumpérica,* de Diamela Eltit
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 417-431

DISCURSO POLÍTICO, TEJIDO ESTÉTICO Y AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA EN *LUMPÉRICA*, DE DIAMELA ELTIT

Sólo así pudo por vez primera apartar sus ojos de lo alto del edificio, para hacerlos recaer sobre la cuadratura de ese espacio, y así, falsificación sobre falsificación recompuso.
Ella en el medio del artificio tal vez tampoco era real.
La inutilidad de ambos –plaza y luminoso– en la noche la golpeó en pleno.
Hasta ella misma era el exceso.
Se levantó y miró sus manos, sus pies, sus vestidos. A ella ¿quién la contemplaba? (*Lumpérica* 191/213)[1]

1. Testimonio y plaza pública

Lumpérica, primera novela de Diamela Eltit, se terminó de imprimir el 25 de noviembre de 1983 en los talleres gráficos de Editorial Universitaria, Santiago de Chile. La casa editora que la publicaba (Las Ediciones del Ornitorrinco) y la tirada (1.500 ejemplares) eran modestas, pero la obra no pasó inadvertida. Fue mejor recibida por la crítica que por los círculos literarios chilenos, divididos entre la atracción admirativa de un grupo (reducido, pero exigente) de lectores que apreciaba su originalidad formal, y la denunciadora desobediencia política y el ostentoso distanciamiento de ciertos grupos literarios que se atribuían el derecho a la exclusiva de ejercer la oposición cultural y política al régimen pinochetista. Narra la historia de L. Iluminada (nombre que debe a la luz que irradia un artefacto llamado «luminoso», apelativo repetido docenas de veces a lo largo de la obra) y la legión de desarrapados que confluye en el «cuadrante» doblemente iluminado (por las farolas del alumbrado público y por el

[1] Aunque la primera edición esté agotada, indico las páginas de esta edición, seguidas por las de la tercera, que es la que está a la venta.

Entregado: 21 de junio de 2008. Aceptado: 26 de julio de 2008.

ominoso luminoso) de una plaza pública, espacio en el que se mueven y actúan y «página» sobre la que van a «repetir otros escritos»[2].

La primera reseña de peso fue firmada por Ignacio Valente, crítico prestigioso del rotativo santiaguino conservador *El Mercurio*; apareció el 25 de marzo de 1984 bajo el resbaladizo título «Una novela experimental». El análisis (lúcido) y los juicios de valor (acertados en líneas generales) marcaron pautas y tuvieron duradera presencia en críticas posteriores. Valente comenzaba afirmando que hacía «tiempo que no leía una novela tan «difícil», que «los relatos difíciles, de apariencia indescifrable y de escaso o nulo suspense narrativo» no figuraban entre sus lecturas, pues no cultivaba «el aburrimiento como sistema». Sólo perseveraba en la lectura, aseguraba, si el texto narrativo «se dejaba leer como un poema» y el protagonista era «el propio lenguaje». Ése era, afirmaba, el caso de *Lumpérica*, obra en la que apreciaba un «rigor poético del lenguaje» e intuía «una coherencia oculta», pese al «afán experimental» del texto, puesto que rompía «con casi todas las convenciones del género». El pasaje que la crítica tendría más en cuenta dice así:

> Creo que la novela intenta –y a menudo consigue– una extraña fusión de tres elementos: lo visual luminoso, lo sexual orgiástico y lo verbal bautismal. Desde el nombre de la mujer en adelante, la luz es un verdadero protagonista de la acción: luz nocturna, artificial, eléctrica, como para borrar toda huella de «naturaleza» en este sofisticado espectáculo. Lo que ocurre dentro de esa luz es algo vago pero esencialmente erótico: la mujer como hembra llamando al ojo masculino. A su vez este acontecimiento es puramente verbal; la mujer en su índole lumínico-verbal –y por extensión los pálidos «lúmpenes»– reciben su bautismal nombre. El texto circula en torno a estos cuatro ejes verbales: *himen / lumen / nomen / lumpen*. Lo que pasa entre ellos no es expresable en forma de síntesis o descripción, y aún a veces resulta indescifrable; pero la «selección de realidad» de esta plaza nocturna, y de esta protagonista femenina que es toda mujer y cada mujer, y de esta atmósfera de «arte» que es la luz eléctrica, nos convencen progresivamente tal como nos convence un poema.

Desde la aparición de la nota de Valente ha pasado casi un cuarto de siglo, Chile es de nuevo un Estado de Derecho, Eltit ha publicado otras

[2] "Tinta fue esa lluvia que ha negociado el gris perfecto de su vestido. […] Para que esos dedos entintados la trazaran entera, estamparan su indeleble huella y así el fugaz rayado de la plaza se seriara sobre sí y ella misma acudiera entonces a los bancos, los árboles, los faroles, el pasto, toda esa plaza al fin pudiera almacenar la tinta para repetir otros escritos." (*Lumpérica*: 106/125-126).

ocho novelas[3], tres libros de ensayo, algunos guiones y otros textos «menores» aún no recogidos en volumen[4].

2. Marcas de presencias

En la portada de la primera edición de *Lumpérica* figura una creación fotográfica en la que aparece doblemente la faz de la escritora –de cuya autoría se da fe en la guarda (p. 4): Lotty Rossenfeld–, y en la solapa figura otra foto de la novelista, debida a Sergio Marras. Eltit y Rossenfeld fueron cofundadoras del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), con el poeta (y entre tanto novelista) Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y el artista plástico Juan Castillo. Green (2007: 10) recoge en su monografía un dato de interés que le llegaba directamente de Eltit: entre 1979 y 1982, CADA produjo una serie de acciones de arte con ánimo de intervenir directamente en la esfera pública para «reocupar» (entiéndase en sentido figurado) la ciudad, sometida, como el país todo, a la dictadura militar[5]. De más está decir que la portada constituye un paratexto que confiere a la novela, cuando menos, una dimensión autobiográfica sustancial, independientemente del hecho de que en la portada de las ediciones posteriores se haya cambiado la creación fotográfica de Rossenfeld por un diseño de cubierta de José Bórquez que representa una especie de guarida en forma de arco que bien pudiera ser de un pontón de escasa altura. En todas las ediciones se mantiene, sin embargo, la fotografía (a plena página) de la escritora que abre el capítulo octavo de la novela, dato que induce al lector a establecer relaciones entre representación y «realidad», debido al «poder denotativo» de los documentos fotográficos. Seguro es que tanto la fotografía de la portada como la que abre el capítulo octavo manifiestan un claro vínculo (o, quizá mejor, un compromiso y un testimonio) entre la autora y la historia narrada, aunque en la narración no se perciba con nitidez la forma autobiográfica. En cualquier caso, ese vínculo se manifiesta en otros

[3] *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002) y *Jamás el fuego nunca* (2007).

[4] Para mayor información, véase el libro de Mary Green (2007: 2-3 y 159-160)

[5] El grupo era consciente de constituir una neovanguardia y de promover escenarios de avanzada. Nelly Richard se ha referido en *La estratificación de los márgenes* (1989: 36) a los propósitos, a las actuaciones y al conjunto de las creaciones del grupo como «desmontaje del sistema de representación histórica a partir de una reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica); la exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y formatos (la *performance*, el *enviroment-video*, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos a los reglamentados por los *standards* de consumo del arte de galerías; la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc.» (Tafra 1998: 17). Para mayor información, véase el apartado «Escenas de avanzada» del ensayo de Sylvia Tafra (1998: 16-18).

momentos y pasajes de la novela, si bien bajo formas y niveles de presencia para los que los conceptos *homodiegético* y *autodiegético* del modelo genettiano no «alcanzan», por lo que habría que recurrir a otros conceptos que la teoría aún no ha desarrollado, pero que se mueven en el ámbito de lo homobiográfico o, apoyándonos en trabajos recientes de Colonna y Alberca, de la autobioficción fantástica.

3. Humillaciones, desamparo y «salvataje personal»

En el breve ensayo titulado «Errante y errática» recogido en un volumen editado por Juan Carlos Lértora (1993), la autora revela datos de interés para la exégesis de su primera novela. Me refiero especialmente al apartado «Escribir bajo dictadura», cuyo comienzo es perentorio: «Vivir bajo dictadura es inexpresable». En ese mismo apartado hallamos también otras informaciones sobre el periodo de gestación y escritura de la obra que conviene comentar. Eltit declara que, en un periodo transido por un «poder negativo, sórdido, acechante», había que aprender «a convivir con la impotencia», a «soportar un estado de humillaciones cotidianas», a buscar formas de «salvataje personal». Las halló en la escritura, que en su caso se reveló como «la única manera» en la que «podía salvar» su «propio honor» (Eltit 1993: 18). En suma: «Escribir en ese espacio», afirma Eltit, «fue algo personal y pasional. Mi resistencia política secreta» (1993: 19). Eran años en los que, sin embargo, tuvo «el privilegio de mantener una importante interrelación con escritores y artistas visuales» que le «permitieron el importante ejercicio de pensar», entre los que figuraban, además de los integrantes del grupo CADA, Nelly Richard, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Eugenia Brito.

En este mismo ensayo señala que, cuando comenzó con la escritura de *Lumpérica* (la gestación de la obra fue larga y la redacción lenta y trabajosa[6]: ocupó a la autora de 1976 a 1983) se cerró «enteramente sobre un

[6] En una larga entrevista con Julio Ortega, la autora declara al respecto: «Estuve seis o siete años trabajando en el libro, más que nada frenética por los dilemas teóricos que –en un sentido muy personal– me atravesaban. Pienso hoy que lo más tenso, fue enfrentar el problema de la diferencia de sus partes y percibir que, no obstante, existía un hilo que las encadenaba […]. *Lumpérica* fue escrita enteramente bajo los tiempos más rígidos de la dictadura, incluso en esos años, los libros chilenos debían pasar por una oficina de censura para su publicación. Pienso que ese dato –aunque fantasioso en mi caso por el tipo de proyecto narrativo– operó en algún nivel agravando la crisis represiva que el lenguaje y el decir con el lenguaje sufre, bajo una dictadura como la chilena.

Por otra parte, sin minimizar mi posición política contingente, lo que me resultaba un desafío, una apuesta, era operar al interior de la institución narrativa del país. […] Producir no una revolución allí, sino más que nada una alteración y eso hasta hoy lo considero un logro. En esta relación fuerte en la que trabajé desde una literatura límite –por las condiciones de producción que presuponían una recepción mínima– y por ello marginal.» (Eltit 1990: 230-231)

eje de sentido», pero que tiempo después advirtió «que había un hilo que reaparecía y volvía a aparecer bajo la forma de espacios, personajes o sentidos en cada uno de los libros [se refiere a sus novelas posteriores] y que podían ser relacionados con aspectos ligados a ciertas marginalidades», pero que acaso «lo más significativo» para ella era el hecho de que, «apelando a instancias marginales» había podido «organizar algunas estructuras de significación» (Eltit 1993: 19). Las declaraciones que siguen son asimismo reveladoras:

> Me interesa la parte artesanal que tiene el escribir una novela – quiero decir: una palabra, otra palabra, esa exacta única palabra, la página– la lentitud en la cual se van organizando los sentidos, una cierta noción del tiempo (durante el tiempo de escritura se anula mi propia vida, se suspende mi propia muerte), los estadios entrelazados y paradójicos de creación y de muerte que se juegan allí, el enfrentarse a cada instante al sentido y al sinsentido de un hacer tan ambiguo, tan material por otra parte […].
>
> No me he planteado, hasta el momento, una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos. Más bien me ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde. (Eltit 1993: 20)

En el acápite titulado «Lo marginal» se refiere a las penurias económicas de su infancia, a las dificultades que tenía su familia para vadear las carencias diarias y «salvar la subsistencia», a su condición de trabajadora disciplinada y a la «rebeldía legítima y legal» que manaba de su situación de «subordinada social»: «[…] desde mi infancia de barriobajo, vulnerada por crisis familiares, como hija de mi padre y de sus penurias, estoy abierta a leer los síntomas del desamparo […]» (Eltit 1993: 21-22)

Efectivamente, si el desamparo[7] es la característica primaria de los personajes de *Lumpérica*, la fragmentación, la fractura sintáctica, la transgresión genérica, la disposición gráfica del texto y la inclusión de su propia fotografía son los aspectos formales más visibles. Nelly Richard señala a su vez que *Lumpérica* se caracteriza asimismo por su posición en solitario y de «*emergencia* en el contexto de los profundos quiebres y desestructuraciones», y por la capacidad radicalizadora en el proceso constitutivo de la narrativa chilena, que se desmarca ostensiblemente de la izquierda militante tradicional que prefiere y promueve el testimonio y la denuncia en aras de la transparencia de mensajes políticos que sintonicen con las expectativas de las clases obreras y populares:

[7] Ese desamparo enlaza con hipotextos canónicos para la escritora chilena, como la poesía de César Vallejo y la narrativa de Juan Rulfo, caracterizada asimismo, sobre todo en *Pedro Páramo*, por la fragmentación.

> Eltit es parte inaugural de esta escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformuló –explosivamente– el sistema de codificación estética de la palabra y de la imagen. Escena que simbolizó la discontinuidad social e histórica de los signos y de sus imaginarios culturales en prácticas de la fragmentación lingüística y del estallido psico-social. Escena y escenario que ocupó la narrativa de Diamela Eltit para alzar la escritura como bandera de lucha, la textualidad como militancia y auto-goce, la contorsión idiomática como figura de la subversión. (Richard 1993: 37-38)

Nelly Richard[8] contribuye en su trabajo con una exégesis convincente de los cortes y heridas que cubren las vendas de los brazos que aparecen en primer plano de la foto de la autora que abre el capítulo octavo («Ensayo general») de *Lumpérica*: los tajos rememoran «la herida del Chile sacrificial, son retocados por una fantasmática del corte (léxico, sintáctico) que luce el ornato salvaje del estigma de la mortificación, como si fueran plano y secuencia argumentales». (Richard 1993: 45)

Julio Ortega ve en la obra de Eltit una escritura de resistencia y de alegorización que en su día se contrapuso al discurso autoritario, y en *Lumpérica*, «la plaza pública es una metáfora de la comunidad ausente, convocada en un largo asedio.» (Ortega 1993: 53). A su juicio, pone en cuestión, desde el comienzo mismo, la imagen de la protagonista: «[…] no nos da el «nombre» sino el «seudónimo» de su personaje (L. Iluminada). Y en lugar de su rostro nos muestra su máscara». (Ortega 1993: 55)

4. «Tengo sed» o la marca del sacrificio

De más está decir que tanto la protagonista (cuyo nombre propio ha sido cambiado por el de L. Iluminada, apelativo «donado por el letrero [e.d., el luminoso] que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual», p. 7/9) como los demás personajes (que «serán nombrados genéricamente pálidos como escalafón provisorio.», p. 7/9) no tienen una evolución psicológica. Por lo demás, la temporalización se limita a una sola noche[9] y el haber verbal de los

[8] En la entrevista mencionada, Ortega pregunta a la escritora si sus novelas son la «otra coordenada, la narrativa» de los trabajos y análisis de Gonzalo Muñoz, Eugenia Brito y Nelly Richard, en los que cree ver «un parentesco reflexivo y creativo de poderosa convicción en lo nuevo». Eltit responde: «Estoy en acuerdo completo con usted. Gonzalo Muñoz, Eugenia Brito, Rodrigo Cánovas, Nelly Richard, me parecen los autores que mejor han elaborado en Chile las diversas propuestas críticas y literarias. He mantenido en estos años una interlocución permanente con ellos que me ha resultado productiva e incitante. También diría que los dos primeros libros del poeta Raúl Zurita me resultan significativos para completar el panorama de intertextualidades.» (Eltit 1990: 238)

[9] El *incipit* de la novela dice así: «Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada […], aunque ya no relumbre como antaño cuando era contemplada con luz natural.», p. 7/9.

personajes está reducido a murmullos, gritos, gemidos y una única frase que, con algunos términos más, reaparece varias veces a lo largo del texto: «tengo sed». Una frase de resonancias cristológicas que apunta a una intertextualidad que lleva la marca del sacrificio máximo de la crucifixión[10]. En el capítulo primero, el término «luminoso» aparece al menos 69 veces, lo que sin duda confirma su claro papel de deuteragonista. Pero además, dado que de su nombre, como veremos, se deriva el de L. Iluminada, coincide en dos sílabas con el de la protagonista (-lumi-), dato sin duda relevante; y relevante es también que, desde el comienzo mismo de la obra se perciba con claridad la considerable sucesión de tomas cinematográficas de la plaza.

Un rápido apunte sobre el título de la novela, antes de referirme a posibles lecturas del «luminoso» y de detenerme brevemente en ciertos aspectos autobiográficos. He adelantado que, desde un principio y durante largo tiempo, las notas críticas y las explicaciones se apoyaban en la reseña de Valente. Tiempo después, esa fuente ha ampliado su cauce con las propuestas de Eugenia Brito, para quien la novela es una encrucijada en la que confluyen tres afluentes poderosos: «mujer, lumpen América». Avelar recoge la manda de Brito y la amplía como sigue:

> Eltit asocia una «América» minoritaria e indigente, sofocada por el frío aire de la ciudad, con un cuerpo femenino en que convergen el maquillaje y la herida, la performance y el sacrificio. Las dimensiones escénicas del primer capítulo incluyen acotaciones y críticas posteriores a cada toma, anclajes brechtianos por los que la identificación con los cuerpos del lumpen (Lumpe-) y de la mujer (érica) se frustra en medio de interrupciones metacinematográficas cuidadosamente intercaladas. (Avelar 2002: 232).

Por su parte, Mary Green propone que se considere que el término «perica» «es usado en Chile para referirse a chicas jóvenes, por lo general de clase baja, […] con connotaciones sexuales.» (Green 2007: 26). Seguro es que el título de la novela es un neologismo polivalente en el que confluyen términos que dan pie a las varias combinaciones indicadas, a las que aún se puede añadir algunas más. La más significativa, por el carácter antitético de los componentes, es *lumpen* y *rica*. También la combinación con «perico» (el término «*lumpérico*» abunda en la novela) es posible y da sentido si se tienen en cuenta las acepciones figuradas que documenta el DRAE, con connotaciones y significados fálicos, escatológicos y despectivos, respectivamente: «5. Espárrago de gran tamaño. 6. Orinal de gran altura, y con tapadera. 7. Persona, especialmente mujer, que gusta de callejear, y es a

[10] Señalo, a título de ejemplo, otros dos términos relativos al ámbito cristiano en el capítulo primero (la novela tiene diez): «bautizo» (p. 9/10) y «bautizada» (p. 33/41), este último referido a L. Iluminada («Si por ejemplo: El luminoso no hubiese caído sobre el centro de la plaza éstos no habrían accedido al privilegio de la bautizada»).

veces de vida desenvuelta» (DRAE 22ª 2001). El neologismo «lumperío» también se presta a asociaciones varias, de las que «lumpen» y «río» (el río de «desharrapados» que desemboca en la plaza) son probablemente las más significativas. En el título está también incluido el término (hoy obsoleto, víctima del raudo avance de la técnica) «pera», con el significado de «interruptor de luz», asunto sobre el que volveremos.

5. L. Iluminada y el luminoso

Según la definición del DRAE, luminoso se dice de algo que «despide luz». En sentido figurado, el término es aplicado a «una idea, una ocurrencia, una explicación, etc.: Brillantes, muy claras, esclarecedoras.» Si nos preguntamos por el lugar desde donde arroja la luz el aparato o artilugio, hallamos la respuesta en la segunda página de la novela: «La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae en la plaza.» (p. 8/11). En la frase que sigue a este pasaje leemos que es «una proporción de insania para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas.» (p. 8/11). Queda señalado que el supuesto nombre propio de la protagonista ha sido «donado por el letrero» luminoso (también llamado «aviso que cae en luz sobre el centro de la plaza», p. 7/9).

El término aparece por vez primera en el párrafo cuarto y dice así: «Llegan los desharrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área: el nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido, pero normado por el gasto previo de la carne hasta que calcen por luz con el luminoso.» (p. 7/9). Los personajes «fijan sus miradas» en el chorro de luz que los bautiza, «mientras el luminoso acomete directo en ella [L. Iluminada] que, frenética, mueve las caderas bajo la luz: sus muslos se levantan del suelo y su cabeza colgante se golpea por tantas sacudidas contra el pavimento» (pp. 7-8/10). Sigue a continuación el pasaje en el que el luminoso «ratifica el nombre en dos colores paralelos» sobre el cuerpo de L. Iluminada «y rítmicamente va pasando la cantidad posible de apodos: le escribe tránsfuga y la letra cae como toma fílmica» (p. 8/10).

Cuando «se enciende» el luminoso parte la señal: «está construyendo su mensaje» para los desarrapados, que sólo entonces «alcanzan su plenitud, cuando se desplazan en sus recorridos previstos» (9/11). Sin embargo, en el apartado precedente se dice, como acabamos de ver, que es «una proposición de insania para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas» (8/11). El luminoso, «en plena autonomía», les pone «nombres literarios», menos quizá por «sus amenazantes presencias» que por mor de lucro, puesto que la luz que irradia es, contrariamente a la que ilumina la plaza (la del engranaje eléctrico «asignado al cuadrante»), «luz que se vende» (9/11). Tanto los pálidos –también nombrados «desarrapados», término escrito con y sin hache– como L. Iluminada son los pobladores

nocturnos de la plaza, personajes marginados, entes liminales que como tales no se rigen por reglas de comportamiento establecidas, que pueden sustraerse a las normas sociales. Son estos personajes liminales los que suelen protagonizar las obras de Diamela Eltit, caracterizadas asimismo por la transgresión genérica, una marcada hibridez y un cuidado lenguaje. Un lenguaje que Tafra ha definido con acierto: «[…] altamente elaborado, «barroco», metafórico y aún hermético, que oscila entre el desvarío de la locura[11] y la lucidez de la cordura» (Tafra 1998: 33).

El luminoso les asigna nombres literarios, los bautiza, los ficcionaliza. Y, dado que la andadura de la novela comenzó en lecturas públicas y en lugares marginales (entre los que figuraba un prostíbulo) que fueron filmados, la recepción primera fue a través de la proyección fílmica y sólo a partir de 1983, tras la publicación de la novela, en el formato tradicional de libro. Se produjo, por tanto, como anota Tafra, una «retroalimentación entre los distintos registros de lectura: la palabra escrita, la acción o el gesto de la lectura, el prostíbulo como lugar de profanación y marginalidad y la filmación que cierra ese círculo «autogestante» de la producción» (Tafra 1998: 33). A ello se añade otro aspecto que cabe tener muy en cuenta: la gestación de la novela coincidió con el período en que la censura ejercía un control férreo de las publicaciones, por lo que la autocensura era la sola vía practicable para poder publicar lo escrito.

Así las cosas, tenida cuenta de la larga gestación de la novela y considerando que el año de su publicación coincidía con las primeras manifestaciones masivas y huelgas como respuesta a la crisis económica del país, resulta evidente la coincidencia, primero, con el período más negro y represivo de la dictadura y con los años previos al plebiscito de 1980 (que fue aprobado contra los pronósticos y las expectativas de la junta militar) y, segundo, con las protestas y manifestaciones de las mujeres, que en 1983 se suman a los grupos aislados y marginales de oposición, caracterizados hasta entonces por su escasa duración y su naturaleza semiclandestina[12]. Hasta

[11] Viene a cuento otra cita de Nelly Richard referida a *El infarto del alma*, el libro de Diamela Eltit y Paz Errázuriz que funde en sus páginas una nutrida serie fotográfica de parejas de enfermos terminales del centro de reclusión psiquiátrica de Putaendo: «Me detengo finalmente en un trabajo sobre la locura y el amor que se pierde en los meandros de enigmáticos conceptos y afectos, para diseñar arriesgadas complicidades con el desamparo de subjetividades marginales cuyas profundas grietas psíquicas surcan de temor y vergüenza la estética publicitaria de los modelajes de identidad de la Transición. […] El libro expresa su desobediencia a las convenciones editoriales excediendo y confundiendo la tipología del género-testimonio con la reserva de un «menos» y la desmesura de un «más» que simbolizan las fantasías de desacato de biografías salvajes y de poéticas rebeldes.» (p. 21)

[12] Consecuencia directa de la situación política surgida del golpe del 11 de septiembre de 1973, la dictadura militar al mando de Augusto Pinochet se mantuvo en el poder 17 años. Puede decirse que el proceso de transición hacia la democracia comienza cuando el régimen pierde el plebiscito del 5 de octubre de 1988. Al contrario que en Argentina (donde la junta militar se declaró dispuesta a ceder el poder a un gobierno civil, tras su capitulación del 14

1980, la política carecía de espacio público y la oposición al régimen se articulaba en pequeños grupos y organizaciones cuyas reivindicaciones no iban más allá de la defensa de los derechos humanos; a partir de 1983, con la creación de las Milicias Rodriguistas, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez y otros movimientos de oposición, la situación adquiere una dinámica creciente.

Volvamos a el luminoso, que «ratifica el nombre en dos colores» y «sobre el cuerpo escribe L. Iluminada […]: le escribe tránsfuga y la letra cae como toma fílmica» (8/10). Una lectura «realista» de las tomas fílmicas o fotográficas de las escenas que se despliegan en la plaza deberá ser llevada a cabo con extremada cautela, si consideramos algunas frases del último capítulo en las que una (de las varias) narradora(s)[13] pone en duda, como

---

de junio de 1982, cual broche final de la desangelada guerra de las Malvinas), la junta y el Ejército chilenos creyeron equivocadamente que por las fechas del mencionado plebiscito aún gozaban de una mayoría y del aprecio popular. A raíz del voto negativo de los ciudadanos, el gobierno militar se adjudicó incluso el papel de interlocutor de los distintos grupos políticos para la transición democrática. Dada la situación política y la envergadura de las reformas, la salida más airosa parecía ser la transición pactada. Entre los objetivos prioritarios de la alianza demócrata de la Concertación – que llegó al poder con clara mayoría a finales de 1989 – figuraban la condena de quienes hubiesen cometido violaciones de los derechos humanos. Por el contrario, el Ejército, los grandes empresarios y una parte de la Justicia pedían «borrón y cuenta nueva». Las declaraciones gubernamentales del presidente democratacristiano Aylwin (1990-1994) relativas al esclarecimiento de los crímenes contra los derechos humanos y el decreto del 25-IV-1990 –por el que nombraba una Comisión Nacional para la Verdad y Reconciliación– chocaban en parte con la amnistía de 1976, la Constitución de 1980 y los resultados de una parte de las negociaciones con vistas a la transición. La Comisión Nacional, presidida por Raúl Rettig, prestigioso jurista y senador del Partido Radical, estaba integrada por ocho personalidades de varias corrientes políticas.

[13] Un análisis exhaustivo y preciso de las (múltiples y variadas) voces narrativas sería imprescindible para una cabal interpretación de la novela. Sobre el alcance y la complejidad del cometido anota Sylvia Tafra: «La relación narradora-protagonista se hace ambigua en ocasiones, como si la protagonista fuese un reflejo de la narradora o ésta de aquella:

> *Sus ojos son a mis ojos gemelos en su pigmentación, en la perpetua humedad transparente que los protege. Sus ojos generan en mis ojos la misma mirada gemela contaminada de tanta ciudad de Santiago reducida al césped.*
> […]
> *Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra. Su alma es no llamarse diamela eltit/sábanas blancas/cadáver.*
> *Su alma es a la mía gemela.*

Son innumerables las instancias en que asistimos a la puesta en escena tanto del agente como del propio proceso de producción en una *mise en abyme* de la enunciación. El relato crea una relación de incertidumbre entre el productor (autor implícito) del relato, el narrador y la protagonista. A nosotros, los lectores, nos desestabiliza esta ambigüedad de las voces narrativas. Más aún, se nos hace creer que la misma autora interviene a través del

queda apuntado en la cita del epígrafe de este trabajo, la realidad de la protagonista, tras señalar que la «cuadratura» del espacio era falsificación de una falsificación:

> Sólo así pudo por vez primera apartar sus ojos de lo alto del edificio, para hacerlos recaer sobre la cuadratura de ese espacio, y así, falsificación sobre falsificación recompuso.
> Ella en el medio del artificio tal vez tampoco era real.
> La inutilidad de ambos –plaza y luminoso– en la noche la golpeó en pleno. Hasta ella misma era el exceso. (191/213)

La información reunida nos lleva, con ánimo de establecer una hipótesis, al pasaje en que se afirma que quienes han recibido «con naturalidad su nombre propio» no pueden juzgar sobre el «vértigo de perderse en distintos residuos hasta dejar el clímax de la palidez como única alternativa, como mera carne disponible» (17/22). Tener nombre y apellido es señal o testimonio de pertenencia a una sociedad; y viceversa: carecer de nombre y apellido significa exclusión. ¿Ha recibido L. Iluminada «con naturalidad su nombre propio»? Si consideramos que el nombre de la protagonista está reducido a la letra inicial, la respuesta es negativa. Por el contrario, el apellido sí está completo, pero es fruto de una *derivatio*: la luz que despide el luminoso «ilumina» –alumbra, acompaña, «asiste», «inspira»– con su luz a Iluminada. En el texto recogido en la última nota al pie acabamos de leer: «Sus ojos son a mis ojos gemelos en su pigmentación […]. Sus ojos generan en mis ojos la misma mirada gemela […]. Su alma es a la mía gemela.» En otro pasaje de la novela leemos: «Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas irregulares […]. Sus uñas de los pies son a mis uñas gemelas en el carcomido de las puntas» (78/93). En este breve, pero relevante subcapítulo de la obra, constatamos que los personajes gemelos son L. Iluminada y diamela eltit. Por lo demás, diamela es sinónimo de gemela, constatación que nos lleva a la portada de la primera edición en la que la creación fotográfica sobre el rostro de la autora aparece dos veces.

6. En los aledaños de lo autobiográfico

Hacia el final del apartado segundo, señalaba que los conceptos del modelo genettiano no «alcanzaban» para definir los vínculos y el compromiso entre la autora y la historia narrada. No cabe duda de que *Lumpérica* es una novela, pese a que una de sus características sea la transgresión genérica. Y seguro parece que la historia narrada se mueve en los aledaños de lo autobiográfico (aunque no respete las formas de género en el sentido estricto) y que, como adelantaba, para poder referirse a los

---

autor implícito, pues no solamente figura su nombre, sino que también aparece su fotografía en la portada y en el interior.» (Tafra 1998: 38-39).

«niveles» de presencia de la autora, habría que acuñar un término nuevo (*homobiográfico*, p. ej., si nos inspiramos en Genette) o recurrir al reciente marbete ideado por Alberca (autoficción fantástica). En cualquier caso, lo real-biográfico penetra con fuerza en lo ficticio, lo vivido se funde y confunde a veces con lo ficticio en aras del compromiso de la autora con su gente y su país. Sin embargo, a efectos novelescos, importa menos que la autora parta de su propia biografía y sus vivencias que la invención *per se*, y que, como señala Alberca, opte por un «alejamiento máximo de su persona»; e incumbe más que haya una confluencia en «una realidad imaginaria», y que ambos (distanciamiento y convergencia) sigan comprometiendo a la autora como tal. Se trata de textos que encajan en la definición que brinda Genette (1993) de la autoficción, según la cual la autora cuenta historias que no sucedieron, pero que, pese a ello, «terminan por establecer un compromiso de carácter simbólico» (Alberca 2007: 190). En *Lumpérica* no se trata de una autoficción biográfica, puesto que la autora no es la protagonista de la historia y el lector no precisa de pacto autobiográfico, aunque sepa por los paratextos que se trata de una novela que tematiza la realidad geográfica y vital de la autora. Podríamos, por tanto, insinuar, apoyándonos en parte en la terminología de Manuel Alberca, que se trata de una autoficción parcial, puesto que Eltit se sirve parcialmente de sus propias vivencias «para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente», de modo que lo «real-biográfico irrumpe en lo ficticio, y lo ficticio se confunde con lo vivido» (Alberca 2007: 195). Autoficción parcial que subraya y potencia el valor testimonial de la novela sin restarle enjundia y trascendencia a los méritos literarios y sin desvalorizar la calidad artística.

7. Plaza y compromiso

El capítulo «Desecho neobarroco: costra y adornos» del ensayo mencionado de Nelly Richard lleva un epígrafe de Diamela Eltit que se presta para el cierre: «En Chile, pensé. Chile entero y a pedazos…; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección de la memoria, una desarticulación de todas las ideologías…» (Richard 2001: 77). El capítulo, integrado en la parte segunda del volumen, trata de fragmentos de escenas populares y urbanas, de la confluencia y la intersección de la memoria como residuo del pasado y de la narratividad del recuerdo. Memoria y recuerdo de un tiempo que la autora consideraba, decíamos, transido y atorado por un poder sórdido y acechante que abocaba al ciudadano crítico a la impotencia y la humillación repetidas. Lo significativo y relevante de *Lumpérica* es, *primo loco*, que no es una novela de restitución de la llamada memoria histórica ni forma parte de un corpus de reconstrucción de la memoria de un tiempo aciago; tampoco de la estética postdictatorial que se obsesiona con los «lugares de memoria» teorizados por Pierre Nora. La significación primera está, precisamente, en su función de

obra pionera y adelantada de un nutrido corpus novelesco que pone en evidencia que sus primeras novelas la consagran cual figura destacada de la narrativa chilena de la década de los ochenta. Y ello porque su escritura desbordaba con creces las estrechas lindes de la literatura de oposición al régimen, marcada y condicionada por la rigidez estética y una poética testimonial gastada y anacrónica. L. Iluminada «ocupa» la plaza pública en nombre de la «comunidad ausente» señalada por Julio Ortega; y lo hace rodeada de desarrapados, con actitud desafiante, irreverente, iconoclasta. Una actitud muy otra de la de las citas fotográficas de los paseos dominicales o el turismo nacional que posa en la plaza más concurrida de la capital, la Plaza de Italia, por ser lugar del monumento de un «héroe nacional». Sobre esa cita con la capital en la Plaza de Italia escribe Richard en el capítulo «Congelamiento de la pose y velocidades urbanas»:

> […] la fotografía llevó los cuerpos domésticos de estas mujeres a intersectarse con la severa axialidad norte-sur o este-oeste que discrimina tanto a sectores geográficos como a roles urbanos e identificaciones públicas. El cuerpo segregado por las diagonales del poder social ocupa el «centro» de operaciones de la Plaza como telón de fondo, desafiando simbólicamente –con su pose «centrada»– la suma de marginaciones diarias a las que es condenado por la disciplina ciudadana. El trasfondo escénico del monumento al héroe nacional levanta un símbolo fundacional a la altura de esta «toma de posesión» fotográfica. […]
>
> La «cita capital» de estas mujeres con la ciudad pasa por el hecho de fotografiar el acontecimiento de una batalla tan digna de celebrarse como las que figuran en el calendario de los héroes nacionales. Se trata de celebrar el acto de libertad de su «salida a la calle». La transgresión de las fronteras que dividen la organización social en mundos probados y en estructuras públicas según el guión de la ideología sexual de lo femenino y de lo masculino, hace que «salir a la calle» lleve implícita la subtrama de riesgos y aventuras contenida en la expresión del «perderse en la ciudad» y en los tráficos urbanos controlados por los hombres. (Richard 2001: 102-103)

No se me escapa que ni texto ni paratexto brindan información sobre el material fotográfico. *Stricto sensu*, es justo que así sea, si consideraos que entre las características del texto figuran la polivalencia semántica y el desvío de la norma, la transgresión genérica y el sincretismo, la ambivalencia y el encubrimiento de la trama. A ello se añaden los aspectos autobiográficos, cuyas forma y expresión (en alza constante desde hace pocas décadas) se substancian en un escenario un tanto contradictorio, puesto que «desautorizan» los conceptos tradicionales de autor, cuya presencia en el texto no se corresponde, como sabemos por los postulados foucaultianos, con la persona que escribe. Eva Klein (2003) ha estudiado con

solvencia este aspecto en un trabajo reciente de fácil consulta. El lector interesado encontrará en él respuestas a aspectos de la autorrepresentación que aquí hemos abordado desde perspectivas complementarias, sobre las que volveremos en un próximo trabajo.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Colonna, Vicent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.

Genette, Gérard (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

Green, Mary (2007): *Diamela Eltit, Reading the mother*. London: Tamesis.

Klein, Eva (2003): «La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica*, de Diamela Eltit». En: *Revista de la Casa de las Américas*. p. 230. (http://www.letras.s5.com/eltitcuba0808035.htm)

Eltit, Diamela (1983): *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco.

———(1993): «Errante, Errática». En: Lértora, Juan Carlos: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. pp. 17-25.

———(1998): *Lumpérica*. Santiago de Chile: Seix Barral.

Ortega, Julio (1990): «Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit». En: *La Torre*, p.14.

Richard, Nelly (1993): «Tres Funciones de Escritura: Desconstrucción, Simulación, Hibridación». En: Lértora, Juan Carlos: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 37-51.

———(1998): *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

———(2001): *Residuos y Metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Tafra S., Silvia (1998): *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago de Chile: RIL.

María Luisa Fernández Martínez
La fotografía y la memoria en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 433-454

LA FOTOGRAFÍA Y LA MEMORIA EN *EL JINETE POLACO* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA[1]

Lo más literario de todo es la fugacidad de las palabras y de las fotografías y su trémula familiaridad con el olvido.
Antonio Muñoz Molina, *Escrito en un instante*.

Los protagonistas de *El jinete polaco*: Manuel, el narrador, y su compañera, Nadia, pasan entre ocho y diez días en un pequeño apartamento en Nueva York, al que consideran clausurado y seguro como un «submarino»[2] (Muñoz Molina, 1991: 9). En su interior conversan día y noche animados por el deseo de conocerse, al tiempo que se reconocen en un pasado común. Con la mediación de una extensa colección de fotografías en blanco y negro, de una reproducción de un retrato de Rembrandt y de una Biblia del siglo XVI, los dos comienzan a *imaginar* o a *inventar* ese pasado.

Ambos ansían encontrarse en los hechos que los precedieron y se saben el resultado de «una suma de casualidades y desgracias y de una nada en la que se…disgregarán igual que sus mayores» (Muñoz Molina, 1991: 32). Aspiran a remontarse «más allá de su doble memoria personal, confabulada, insuficiente,…» (Muñoz Molina, 1991: 32) y para ello: «Miran fotografías y establecen confidencias y actos, y cuanto más aprenden más miedo tienen de

[1] El contenido de este artículo proviene de mi tesis doctoral: *El medio fotográfico en la narrativa de Antonio Muñoz Molina,* defendida el 10-3-2008 en la Universidad de California, Irvine, y hasta ahora inédita.

[2] La imagen del mar con el contrapunto del espacio aislado como «el submarino» o la «isla» es recurrente en la narrativa de Antonio Muñoz Molina. Con frecuencia alude a un retiro espacial y temporal que procura a los narradores una suerte de exilio creador, en el cual llevan a cabo un intento de reconstruir la memoria.

Entregado: 19 de mayo de 2008. Aceptado: 27 de julio de 2008.

que algo de lo que sucedió hubiera ocurrido de otro modo, extinguiendo hace un siglo o treinta años o dos meses la trémula posibilidad de que ellos se encontraran» (Muñoz Molina, 1991: 33).

En *El jinete polaco,* la narrativa se origina a causa de un deseo de saber que es estimulado continuamente por el mutismo del retrato fotográfico. Este deseo, que es cotejado en el texto con el deseo erótico, guía a los protagonistas de fotografía en fotografía, de personaje en personaje y de instante en instante. Ante la mirada del narrador se despliegan el pasado y el presente como una colección azarosa de momentos. Como la evocación surge con frecuencia a partir de la contemplación de las imágenes, la percepción se presenta condicionada originalmente por múltiples datos fragmentarios e inconexos que constituyen de por sí *fotografías en prosa*[3]. La novela es el proceso narrativo que resulta de articular y de ordenar esta constelación de momentos.

Lo que propicia el reencuentro de Nadia y Manuel en Nueva York, en el marco de un universo frenético, es un instante de simultaneidad a ambos lados de la línea telefónica. Esta casualidad nos remite a otras contingencias que son también decisivas en la narración y que revelan el valor substancial que posee en ella el momento. Esta concepción del acaecer que privilegia la trascendencia del instante, aleatorio y saturado de posibilidades, preside la narrativa de Antonio Muñoz Molina y halla una de sus metáforas más lúcidas y constantes en el fogonazo de la cámara fotográfica.

Varios momentos climáticos en esta novela, como los encuentros esporádicos de los amantes, poseen cualidades relativas a *lo fotográfico*. Por ejemplo, la resolución de Manuel, tomada «*en segundos*» (Muñoz Molina, 1991: 459, la cursiva es mía), de coger la mano de Nadia al término de una cena amistosa en Madrid, para propiciar una cita romántica con ella o el instante en que es deslumbrado súbitamente por los faros de un camión mientras conduce de noche y debe reaccionar *en una fracción de segundo* para salvar su vida. De manera similar, el comandante Galaz, padre de la protagonista, recuerda así el giro brusco que produjo en su vida el estallido de la guerra civil: «Se quebró todo en una noche, *en un solo minuto*,…» (Muñoz Molina,

[3] Con las expresiones *fotografía en prosa* o *fotografía textual* que uso en este artículo, me refiero a textos que, en cierta manera, «aspiran a ser fotografías» o a lo que W.J.Mitchell denomina *imagetexts*. El *imagetext* designa para Mitchell un concepto compuesto que combina texto e imagen. Vid. *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 89.

1991: 321 la cursiva es mía) y reconoce: «Un acto,…; es el misterio más grande, el único,…, los [actos] que irrumpen en medio de la realidad como la llamarada de un incendio, los inauditos, los inesperados, los que modifican para siempre la materialidad de las cosas» (318-320). Finalmente, el encuentro fortuito del original del cuadro *El jinete polaco* de Rembrandt en el museo de la Frick Collection, agudiza intensamente la memoria de Manuel y desencadena en él una conmoción que no puede repetir *unos segundos más tarde* cuando se vuelve para mirarlo antes de abandonar la sala.

En cada uno de estos casos, un instante preciso adquiere a posteriori una relevancia excepcional desde el punto de vista de quien recuerda o *inventa* el pasado. Es casi inevitable relacionar cada evento con la noción de la fotografía de Cartier Bresson como «momento decisivo». De hecho, la fotografía, en términos de Max Kozloff, registra «a memorable occasion that has been extracted and recorded out of those countless micro-intervals that,…, would hardly raise an eyebrow» (Kozloff, 1987: 9).

Tanto la síntesis *fulgurante* de su propia vida que propone Galaz, como el atisbo momentáneo de *lucidez* que experimenta Manuel en el museo ante el cuadro de Rembrandt que da título a la novela, remiten a la noción de la historia del conocimiento que propone Walter Benjamin. El filósofo percibe esta evolución precisamente como una «historia de las vicisitudes de la luz» y en su *Passagen-Werk* comenta «knowledge comes only in flashes, in a moment of simultaneous illumination and blindness[4]» (Cadava, 1997: 5). Desde el punto de vista de este filósofo, lo *fotográfico* provee además una imagen idónea para expresar la posibilidad de acceder al pasado pues, como señala en *Theses on the Philosophy of History, «*the true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again» (Berger, 1973: 190). Por otra parte, como señala David Campany, la fotografía se ha convertido sin duda en una actividad consustancial al ejercicio de la memoria.

> El mismísimo funcionamiento de nuestra memoria está cambiando. Está configurada por el entorno visual que nos rodea. La estructura de la memoria está, en gran medida, condicionada por los medios de

[4] Existe también una analogía entre esta noción del conocimiento y la mirada del fotógrafo, que, como señala Muñoz Molina en *Las fuentes de la memoria*, «mira a su alrededor,… busca en las caras de la gente y en las cosas reales el estremecimiento de una revelación» (22)

> representación a nuestro alcance. Cuando nuestra imagen del mundo cambia de condición, también lo hacen nuestras formas de recordar (Green, 2007: 138).

Antonio Muñoz Molina declara en *Las fuentes de la memoria* con relación a este tema: «yo no sé si… la fotografía ha modificado o falsificado mi propia memoria: lo que sí se es que la intensidad del tiempo verdadero, de la gente real, de las calles de las ciudades, en ninguna parte la encuentro mejor retratada que en el blanco y negro de las fotografías» (22).

Lo fotográfico se halla omnipresente en la narrativa de este escritor. Las fotografías preceden con frecuencia a los personajes de sus cuentos y sus novelas e incluso los reemplazan. Las instantáneas acentúan la importancia del azar y de los actos mínimos, alteran la noción lineal del tiempo y destacan momentos a los que se vuelve repetidamente en el presente de la narración. Las imágenes estimulan o suplantan a la memoria y son agrupadas esmeradamente por los narradores y los personajes para constituir una narrativa, integrar un álbum de familia o componer un archivo. En muchas ocasiones, como en el caso de *El jinete polaco*, *Beatus Ille*, *Beltenebros* o *Ardor Guerrero*, entre otros, suponen el punto de partida de la narración[5]. Esta ubicuidad de la fotografía altera de manera radical el discurso y lo condiciona. Parafraseando la aserción de Luc Lang con relación a Ritcher, si la representación ya no puede aparecer en la novela sin una alusión a la fotografía, entonces el narrador contará *un mundo fotografiado*[6].

Es posible pensar en un *universo fotográfico* y en un mundo concebido como imagen a través del filtro de la fotografía. Como han advertido con lucidez pensadores como Roland Barthes, Walter Benjamin y Rosalind Krauss, entre otros, no somos plenamente conscientes del impacto radical

---

[5] Así, Darman, el narrador-protagonista de Beltenebros, llega a Madrid con el objeto de encontrar y matar a un hombre del que, en principio, no sabe nada. Darman declara al comienzo de la novela con relación a Andrade «Me dijeron su nombre» (9) y añade un poco más adelante «me dieron su foto y un sobre cerrado» (13). La mirada de Darman retorna a esta foto en varias ocasiones a lo largo de la novela. Cuando evoca su vuelta inminente a Madrid leemos «Todavía guardo la foto. Miro la cara de Andrade, que no es de traidor ni de héroe, y sé que con los años irá cobrando una actitud de profecía, será la cara en la que estaba contenido no sólo su destino, como suponía Bernal, sino también el de cada uno de nosotros, sus verdugos, sus víctimas, sus perseguidores» (*Beltenebros*, 54).

[6] Steve Edwards cita a Lang en el libro *¿Qué ha sido de la fotografía?* editado por David Green. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 32.

que la fotografía ha tenido y tiene aún en nuestra visión del mundo y el pasado.

Susan Sontag considera también a la fotografía como el umbral de una manera nueva de percibir el mundo y cree que ésta favorece una visión de la historia como una colección de anécdotas y de «*faits divers*» (Sontag, 1990: 22). Pierre Bourdieu, por su parte, la interpreta como una suerte de índice social que puede otorgar una apariencia de *realidad* a lo acordado de manera previa por un grupo y estudia el uso que se hace de ella como un factor determinante de clase. Rosalind Krauss la concibe como un filtro o un objeto teórico que nos permite examinar otro campo secundario con relación a ella. Por último, para Lacan existe incluso «un punto de luz que nos convierte en fotografías» y afirma con relación a sí mismo «la luz me transforma en una imagen fotográfica» (Green, 2007: 83).

No es de extrañar por tanto que el recurso continuo a la *fotografía textual* introduzca en el discurso literario nuevas configuraciones expresivas. La fotografía incorpora al texto la nueva relación que la tecnología ha inaugurado entre el sujeto y la imagen, que ya no se concibe como un producto singular del Arte o de la Naturaleza. Por mediación de ella, se acentúa precisamente, en términos de Beryl Schlossman, «the moment when the referent slips away forever» (Schlossman, 1997: 154). De ahí, como advierten con frecuencia los narradores de Muñoz Molina, el empeño vano y fútil que supone, en cierta manera, el ejercicio de la evocación[7] que inspira la imagen. Sin embargo, como sugiere Susan Sontag, esta figuración es inevitable pues «photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation and fantasy» (Sontag, 1990: 23).

Es lícito afirmar con Marcel Duchamp que el carácter deíctico de la fotografía reclama la presencia de un texto que contribuya a dotarla de sentido. La fotografía exhorta a la narrativa. Los límites de la fotografía emulan con frecuencia a los límites de la palabra y no es insólito que la una acuda a la otra (y viceversa) como suplemento, en un gesto que enfatiza la fragilidad de los mecanismos de la representación y de la memoria.

---

[7] En *Beatus Ille*, Minaya se enfrenta al laberinto acuciado de su propia memoria y, cuando deja la casa de Manuel, «ignora todavía que recordar y volver son dos ejercicios tan inútiles como pedir cuentas a un espejo del rostro que hace una hora o un día o tres años se miró en él» (Muñoz Molina, 1986: 257).

Como ya he sugerido antes, en *El jinete polaco*, al igual que en oras narraciones de Muñoz Molina, el individuo es imaginado o recordado a través del filtro fotográfico. En *Las fuentes de la memoria. La vida entera en blanco y negro,* el autor declara con relación a este texto:

> Para escribir una novela yo inventé una vez un fotógrafo de pueblo, un retratista de novios y reclutas que guardaba en un baúl todas las fotos que se habían guardado en su estudio a lo largo del siglo, sin clasificarlas, sin preferir unas sobre otras, simplemente atesorándolas todas, escondiéndolas en un yacimiento de tiempo y de rostros perdidos (Muñoz Molina, 1996: 24).

Las fotografías de la colección de Ramiro Retratista proporcionan al protagonista de esta novela un álbum de *fotos*, de instantes fijos, a los que él debe dotar de coherencia y articulación por medio de una narrativa. Estas imágenes proveen las *huellas* en el presente para llevar a cabo una reconstrucción o *invención* del pasado. Manuel advierte que, en el transcurso de su evocación, «no cuenta la memoria sino la mirada» (Muñoz Molina, 1991: 19) y califica también de «mirada pura y arcaica» (Muñoz Molina, 1991: 172) a la evocación.

Las fotografías en blanco y negro son para Manuel, como «manchas de aceite en la gran laguna oscura de la desmemoria» (Muñoz Molina, 1991: 193). Sugestivamente, en una ocasión, él percibe también la extensión de los continentes desde la ventanilla de un avión como «las manchas de colores puros de los mapamundis» (Muñoz Molina, 1991: 7) que interrogaba cuando era niño. En la novela, la fluidez de la comparación despliega una representación textual de la experiencia en clave visual. El mundo aparece a los ojos del narrador como un enigma constituido por acumulaciones de color y se ofrece a sí mismo como un texto inagotable.

Al igual que cada uno de los retratos de los personajes que se describen en la novela, el mapa es un enigmático conglomerado de luces y sombras. El encuadre que lo contiene es análogo al encuadre fotográfico; ambos proponen una visión de *la naturaleza* como representación. El acto mismo de enmarcar, como señala Rosalind Krauss, genera una producción permanente de signos (Krauss, 2001: 126).

En *El jinete polaco*, como en la mayoría de las novelas y los cuentos de Muñoz Molina, percibimos a los personajes de manera fragmentaria e *indirecta*, a través de *su doble* o de su representación; ya sea por razón de su reflejo en un espejo o en la luna de un escaparate o por medio de su retrato

o su fotografía. En cualquier caso, como indica Max Kozloff, «Most of our knowledge is hearsay, that is indirect, vicarious, prefiltered, secondary» (Kozloff, 1987: 67). Este proceso de fragmentación óptica del personaje es virtualmente infinito. Por ejemplo, vemos el reflejo imaginario de la figura del comandante Galaz en la superficie del cuadro de Rembrandt, en el espejo del lavabo en el cuartel de Mágina e incluso a través de los ojos de su esposa norteamericana, «dos pupilas tan objetivas como el cristal de un espejo» (Muñoz Molina, 1991: 246). Nadia encuentra a Manuel en Madrid cuando reconoce su cara reflejada en el espejo de un café al que él no está mirando. Cuando el protagonista comienza su viaje de regreso a Mágina, hacia el final de la novela, piensa de ella «tal vez estás viendo tu cara en el espejo de un taxi tan nítidamente como yo la veo en una foto» (Muñoz Molina, 1991: 509).

Manuel se recuerda en el instante posterior a su accidente de coche «mirándome los ojos en el retrovisor, un fragmento de mi cara ovalado como un antifaz» (Muñoz Molina, 1991: 447) o se ve en el espejo de un ascensor «entre las caras anglosajonas y japonesas que lo rodean y se pregunta si notarán los otros que no es como ellos» (Muñoz Molina, 1991: 441).

Cuando deambula por Mágina, al final de la novela, nota cómo una mujer contempla *su silueta de forastero* desde una ventana y recuerda a un adolescente, a sí mismo, cuando vagaba por las mismas calles observando su reflejo en las lunas de los escaparates mientras ansiaba abandonar el pueblo y convertirse en *un apátrida*. En este caso, *los dos Manueles* son personajes diferentes y frecuentan estadios diversos del tiempo que, no obstante, pueden coexistir en la narrativa. El campo visual de la mujer en la ventana y el reflejo del adolescente en el cristal delimitan dos segmentos diferentes en *la cadena de biografías* del protagonista. La presencia de los *dos marcos* contribuye a la fragmentación del personaje y le confiere una calidad abiertamente textual (y fotográfica).

De esta manera, el personaje resulta, de nuevo en términos de Rosalind Krauss, un «signo cambiante, fragmentado, múltiple y bello» (Krauss, 2001: 152). Es sugestivo reparar en la simetría y en la duplicación (o incluso en la multiplicación) del personaje que es consustancial a la narrativa y que no es ajena en absoluto al recurso a la *fotografía textual* en la novela. El *Manuel adulto* es consciente de que, de alguna manera, pertenece al *Manuel joven* pues ha sido soñado o inventado por él en el pasado. La trayectoria del

narrador protagonista se condensa, de esta manera, en dos momentos esenciales que la resumen y la completan.

Lo mismo sucede con relación a las *biografías* de los demás personajes de la novela. Las *fotografías textuales* que determinan la representación de cada sujeto ocasionan una disgregación de su identidad y la reducción de su historia a una cadena limitada y azarosa de momentos. Por ejemplo, Manuel observa las caras de su abuela Leonor en dos fotografías, «dos instantes que resumen su vida, el día que se casó,… [Y] a los cuarenta y tantos años,… rodeada de sus hijos» (Muñoz Molina, 1991: 520). También la trayectoria del comandante Galaz se condensa en las dos fotografías que Ramiro Retratista le entrega: el retrato oficial, encargado a Otto Zenner para regalar a su esposa, en el que lleva su uniforme militar, y la instantánea que toma Ramiro Retratista del momento de su declaración pública de apoyo a la república durante el estallido de la guerra civil.

La primera fotografía inserta al personaje en una línea genealógica compuesta también por retratos y lo hace partícipe de «la gloria de todos sus mayores, los capitanes y coroneles y brigadieres Galaz, cuyas fotografías y retratos al óleo poblaban las paredes de su casa» (Muñoz Molina, 1991: 324). El instante que fija la segunda lo separa definitivamente de esta tradición militar y conservadora de su linaje y de su pequeño núcleo familiar y lo conduce al exilio y a la creación de una nueva familia. Lo aleja definitivamente de la fotografía de familia imaginaria que contempla en una iglesia en Madrid cuando regresa al cabo de varios años en el exilio (Muñoz Molina, 1991: 211).

La ruptura literal de la primera fotografía enmarcada por parte de su mujer «pisándola hasta romper el cristal» (Muñoz Molina, 1991: 297) alude a la ruptura radical en la trayectoria del personaje y también del país con el estallido de la guerra civil. Es muy interesante observar cómo la alusión a este momento central de la historia se hace literal y simbólicamente a través del filtro de lo fotográfico en la narrativa. En su *Historia de la fotografía en España*, Publio López Mondéjar ha señalado que algunos fotógrafos iniciaron su trabajo el mismo día de la sublevación militar (López Mondéjar, 1997: 164). Es casi innegable el paralelismo entre el disparo del arma de Galaz como índice de su adhesión a la república y el disparo de la cámara automática de Ramiro Retratista. Finalmente, la ruptura radical y traumática, la infinitud de cambios que produjo el estallido de la guerra se insinúa a la conciencia como una descarga, como *un collage* de fragmentos visuales en prosa que escapan a una narrativa totalizante.

Ambas fotografías de Galaz indican la presencia de «al menos dos hombres dentro de él» (Muñoz Molina, 1991: 321), muestran como «su nombre invariable,…, abarcaba una pluralidad de identidades extrañas entre sí» (Muñoz Molina, 1991: 319). La convulsión que lo fotográfico opera en el texto acentúa también con relación a Manuel esta noción de la identidad como una cadena de datos fragmentarios; así, cuando el narrador regresa a su piso de Bruselas tras uno de sus viajes dice descubrir en él «señales de la vida de otro, yo mismo, mi antepasado más reciente» (Muñoz Molina, 1991: 514).

En algunos casos, las fotografías terminan por suplantar a sus objetos, hasta el extremo de que los personajes o *son fotografías* o acaban por parecerse a ellas. De hecho, como indica John Tagg, la fotografía no consiste tanto en «una inflexión de una anterior (aunque irrecuperable) realidad, como Barthes nos haría creer, sino [en] la producción de una nueva y específica realidad» (10). Cuando el padre de Manuel lo visita en Madrid, tiene el pelo blanco y ondulado «como en las fotos de su boda» (Muñoz Molina, 1991: 381) y al final de la novela, el protagonista anticipa que le sorprenderá la cara de Nadia cuando vuelva a verla, «tan poco parecida al principio a las fotografías y al recuerdo» (549)[8].

En *El jinete polaco* el legado de Ramiro Retratista ofrece al narrador una selección de retratos de estudio de sus familiares y vecinos que le proporcionan un conocimiento relacional de sí mismo y una idea de su integración en un grupo y, al mismo tiempo, un falso sentido de autoconocimiento y de control, como si la propiedad de una colección de imágenes le procurara también una falsa posesión de un mundo.

La colección de fotografías de Ramiro Retratista constituye un retrato colectivo de la población de un pequeño pueblo de provincias andaluz y abarca casi un siglo de su historia, desde finales del siglo XIX hasta la década de los noventa del siglo XX. Este período de tiempo es crucial también para la evolución de la práctica fotográfica, que se inicia en estudios

[8] De manera similar, el narrador de *El invierno en Lisboa*, cuando evoca a Lucrecia, advierte: «No sé si la estoy recordando como la vi aquella noche o si lo que veo mientras la describo es una de las fotos que hallé entre los papeles de Biralbo» (24).

de alto coste y abarata rápidamente sus gastos de reproducción hasta convertirse en una práctica accesible para un gran público[9].

Publio López Mondéjar desdeña el retrato practicado hacia 1920 por los gabinetes de más fuste, provistos de una variedad de decorados de cartón piedra y de la asistencia de numerosos técnicos y operarios, a los que acudían en toda Europa los miembros de las clases más altas, y aboga en su lugar por la obra de los profesionales humildes de provincias, a los que atribuye «una buena parte de los mejores retratos de la época, de los más conmovedores, sorprendentes y dignos de perpetuación y de memoria» (López Mondéjar, 1997: 126).

En *El jinete polaco*, la mirada de Manuel vaga enternecida por una serie cuantiosa de retratos sencillos y se detiene en aquéllos en los que reconoce a sus familiares y a sus amigos. El archivo de Ramiro Retratista lo enfrenta a:

> las fotografías desplegadas como una población de fantasmas,…, caras rancias y tímidas, ..., asustadas por el flash, ..., chaquetas oscuras, ..., duros zapatos de charol …, caderas anchas y ceñidas por faldas estampadas, tacones con la suela de corcho,…, frentes cetrinas bajo el pelo aplastado, pómulos oscuros, asiáticos, endurecidos por la intemperie, trajes de domingo, de viernes santo, de procesión del Corpus, vestidos de comunión y vestidos de novia con los mismos rasos y bordados, pupilas de víctimas que aún no saben que lo son y de vencedores insultantes, …, una grisura de ropas viejas y de puños gastados, una monotonía patética de mangas demasiado cortas, pantalones grandes atados con correas y sonrisas malogradas por el miedo y por la desnutrición (Muñoz Molina, 1991: 495).

Esta larga enumeración que registra la multiplicidad y la fragmentación de las imágenes en el texto, permite relacionar el repertorio de Ramiro Retratista con la obra de August Sanders, quien trata también de llevar a cabo «a photographic editing of society, a clinical process» (Kozloff, 1987: 188). También se percibe una cierta semejanza entre el trabajo ficticio del personaje y el proyecto colectivo de Edward Steichen, *Family of Man*.

Si la percepción de la colección por parte del narrador insiste en la uniformidad del objeto de las fotografías y, paralelamente, en su carácter

---

[9] Gisèle Freund explica en su libro *La fotografía como documento social* la evolución de este proceso en la Francia de finales del siglo XIX.

ubicuo y universal (los pómulos de los campesinos andaluces son *asiáticos*); el objetivo de Steichen era también universalizar la condición humana para facilitar la identificación del espectador con la mayoría posible de la gente retratada. No obstante, en términos de Susan Sontag al pretender mostrar «that individuals are born, work, laugh, and die everywhere in the same way, "The Family of Man" denies the determining weight of history-of genuine and historically embedded differences, injustices and conflicts» (Sontag, 1990: 33).

Lo cierto es que los retratos de familia poseen un carácter popular y colectivo. Es fácil identificarse con ellos, al ser todas las poses que los componen y todas las circunstancias que los propician más o menos iguales. Por lo que respecta a la mayoría, como sugiere Roland Barthes, «we live according to a generalized repertoire» (Barthes, 1982: 118). No obstante, la facilidad que posee el retrato familiar para funcionar como *una pantalla* puede motivar también identificaciones demasiado fáciles y engañosas. Como indica Marianne Hirsch, «Family photographs trigger in their viewers an inclusive, afiliative look that embraces images of vastly different cultural origins» (Hirsch, 1997: 13).

Lo cierto es que en el caso específico de la fotografía de estudio, el carácter convencional de los decorados y de las poses suscita una homogeneidad y un automatismo que tienden a borrar los rasgos individuales de los fotografiados. Ello lleva al retrato a adquirir una calidad universal y a la pose a adoptar un contenido casi alegórico. Por eso, en opinión del fotógrafo local de Mágina, sólo los grandes artistas del siglo XIX, como Nadar, pueden captar un *aire* individual o poseen la aptitud necesaria para ennoblecer un rostro.

La homogeneidad de los retratos, *monotonía patética de mangas demasiado cortas*, y su carácter indescifrable nos remiten a la dificultad de conferir un sentido narrativo al pasado. Por otra parte, la despersonalización de sus objetos, unida al hecho de que estos retratos de estudio respondían a una serie reducida de convenciones extendida a principios de siglo a toda Europa, desencadena una fácil identificación emotiva con ellos.

En la dilatada *fotografía textual* que hemos citado, podemos advertir segmentos visuales que documentan la pobreza, el miedo y la dureza del entorno. Estos datos resaltan el *ça a été* de la guerra, el hambre y la miseria; son destellos informativos que interrumpen la vastedad de nuestra

ignorancia sobre el pasado y que señalan la imposibilidad de representarlo o conocerlo.

La fotografía documental que Ramiro Retratista toma a Galaz en los instantes que siguen al estallido de la guerra civil es el testimonio al que se acude repetidamente en la novela para enfatizar la importancia de ese momento. Como señala David Campany, sólo a partir de 1920, la rápida expansión de los medios de comunicación, el dominio creciente del periodismo impreso y el desarrollo de la tecnología fotográfica, permitieron que la fotografía se convirtiera en el medio definitivo y modulador del acontecimiento como un momento, un instante, algo que podía ser congelado y examinado (Green, 2007: 136). Al igual que el comandante y otros documentos visuales del lado republicano, esta colección de fotografías se desplaza al exilio durante la dictadura y sólo se recupera y resulta *legible* con el cambio de las circunstancias ideológicas, políticas y culturales. Como advierte Hubert Damisch, la fotografía,

> testimonio de actualidad mayor que el cine, quiere estar presente en la historia, tanto en la oficial, como en la más secreta, tanto en la colectiva como en la individual. Su indiscreción necesaria, constitutiva, le permite multiplicar los ángulos de toma y escoger puntos de vista cada vez más improbables para hacernos ver la historia- eventualmente nuestra propia historia (Krauss, 2001: 12).

Inevitablemente, *el álbum de familia* suscita *narrativas* que confrontan la memoria personal con la historia pública, que están ubicadas en un contexto histórico y político más amplio que el meramente familiar, y que nos permiten, por consiguiente, una ampliación gradual y simultánea de puntos de vista.

La historia, como sugiere Barthes en *Camera Lucida*, es el tiempo en el que aún no hemos nacido y es ciertamente ese período, el de la infancia y la juventud de nuestros familiares, el que puebla de rostros el álbum de familia. En el álbum familiar lo fotográfico yuxtapone y conecta ante nuestros ojos el pasado inmediato y el pasado remoto.

Cuando Manuel observa las caras casi adolescentes de sus abuelos y de sus padres en el archivo del fotógrafo comprende que nunca los ha conocido verdaderamente; piensa «nunca he sabido cómo eran, quiénes son fuera y lejos de mí, de qué se acuerdan, qué saben, cómo vivían en las edades oscuras del terror, no hace siglos, sino años, no muchos, un poco antes de que yo naciera» (Muñoz Molina, 1991: 105). Y al observar en una habitación

de la casa de sus padres una foto de los padres de su abuelo Manuel, se encuentra frente a «un hombre calvo y maduro que tal vez sólo se le parece en la corpulencia y una mujer mucho más joven, con la boca y la barbilla idénticas a las de mi abuelo, con un vestido de bordados negros en el cuello cerrado… [que] posee el mismo aire absorto de indiferencia y ruda rectitud de una cabeza romana (Muñoz Molina, 1991: 530)».

Aunque la fotografía implica un acceso instantáneo a *lo real*, los resultados de esta práctica no son sino otra manera de crear distancia. Como señala Susan Sontag: «to posses the world in the form of images is, precisely, to experience the unreality and remoteness of the real» (Sontag, 1990: 164). En sus palabras, de nuevo, «like a pair of binoculars with no right or wrong end, the camera makes exotic things near, intimate; and familiar things small, abstract, strange, much farther away» (167).

La fotografía es tanto una invitación a reconstruir el pasado privado y doméstico, a causa de su carácter *indicial* y documental, como una muestra de la futilidad de este empeño a causa de su mutismo. Lo cierto es que funciona como auxiliar de nuestra evocación al ser un *suplemento*, *una mirada añadida* que permite una multiplicación de las imágenes disponibles y que aumenta las formas en que el mundo se presenta a nuestra contemplación. No obstante, al mismo tiempo, moldea la realidad en sus propios términos, ya que la cámara reemplaza casi al observador. La fotografía puede modificar la percepción del mundo y del pasado de una manera radical, al constituir en sí misma *una realidad en estado pasado*, y puede inaugurar un espacio de silencio en el interior de la narrativa, operando también como *contra memoria*.

Sólo las fotografías que tienen un vínculo informativo o emotivo con el sujeto *significan* para él; la preservación del legado de Ramiro Retratista y el proceso de otorgarle un sentido constituyen, por consiguiente, un acto de amor. Cuando Manuel contempla las imágenes advierte esta simultaneidad de locuacidad y de silencio inspirada por lo fotográfico. Comprende que tal vez, si no hubiera visto en el baúl las fotografías que le hicieron a su padre cuando él aún no había nacido, no podría recordar ahora la expresión que tenía su cara cuando al fin pudo comprar la tierra. Al mismo tiempo reconoce «sé de él lo que he visto en sus fotografías» (Muñoz Molina, 1991: 146), lo mismo que podría saber Nadia mirándolas. Los narradores de la novela se enfrentan reiteradamente a lo que Hirsch denomina acertadamente «the impenetrable façade of the domestic picture» (Hirsch, 1997: 6). El

silencio narrativo equivale aquí con frecuencia al mutismo enigmático impuesto por lo fotográfico.

Es precisamente este misterio el que funciona como origen del discurso. Al contemplar la imagen de un niño tomada por Kertész en París, en 1931, Barthes deduce «It is posible that Ersnest is still alive today: but where? how? What a novel!» (Barthes, 1982: 83). Para él, desde el punto de vista del espectador,

> the essence of the image is to be altogether outside, without intimacy, and yet more inaccessible and mysterious than the thought of the innermost being; without signification, yet summoning up the depth of any possible meaning; unrevealed yet manifest, having that absence-as-presence which constitutes the lure and the fascination of the Sirens (Barthes, 1982: 166).

En *El jinete polaco,* las numerosas fotografías de familia constituyen un indicio de la identidad de Manuel en tanto ésta se inscribe parcialmente términos de filiación aunque contribuyen también a problematizarla en la medida en que la desplazan, la multiplican y la segmentan. La fascinante *presencia de una ausencia* que presupone la *fotografía* se agudiza en esta novela porque Manuel tiene acceso al archivo del baúl de Ramiro Retratista en el apartamento de Nadia en Nueva York, un lugar en el que los personajes fotografiados están doblemente ausentes, desde un punto de vista tanto temporal como geográfico, ubicados en un territorio que resulta casi imaginario por su lejanía. En este contexto, las fotografías cumplen además su función social de proporcionar al grupo un sentido de su propia cohesión más allá de las divisiones temporales, geográficas y sociales.

Al examinar la línea genealógica que exhiben las fotos, Manuel descubre destellos de conocimiento y experiencia, rasgos de sí mismo que le ayudan a reubicarse en un momento de crisis. Al mismo tiempo, el yo se percibe como otro, se ve fuera de sí mismo, a través del medio fotográfico. Este medio expone una proyección del sujeto, con la que él no coincide plenamente, a la mirada de los demás. Así, como sugiere Lacan[10], el sujeto se encuentra desposeído cuando se descubre en su dimensión puramente visual. Cuando Manuel advierte cómo Nadia lo observa para comparar sus rasgos con los de una fotografía de su madre, comprende que «igual que la memoria y que las palabras que decimos, tampoco nuestras caras… nos

[10] Citado por Rosalind Krauss en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. 186

pertenecen del todo» (Muñoz Molina, 1991: 142). De manera similar, en la introducción de *Family Snaps*, Patricia Holland señala: «Our memory is never fully "ours", nor are the pictures ever unmediated representations of our past. Looking at them we both construct a fantastic past and set out on a detective trail to find other versions of a "real" one» (Spence, 1991: 14). La colección de imágenes legada a Galaz por el fotógrafo reubica a los protagonistas al tiempo que les ofrece la posibilidad de *imaginar una familia, una nación y una historia*.

España es para Nadia durante su niñez «un país inventado por el desarraigo perpetuo y el dolor sin palabras ni queja de su padre» (Muñoz Molina, 1991: 154). Los objetos españoles, los cuentos de Calleja y los libros de fotografías en blanco y negro que el comandante Galaz muestra a su hija en su exilio de EEUU, cimientan un país «íntimo e inaccesible» (Muñoz Molina, 1991: 213) y crean para ella una memoria inventada. También Manuel reconoce la impronta de la herencia cuando explica: «Ellos me hicieron, me engendraron, me lo legaron todo, lo que poseían y lo que nunca tuvieron, las palabras, el miedo, la ternura, los nombres, el dolor, la forma de mi cara, el color de mis ojos, la sensación de no haberme ido nunca de Mágina… (Muñoz Molina, 1991: 29)».

Los miles de fotografías que componen el archivo fotográfico legado por Ramiro Retratista al comandante Galaz sugieren a un tiempo una historia privada y colectiva, una especie de *intrahistoria* donde los protagonistas son, en su mayoría, *las masas*, «la chusma» que Ramiro Retratista opone a «la gente principal del estudio» (Muñoz Molina, 1991: *144)*, los campesinos.

La idiosincrasia de lo fotográfico hace público lo privado y otorga a lo pequeño y lo doméstico, por su repetición a través del tiempo y de las generaciones, una categoría de *arquetipo* y una cualidad casi abstracta de comentario antropológico o etnográfico.

Cuando Manuel encuentra en el baúl una copia de la foto de la boda de sus padres, recuerda otra copia que se exhibe, *solemne,* en una habitación en la que nunca entran de su casa de Mágina y «examina de cerca las caras jóvenes de sus padres, que ya tienen ese aire… de época de las fotografías un poco antiguas de los desconocidos, como si al cabo de un tiempo hubieran perdido su identidad singular para convertirse en figuras alegóricas de un pasado extinguido (Muñoz Molina, 1991: 160)».

Los padres de Manuel encargan su retrato de bodas en el estudio de Ramiro Retratista; con este gesto *solemnizan* un momento esencial en la vida social y consolidan públicamente su estatus financiero de pequeños propietarios. Las fotografías les aportan una confirmación de *su persona social*, un testimonio tranquilizador de *pertenencia* a una comunidad y a una clase.

Pierre Bourdieu ha explicado la diferencia entre las clases sociales con respecto a su manera de relacionarse con lo fotográfico[11]. Como él señala, la función social y el significado de la fotografía son especialmente visibles en las poblaciones rurales, al estar fuertemente integradas y ancladas en sus tradiciones. En este sentido, es particularmente expresiva *la foto de la boda*, pues contribuye al propósito de solemnizar los grandes momentos de la vida familiar y refuerza así el sentido de integración del propio grupo.

Como todas las imágenes del álbum de familia, el retrato de boda funda además una suerte de *mitología familiar* al procurar una imagen «to live up to, an image shaping the desire of the individual living in a social group» (Hirsch, 1997: 8). Al mismo tiempo, la rigidez de las figuras remite a la construcción inamovible del orden social y a la separación entre los géneros sexuales. Curiosamente, los padres del protagonista repiten exactamente el caso estudiado con relación a un grupo de campesinos de Cabiria por Bourdieu en *La dominación masculina* y ocupan posiciones sociales reglamentadas, la madre en el ámbito de la casa y el padre en el dominio público, en el mercado.

Las fotografías muestran abiertamente la desarticulación del *yo* pues exhiben con relación a él el cisma entre el sujeto que percibe y la imagen que le devuelve la mirada. Nos brindan continuamente la posibilidad de ser *otro*. Tienen el potencial de crear un espacio de proyección y de construcción de la propia imagen. Esta construcción puede hacerse tanto por vía de *imitación* de otras imágenes (y de otras *poses*) como con la mediación del arte del fotógrafo.

La consideración del personaje como *una impostura* es una constante en la narrativa de Muñoz Molina y en la génesis de esta visión se halla la impronta de lo fotográfico. Así, el comandante Galaz se construye cada mañana a sí mismo como *un impostor* en el cuartel, al crear una imagen pública de militar impecable, prestando atención a cada detalle de la ropa, del gesto y de la compostura. Esa imagen de sí mismo en la que no se reconoce, es la que contempla en uno de los retratos que le regala Ramiro Retratista

[11] Vid. su ensayo clave sobre fotografía, *Photography. A Middle-brow Art*.

muchos años después. Por otra parte, el Manuel adolescente quiere parecerse a los cantantes de las portadas de los discos y trata de imitar su imagen. También su madre, cuando posa para su retrato de bodas en el estudio de Ramiro Retratista, procura «mostrar una sonrisa de felicidad nupcial, imitando las sonrisas de las artistas de cine, las mujeres de las postales de San Valentín [o las de] las portadas de las revistas de moda» (Muñoz Molina, 1991: 161).

La fotografía ejerce una violencia considerable sobre su objeto y facilita una objetivación de la auto-imagen que puede resultar agresiva. La madre de Manuel, que no ha heredado la belleza de la abuela, se observa «frente a un prisma cóncavo de espejos, en casa de la modista» (Muñoz Molina, 1991: 151) cuando se prueba su vestido de novia y se ve a sí misma en ellos «con recelo y vergüenza, igual que mira en las fotografías que le hizo Ramiro Retratista» (Muñoz Molina, 1991: 151). Incluso después de haberse casado, «miraba su foto de novia colgada en la pared y le daba tanta vergüenza como mirarse en un espejo, y procuraba no hacerlo para no verse tal vez como él la vería, la cara redonda y las cejas pronunciadas, la boca tan parecida a la de su padre, los dientes desiguales y débiles» (Muñoz Molina, 1991: 162).

La presión social y la internalización de la mirada masculina, llevan a la mujer a considerar el espejo como un medio para evaluarse a sí misma en cuanto *objeto de visión* para los demás. Se observa reducida a «*una vista*» (Berger, 1973: 47), tanto en él como frente a la cámara fotográfica.

La fragmentación de los espejos y la virtualidad de las copias sugieren la potencial multiplicación de la mirada que suscita el retrato, especialmente el retrato nupcial al constituir una especie de *sociograma* (Bourdieu, 1990: 23) y un punto de encuentro de todas las miradas del grupo. Por esta razón, la madre de Manuel desea ofrecer en él una imagen de sí misma que sea susceptible de recibir la aprobación y el respeto de la comunidad; para ello, trata forzadamente de adoptar una pose que se articule de acuerdo a las convenciones culturales que se asocian en ese momento con la belleza.

Aunque el álbum familiar se proponga inicialmente como un lugar de reencuentro y de reconocimiento para el narrador, lo cierto es que cada personaje de *El jinete polaco* consiste en un catálogo reducido de *fotografías textuales* y que cada una de estas fotografías exhibe un repertorio de gestos que no le pertenecen, pues remiten a otras imágenes o a filtros culturales que

le sirven como modelo. Esta dinámica pone de relieve el carácter complejo e ilimitadamente fragmentado del personaje y su calidad de simulacro.

La fotografía de boda de los padres de Manuel aparece en la narración como la culminación de la sucesión de actos convencionales, repetidos y rituales que constituyeron su noviazgo y que condujeron a su unión, y, por consiguiente, es el punto culminante de un proceso de despersonalización. Como hemos indicado, lo que vemos en el retrato nupcial no son tanto los individuos como los arquetipos, *las personas sociales*.

Ambos posan para el fotógrafo «en un escorzo artificioso» (Muñoz Molina, 1991: 161) y su padre «se inclina hacia [su madre] y le sonríe porque Ramiro Retratista le ha dicho que lo haga» (151). Los dos se convierten temporalmente en objetos manipulados por el fotógrafo y son incorporados por él a un encuadre que les resulta ajeno. En la fotografía de boda, ambas figuras se encuentran atrapadas entre las mallas de la representación y permanecen fijas e inmóviles, bidimensionales ante el plano del decorado y ajenas al fluir natural del tiempo. La artificiosidad del decorado en la fotografía de estudio y el valor que adquieren en ella la ropa o el elenco limitado de las poses, evoca la pintura al óleo de los individuos de clase alta y permite a las clases bajas optar también a *la distinción* y a *la solemnidad* que confiere el retrato.

Así, los padres de Manuel interrumpen brevemente la crueldad cotidiana de su trabajo en el campo y acceden a una nueva dimensión tanto temporal como social. Aunque su vida se adecúa más al contexto de la pobreza y de la recogida cíclica de la aceituna, posan para sus fotos nupciales «delante de un jardín francés torpemente pintado, con estatuas blancas y setos de arrayán, bajo un cielo blanco y negro de atardecer literario» (Muñoz Molina, 1991: 151).

El decorado del taller de fotografía, con su repertorio limitado de accesorios, extrae a los personajes de su contexto y los incorpora a un fondo anacrónico e impersonal. El estudio del fotógrafo se convierte así en el almacén de accesorios de un teatro que guarda preparadas, para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes (Freund, 2006: 62).

De esta manera, el protagonista de la fotografía de estudio se ve reducido a una convención, a un estereotipo, casi a un autómata. Como comenta Gisèle Freund, «a la mágica orden» del fotógrafo: ««Sonría, por favor», el rostro ya crispado, exhibía una rígida sonrisa. Con esa sonrisa desaparecía, en casi todas las fotografías, el último contenido individual. Estas imágenes resultaban parodias de rostros humanos» (Freund, 2006: 62).

La adecuación forzada y violenta del sujeto al retrato es similar al ajuste del campesino a la ropa formal, al traje. En su ensayo *The Suit and the Photograph*, John Berger comenta una fotografía de August Sander, en la que aparecen tres jóvenes campesinos vestidos con sus trajes de domingo. Los padres de Manuel en su retrato nupcial aparecen constreñidos, contorsionados. Los trajes formales, según Berger, deforman también el cuerpo de los tres muchachos. Lo que está en juego en ambos casos es lo que Gramsci ha denominado *hegemonía de clase*. El retrato, al igual que el traje, es un estándar de la clase alta que la clase baja ha adoptado como propio. Como señala Berger, la aceptación de estas normas ajenas por parte de los campesinos «condemned them, within the system of those standards, to being always, and recognisably to the clases above them, second-rate, clumsy, uncouth, defensive. That indeed is to succumb to a cultural hegemony» (Berger, 1973: 278).

En la larga cita previa se acentúa con relación a la apariencia de los personajes (que es en definitiva todo lo que pueden proveer sus fotografías) esta imposición de la cultura y de la ropa, que hacen visible además sus aspiraciones de clase. El narrador observa en las fotografías «chaquetas oscuras,…, duros zapatos de charol…, caderas anchas y ceñidas por faldas estampadas, tacones con la suela de corcho,…, trajes de domingo, de viernes santo, de procesión del Corpus, vestidos de comunión y vestidos de novia con los mismos rasos y bordados» (Muñoz Molina, 1991: 495).

Es natural pues que la conciencia de clase de Manuel, motivo de un resentimiento continuo por su parte, emerja en su apreciación de las fotografías. Entre la mirada del personaje y su objeto media una pantalla hecha de prejuicios y de discursos ideológicos que dan forma a la representación y también una posición personal que redescubre las privaciones, los miedos y los sueños del pasado reciente.

Por contraste con la apariencia de *los turistas*, «las mujeres del cine [o] de las revistas extranjeras de moda» (Muñoz Molina, 1991: 200), «las fotografías de galanes en blanco y negro» (136), los cantantes audaces de las portadas de los discos o los hombres y mujeres de «deslumbrantes países» (136); a Manuel, especialmente durante su adolescencia, le afectan su «cara de palurdo» (227) y la figura frágil de su madre, que se halla «debilitada por el hábito del hambre y la crueldad del trabajo» (*137)*. Percibe una aguda discrepancia entre lo que él y sus amigos quieren ser, cuando tratan de imitar a Jim Morrison o a Lou Reed, y lo que sin embargo formulan sus «caras

implacables de Mágina[12]» (223) y observa también cómo los cuerpos de las mujeres del cine o de las revistas ilustradas están hechos a una escala diferente de los cuerpos de las mujeres de la pequeña localidad de provincias.

Incluso la propia cámara, en tanto *commodity,* o la práctica *amateur* de la fotografía son ajenas a la comunidad campesina y son ridiculizadas por ella. Los lugareños se burlan de los *extranjeros* que toman *incomprensiblemente* fotografías de las iglesias, de las plazas o de las huertas. Se establece una dicotomía moral entre aquellos que fotografían por placer o por ocio, «los forasteros» o «los canallas», *versus* «los de Mágina» que son capturados por un fotógrafo profesional únicamente en momentos *fotografiables*, como bodas, comuniones, fiestas u otras ocasiones solemnes. Así, Manuel adolescente, en uno de sus paseos por Mágina, se cruza con una pareja y piensa que «aunque no llevaran cámaras fotográficas al hombro… son forasteros» (Muñoz Molina, 1991: 539). Incluso él mismo, cuando regresa a Mágina al término de la novela, está seguro de que la mujer que lo mira desde la ventana lo toma «por uno de esos extranjeros que… hacen fotografías de las iglesias» (Muñoz Molina, 1991: 539)[13].

La fotografía incorpora al texto literario una multiplicidad de consideraciones y constituye sin duda un recurso polisémico en *El jinete polaco.* La narrativa puede ser examinada a partir del filtro que proporciona *lo fotográfico.* Los retratos del fotógrafo local proporcionan al narrador protagonista de esta novela huellas del pasado, datos visuales y fragmentarios. La contemplación de las imágenes suscita múltiples vías de evocación e invención y provoca instantes fugaces de lucidez y conocimiento. Entre la mirada del narrador y los retratos se interpone un entramado complejo de discursos heterogéneos.

Es lícito afirmar que la intersección de lo fotográfico con lo narrativo genera un nuevo universo. Como hemos visto, en *El jinete polaco*, la fotografía constituye no sólo el punto de partida de la narrativa, sino también un factor que altera radicalmente las nociones del referente y de la memoria. La *fotografía textual* promueve en la novela una fragmentación

---

[12] Todas las citas en este párrafo provienen de *El jinete polaco.*

[13] Como ha señalado Bourdieu en *Photography. A Middle-brow Art*, los campesinos rechazan la práctica *amateur* de la fotografía porque la consideran *urbana* y, por consiguiente, la asocian a un estilo de vida que niega el sentido del suyo propio.

incesante de *lo real* que sugiere una (re)producción infinita de signos. La colección de retratos ofrece al narrador tanto un espacio de reconocimiento como una llamada a la dispersión. Puesto que cada instante, cada lugar y cada rostro se hallan tamizados en el texto por el filtro de lo fotográfico, en último término asistimos en él a una plasmación de la idea del mundo y del conocimiento como imagen o fotografía.

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
ROCKHURST UNIVERSITY

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. (1982) *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York. Hill and Wang.

Berger, John. (1973) *Ways of Seeing*. London. Penguin.

Bordieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona. Editorial Anagrama,.

——(1990) *Photography. A Middle-Brow Art*. Standford. Standford UP.

Cadava, Eduardo. (1997) *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton. Princeton UP.

Freund, Gisèle. (2006) *La fotografía como documento social*. Barcelona. Gustavo Gili.

Green, David, ed. (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona. Gustavo Gili.

Hirsch, Marianne. (1997) *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge. Mass. Harvard UP.

Kozloff, Max. (1987) *The Privileged Eye*. Alburquerque. University of New Mexico Press.

Krauss, Rosalind**.** (2001) *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona. Gustavo Gili.

López Mondéjar, Publio. (1997) *Historia de la fotografía en España*. Barcelona. Lunwerg.

Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago. University of Chicago Press.

Muñoz Molina, Antonio. (2000) *Ardor Guerrero*. Madrid. Punto de lectura.

——(1986) *Beatus Ille*. Barcelona. Seix Barral.

——(1987) *Beltenebros*. Barcelona. Seix Barral.

——(1991) *El jinete polaco*. Barcelona. Planeta.

——(1996) «Las fuentes de la memoria. La vida entera en blanco y negro». *El País Semanal*. XIV. 24

——(1997) *Escrito en un Instante*. Palma de Mallorca. Calima Ediciones.

Schlossman, Beryl. (1997) «The Descent of Orpheus: On Reading Barthes and Proust». *Writing the Image After Roland Barthes*. 144-157.

Sontag, Susan. (1990) *On Photography*. New York. Picador.

Spence, Jo and Holland, Patricia Eds. (1991) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. London. Virago Press.

Tagg, John. (2005) *El peso de la representación*. Barcelona. Gustavo Gili.

BIBLIOGRAFÍA

Ana L. Baquero Escudero
El *Quijote* desde distintas perspectivas
(de las reflexiones de Cervantes a las de la crítica actual)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 457-469

EL *QUIJOTE* DESDE DISTINTAS PERSPECTIVAS (DE LAS REFLEXIONES DE CERVANTES A LAS DE LA CRÍTICA ACTUAL)

Entre las obras de la historia de la literatura universal que más comentarios y anotaciones ha recibido, no hay duda alguna que figura el *Quijote*. Hito decisivo en la evolución de la novela, son muchos los puntos de vista proyectados sobre la misma, cuyas contrastadas e incluso antitéticas valoraciones e interpretaciones ponen de relieve la complejidad de una de las obras que más reflexiones ha suscitado y continúa, todavía, suscitando en el mundo de las letras. El carácter novedoso del *Quijote* es tal, y su condición de obra iniciadora de una nueva forma de concebir la creación literaria tan ostensible, que en su mismo momento de aparición el texto no pudo dejar de provocar interpretaciones y lecturas variadas, tanto dentro como fuera de España. Incluso de su misma lectura podría desprenderse la personal reflexión del propio Cervantes quien, lejos de aparecérsenos hoy asociado a esa tradicional imagen de un ingenio lego o inconsciente, es por el contrario considerado como un escritor sumamente atento y preocupado por las cuestiones propias de la ficción literaria.

En este sentido resulta verdaderamente interesante el reciente estudio del profesor Martínez Mata[1], cuya premisa inicial estriba precisamente en intentar vislumbrar el pensamiento cervantino acerca de su propia creación, y para el cual es difícil imagina un título más apropiado. Aparecido entre las más recientes y siempre numerosas novedades editoriales en torno a dicho texto, el estudio tiene como fin primordial extraer las reflexiones sobre la novela a partir del propio libro. Como bien

[1] Emilio Martínez Mata, *Cervantes comenta el "Quijote"*, Madrid, Cátedra, 2008.

Entregado: 13 de junio de 2008. Aceptado: 7 de septiembre de 2008.

subraya en el prólogo Anthony Close – una de las voces más autorizadas hoy día en el ámbito del cervantismo – la monografía de Martínez Mata va dirigida tanto a lectores no especializados, como a especialistas, quienes podrán extraer interesantes conclusiones relativas a esa cuestión siempre fascinante, acerca de la poética de Cervantes sobre la ficción literaria.

Martínez Mata parte de esa idea motriz consistente en recorrer el *Quijote* con el objeto de ir entresacando las reflexiones manifestadas sobre aspectos fundamentales en el texto, atribuibles al propio escritor. Unas opiniones que aparecerán expuestas por los propios personajes o voces narrativas dentro del propio texto novelesco, si bien también tiene en cuenta ese paratexto privilegiado que representa el prólogo en toda obra. Será la conjunción de esas diferentes opiniones manifestadas a lo largo de la obra la que permita establecer la hipotética opinión del propio escritor sobre su libro; aun cuando el crítico no deje de matizar desde un principio, que no puede establecerse una inequívoca equivalencia entre el pensamiento del creador y las reflexiones expuestas por sus propias criaturas de ficción – relación que por lo demás adquiere singular complejidad en el caso concreto de Cervantes -.

Manifiesta ya desde el prólogo del I *Quijote* la conciencia del autor de haber creado una obra no catalogable dentro de los géneros establecidos, el crítico analizará aspectos tan relevantes como la ficción autorial, la invectiva contra los libros de caballerías o la burla acerca de la afectación literaria. Las críticas acerca de esta última aparecen especialmente localizadas en ese prólogo al *Quijote* de 1605 en donde lleva a cabo una evidente sátira hacia esos hábitos comunes en la época, y que de manera concreta podían afectar a un escritor como Lope de Vega. Para analizar por otro lado, las cuestiones atrás mencionadas, Martínez Mata se introduce de lleno en la propia ficción novelesca. En concreto al revisar la presencia en el *Quijote* de la cuestión de la ficción autorial el crítico analiza una de las más debatidas materias en la bibliografía cervantina. Considerar a la luz del desarrollo del propio texto que el cúmulo de incoherencias y el complejo juego relativo a la presencia del autor responsable de la obra podría evidenciar que Cervantes no concibió desde un principio a Cide Hamete. Una voz mucho más presente en la Parte II y cuyo perfil en nada se asemeja al de los numerosos autores fingidos de los libros de caballerías. Sometido a un constante enfoque irónico el principio de la veracidad de la ficción autorial aparece a la postre desautorizado por el propio Cervantes quien provoca constantes rupturas respecto al mismo – vgr. el enfrentamiento provocado entre la opinión del traductor frente a la del historiador arábigo -. Como en tantas otras cosas serían los narradores ingleses del XVIII quienes siguieran al español en el manejo de este recurso, característico por lo demás de la novela moderna

posterior, en la que no es infrecuente el ocultamiento del autor tras distintas perspectivas narrativas.

Si el principio de la responsabilidad autorial es sin duda, uno de los más comentados por el posterior cervantismo, no lo será menos la valoración de la obra como parodia de los libros de caballerías. Como señala Martínez Mata a lo largo especialmente de la I Parte son numerosas las reflexiones acerca de éstos e incluso acerca de cuestiones más amplias que afectan a la obra literaria. Son varios los pasajes en que los personajes debatirán sobre tal materia. Fundamentalmente recuerda el crítico el pasaje del escrutinio de la biblioteca del protagonista, ese otro escrutinio menor referente a la maleta de la venta, y finalmente la visita a la imprenta en Barcelona.

La relación con los modelos caballerescos dentro siempre del contexto irónico del texto, resulta por lo demás esencial a lo largo del *Quijote*. Género de enorme repercusión en la literatura de la época, son tantos los datos ofrecidos a lo largo de la obra respecto al mismo que, como indica el crítico, incluso el lector ignorante de esta especie literaria es capaz de percibir la interpretación cómica respecto a ella. Desde un primer momento el autor establece ostensibles diferencias entre el universo de su protagonista y el de los fabulosos héroes caballerescos. Especialmente notable es el manejo como subraya este crítico, de ese diálogo caracterizador presente en el texto cervantino, frente al modelo monológico propio no sólo del relato caballeresco sino también de la ficción narrativa tradicional. Con el *Quijote* surge lo que con término de Bajtin puede denominarse novela polifónica, o con los de Lázaro Carreter, dialógica o heterológica. Asimismo la distancia en el tratamiento de la coordenada espacio-temporal entre el texto de Cervantes y los modelos parodiados resulta innegable.

Si en la tradición narrativa anterior – en el universo de esa ficción literaria conocida bajo el marbete anglosajón de *romance* – el mundo es mostrado a través de esa perspectiva única, autorizada, con el *Quijote* tal principio no cabe duda, se viene abajo y el reflejo de la experiencia humana mostrada en ella en cada coincide con el que aparecía en los antiguos libros de caballerías.

A través de su enfoque crítico, Martínez Mata coincide pues, con autorizadas voces de críticos actuales que intentan alejar la interpretación del *Quijote* de la órbita romántica tan presente todavía hoy día. Una visión que relega la visión burlesca e irónica sobre los libros de caballerías, para incidir en contra en la idea de un Cervantes que rinde homenaje al espíritu auténtico y original de aquellas obras.

Finalmente dentro de la primera parte de esta monografía, el crítico aborda dos últimas cuestiones: lo que denomina la poética de la claridad,

presente sin duda a lo largo de todo el texto, y la multiplicidad de lecturas propuesta ya desde el prólogo del *Quijote* de 1605. Si en este paratexto primero ya había prevenido el escritor contra los peligros que conlleva la afectación, a lo largo de la novela encontraremos numerosas reflexiones que inciden en tal motivo. Las mismas como señala Martínez Mata aparecen bien a través de la parodia – vgr. ese estilo caballeresco remedado con frecuencia por el personaje -, bien explícitamente – consejos de Maese Pedro o de don Quijote a Sancho -. En cualquier caso la lectura del *Quijote* refleja sin duda el ideal cervantino en defensa de la naturalidad de la lengua, indentificable como indica Martínez Mata con esa «limpieza de estilo» que fue tan propia del Renacimiento.

De otro lado si en el mencionado prólogo de 1605 se aludía a que la obra presentada podía ser disfrutada por lectores muy diversos, tal afirmación parece confirmarse completamente en el diálogo que en los inicios del *Quijote* de 1615 se entabla entre los protagonistas y Sansón Carrasco, a propósito de la repercusión que ha tenido la historia publicada sobre ellos. Podría decirse por consiguiente, que Cervantes ha conseguido triunfar en ese reto que se propuso de crear una obra capaz de superar la tradicional división entre lectores necios y discretos – y la sombra del *Guzmán* emergería de nuevo -, y de proporcionar en fin, diversos grados de significación según los distintos niveles de lectores. El animado diálogo a tres bandas en ese capítulo II equivaldría a todo un indirecto reconocimiento de su éxito.

La segunda parte del presente estudio aparece bajo el epígrafe general *El «Quijote» dentro del «Quijote»*. Efectivamente y en relación con el mismo se ocupa el crítico de la radical novedad que supone el recurso manejado en la Parte II, de incluir la I. A través de la aparición y palabras de Sansón Carrasco el *Quijote* de 1605 aparece incorporado al de 1615; una situación creada dentro de la ficción novelesca en la que aparece reflejada esa preocupación cervantina expuesta en otras ocasiones, por la recepción de la obra literaria. Como indica el crítico el manejo de la Parte I le servirá al escritor no sólo para hacer crítica literaria de ella sino también para dotarla de una función narrativa – y piénsese tan sólo en su influencia en el comportamiento del protagonista o en el problema relativo al robo del asno comentado por los personajes en el diálogo con Sansón -.

Especialmente interesante resulta el primero de lo epígrafes incluidos en esta segunda mitad bajo el título «Haz y envés en el *Quijote*». En el mismo Martínez Mata rebate la tradicional visión del relativismo epistemológico sustentada especialmente por Américo Castro y cuyo origen puede encontrarse en la filosofía perspectivista de Ortega. Frente a quienes todavía hoy mantienen la idea de una realidad que aparece reflejada de forma

problemática y ambigua en el *Quijote*, Martínez Mata traslada tal relativismo al ámbito exclusivo de la configuración de personajes. Frente a las conductas arquetípicas atribuidas a los héroes tradicionales, tal como el propio Don Quijote defiende en su diálogo con Sansón Carrasco, el comportamiento humano se caracteriza por los contrastes y por esa ausencia de constancia y unidad erigidas como notas dominantes en el héroe tradicional – y baste recordar las quejas de un neoclásico como Clemencín sobre las oscilaciones que percibía en los héroes cervantinos -. Unos personajes por lo demás, los de Cervantes, que suelen ser contemplados y presentados bajo esa visión benevolente y comprensiva que el crítico engarza con la personalidad y circunstancias biográficas del mismo escritor.

Dada la frecuente mención a *la verdad de la historia*, presente a lo largo del *Quijote*, dedica Martínez Mata un epígrafe exclusivo a tal cuestión. En tal capítulo incide especialmente en el valor irónico que envuelve a tal motivo, por el cual la obra cervantina estaría nuevamente muy lejos de esa interpretación romántica acerca del concepto de verdad en la obra que ignora e todo momento dicho valor cómico. A lo largo de toda la novela son constantes las menciones a la verdad de la historia, visibles ya en ese mismo diálogo revisado en ocasiones anteriores, entre el bachiller Carrasco y los personajes, ya en los irónicos encarecimientos a la labor de Cide Hamete, o en esas, por ejemplo, usuales menciones a detalles irrelevantes, manejadas también burlescamente al servicio de la historicidad del texto. En definitiva para este crítico el problema de la verdad de la historia podría contemplarse desde dos vertientes distintas, literaria e irónica, ninguna con carácter espistemológico. Mientras desde esa primera visión literaria el concepto de verdad debería entroncarse con el de verosimilitud, fundamental en la concepción de la ficción literaria cervantina, en relación con la vertiente irónica diferenciará a su vez Martínez Mata dos niveles. Uno básico que relacionaría la verdad de la obra con la de los libros de caballerías – y en donde *lo verdadero* equivaldría claramente a *lo falso* -, y otro concreto. Desde esta última visión la verdad de la historia sería consecuencia de la exactitud y minuciosidad de Cide Hamete que no oculta ni disfraza los episodios más degradantes que afectan a sus héroes.

En ese importante diálogo entre Don Quijote y Sansón surge también como cuestión debatida la de la finalidad de la obra de ficción. El subrayado y defensa de la obra literaria concebida para el entretenimiento de los lectores aparece en tal contexto, así como en otros muchos recordados por Martínez Mata, procedentes incluso de voces diferentes a las de Cervantes. A tal respecto incide este crítico en esa novedosa concepción sobre el texto literario originada a partir de los presupuestos neoaristotélicos, que justificarían la condición puramente deleitosa de éste. Algo perceptible

no sólo en el *Quijote* sino también en otras obras cervantinas – recuérdese el famoso prólogo de las *Ejemplares* -.

En «Don Quijote y Sancho frente a su imagen» destaca especialmente Martínez Mata el papel de coprotagonista que llegará a adquirir el fiel escudero del héroe. Algo que nuevamente pone de manifiesto la originalidad de la obra cervantina capaz de conceder un destacado a papel a un personaje de condición social baja – y su ostensible distancia respecto a los modelos caballerescos resulta innegable -. Nuevamente se sirve el crítico de ese diálogo situado en el cap. II del *Quijote* de 1615 para ejemplificar. No cabe duda que al hablar con el bachiller sobre la naturaleza de la historia publicada sobre ellos, Sancho Panza aparece como una figura central, hasta tal punto que el personaje cobrará conciencia de su destacado protagonismo en ella. Incluso indica Martínez Mata si creemos los testimonios cervantinos manifiestos acerca de la recepción de su libro, tal hecho podría explicar la evolución y transformación de tal personaje a lo largo de la II parte. Que Sancho ha alcanzado un relieve similar al de su amo se desprendería asimismo, como recoge este crítico, del significativo comentario expuesto en las *Ejemplares* en el que el escritor se refiere conjuntamente a ambos, así como en los mismos comentarios que señala de Cide Hamete en la II parte. Si bien para Martínez Mata esa elevada consideración otorgada por el escritor a este personaje quedaría muy rebajada en las interpretaciones inglesas del XVIII, no obstante recuerda el caso tan representativo de Fielding quien vuelve a concebir a una pareja protagonista. Incluso avanzando en el tiempo uno no puede olvidar desde luego al famoso compañero de fatigas de Mr. Pickwick. En el caso de la obra dickensiana la hipótesis de Martínez Mata sobre la mediatización que la recepción de la obra ha ejercido en el escritor para dar mayor relieve a ese coprotagonista, queda totalmente confirmada.

Finalmente se refiere este crítico a la también candente cuestión de la intercalación de relatos y a la invitación a la Segunda parte. Partiendo del viejo principio de la variedad en la unidad analiza Martínez Mata el motivo de los relatos intercalados, acerca del cual también encuentra comentarios y reflexiones en el propio *Quijote*. En concreto menciona el cap. 28 de 1605, así como el 44 de 1615 y claro está nuevamente los comentarios de Sansón Carrasco en ese capítulo en el que se habla de la recepción del libro. Para este crítico como en general para el cervantismo de todas las épocas, entre la parte Primera y la Segunda el escritor introduce claras variaciones. Según Martínez Mata ese diferente procedimiento de intercalación utilizado en 1615 pudo deberse o bien a esos reproches de los que se hace eco a través de sus personajes de ficción, o bien a la necesidad de distanciarse del modelo de Alemán, o quizá al hecho de que sus novelas cortas tuvieran ya vida

editorial propia, con la aparición de su colección de 1613. O simplemente pudo deberse al éxito obtenido por la pareja protagonista.

Finalmente y en lo que concierne a esa invitación a la Segunda parte, reproduce nuevamente Martínez Mata fragmentos de ese diálogo inicial del *Quijote* de 1615 en el que el conocimiento de la publicación de la obra de 1605 supone para los personajes un auténtico estímulo para una nueva salida. Una salida que por lo demás, ya parecía desear el mismo Sancho en el final del anterior *Quijote*.

En definitiva el profesor Martínez Mata nos lleva de la mano a lo largo de su monografía por las páginas del *Quijote,* demostrando que de él puede extraerse el comentario acerca de su obra del mismo Cervantes. Un comentario que como muestra en su espléndido estudio este autor, revela una altura y penetración críticas no sólo muy por encima de la visión que de la obra tuvieron sus contemporáneos, sino también de las aproximaciones de críticos posteriores.

No sería, sin embargo, éste el caso de la recopilación de artículos que el mismo Martínez Mata reúne y que es todo un variado muestrario de interpretaciones críticas sobre el *Quijote* de destacado interés, surgidas en nuestros días. Organizado por la Cátedra Emilio Alarcos Llorach, con la colaboración de la Asociación de Cervantistas, y coordinado por Martínez Mata, no cabe duda que el Coloquio Internacional *Cervantes y el «Quijote»* no podía sino dar buenos resultados[2]. Un simple y rápido repaso a los nombres de los que en él participaron constituye de por sí, una segura garantía de sus méritos.

Articulado en varios bloques temáticos el primero y último aparecen representados por dos únicos conferenciantes cuyas aportaciones se relacionan con *Cervantes* y con el *«Quijote» de Avellaneda* respectivamente – unas contribuciones ligadas también de alguna forma entre sí y que dejan constancia de la riqueza interpretativa, en ocasiones de cariz contrapuesto, originada por la obra cervantina -.

Bajo el primer epígrafe dedicado a la figura de *Cervantes* se presenta el estudio de quien hoy día es sin duda, el mejor especialista en las cuestiones relativas a la biografía del autor: Jean Canavaggio. En su aproximación a los puntos controvertidos de la vida de Cervantes, el crítico establece tres apartados relativos al cuestionamiento de hechos debatidos a cerca de su vida, a aspectos concretos de su personalidad, y finalmente a problemas relacionados con la elaboración del *Quijote*. En el primer punto aborda temas como el alistamiento del escritor, sus contactos con artistas y escritores italianos, las relaciones que pudo mantener en su cautiverio con moros y

[2] Cervantes y el "Quijote". Actas del Coloquio Internacional, E.Martínez Mata (ed.), Madrid, Arco/Libros, 2007.

turcos, así como el nacimiento de su hija natural o su viaje a Barcelona. Respecto a la personalidad del escritor por otro lado, se ocupa Canavaggio de cuestiones de índole religiosa, mientras que finalmente revisa aspectos exclusivos de la ficción literaria, como las obras atribuidas, la cronología de sus textos o la génesis del *Quijote*, para ocuparse finalmente de la todavía candente cuestión de la identidad de Avellaneda. Una concisa y apretada revisión sobre la vida y obra del Manco de Lepanto de indiscutible interés, que hay que añadir a las importantes contribuciones sobre Cervantes, de este hispanista.

El segundo gran bloque temático aparece encabezado por la obra maestra cervantina, acerca de la cual se proyectan muy variados y enriquecedores puntos de vista. Procedente de un escritor, el estudio de José Mª Merino revela una fina intuición crítica y una lectura del texto de quien es un buen conocedor de las técnicas y artificios narrativos. Centrado en el análisis de la voz narrativa, Merino no puede dejar de reconocer al respecto cómo el *Quijote* es sin duda una obra claramente precursora de la narrativa actual. El establecimiento de las diferencias del narrador cervantino con el de los libros de caballerías, con esa clara contraposición entre lo que denomina *retórica de la majestad*, frente a la *retórica de la naturalidad* resulta especialmente acertada, así como la conexión que inequívocamente se puede establecer entre esa voz narrativa caracterizada por su cercanía y su tono irónico, y la de los grandes novelistas europeos del XVIII y XIX.

Considerado también en la actualidad como uno de los mejores especialistas en Cervantes, Anthony Close se detiene a analizar con su penetración crítica habitual, la construcción de la pareja protagonista. Parte él de la que puede ser considerada tesis indiscutible, consistente en considerar como el centro del *Quijote* la personalidad y relaciones entre caballero y escudero. Señala Close cómo en el seguimiento de la construcción de ambos caracteres se observa cómo el autor continuamente modifica el bosquejo original, de manera que conforme a un proceso ciertamente contradictorio y paradójico, la naturaleza lineal y progresiva de ambos es desmentida por una tendencia caracterizadora irregular y arbitraria. Para Close el autor se sirve de dos principios de construcción: el primero basado en el continuo reciclaje de motivos con nuevas variantes, mientras que el segundo implica la modificación o ampliación de motivos existentes. Un principio que parece oponerse pues, al de verosimilitud consecuencia del anterior. Para este crítico la razón de ser de ambos se origina del tradicional esquema básico de la fábula, construida como un ensartado de aventuras originado por un viaje. Una configuración característica de un tipo de narración primitiva y que la crítica cervantina moderna ha desatendido. En líneas generales apunta Close cómo la tendencia más reiterada en los

estudios sobre los personajes cervantinos descasa sobre una interpretación psicoanalítica, consecuencia de la aplicación de premisas empírico-positivistas por la que Cervantes aparecía como claro precursor de la novela del XVIII y XIX. La génesis de los personajes cervantinos para Close resulta no obstante, completamente distinta a la de los autores realistas. Con todo el crítico concluye su estudio encareciendo la novedad en la construcción de los personajes cervantinos frente a otras figuras literarias de la época, y subrayando la verdad humana de Don Quijote y Sancho conseguida por Cervantes.

Singularmente interesante resulta el siguiente trabajo de Malcolm Gaylord en el que el tema de la Arcadia aparece ligado al tema indiano, demostrando esta autora cómo el interés del escritor por la convención bucólica literaria no excluye el posible eco con instancias menos canónicas del tópico, y que ella relaciona con esas otras Arcadias de las Indias. Dividido en varios epígrafes, si en su inicio esta autora señala que su objetivo consistirá en analizar la complejidad de mundos y sentidos en la intersección de múltiples Arcadias en la «Segunda parte» de 1605, su análisis rebasa no obstante, la aproximación a unos capítulos determinados de esta obra. De manera que no sólo presenta una visión panorámica sobre lo pastoril en la obra cervantina, sino también sobre su presencia en el *Quijote*.

También dividido en varios capítulos e incluso acompañado de un útil apéndice final, el estudio de Zahareas sobre «la reciprocidad entre burlas y locuras» en el *Quijote* aborda el problema de la locura burlada en sus implicaciones ético-estéticas. Con un coherente y serio seguimiento del mismo, Zahareas dividirá su contribución en varios epígrafes en donde analizará los modos de combinarse locura con burlas y la transformación de la locura del hidalgo. A partir de ese principio de cohesión presente en todos los capítulos, consistente en la manifestación de la locura del personaje, Zahareas analizará esas burlas constantes que se producen en la obra, tanto desde dentro – en el nivel de los personajes -, como desde fuera – propiciadas por las intervenciones del narrador -. Tema de importantes consecuencias en la valoración global del *Quijote*, no cabe duda que la visión de este crítico resulta una contribución de gran mérito e interés.

Por su parte el siguiente estudio de Strosetzki propone un enfoque muy distintos a los ya revisados, en tanto analiza la novela como una parábola de la imposibilidad de actualizar el pasado en el presente. En su aproximación el crítico no sólo relacionará la visión del caballero andante con la del servidor de Dios en la tierra, sino que en líneas generales considerará el texto como un claro ejemplo de la dificultad de la *aemulatio*, principio esencial tanto en la poética humanista, como en la doctrina

cristiana. El motivo de la penitencia así como el de la Edad de Oro vienen a reforzar la tesis sostenida en esta aportación.

Singularmente interesante por tratarse de un estudio de un crítico tan buen conocedor de la obra cervantina como Maestro, su visión sobre la teatralidad en el *Quijote* pone de manifiesto las limitaciones de las aproximaciones tradicionales a los aspectos teatrales en la obra maestra de nuestras letras, así como la ruptura llevada a cabo por el autor respecto a la poética teatral del momento. Subrayando la configuración teatral de varios episodios de la novela, se centra especialmente en el del gobierno de Sancho. Su análisis del mismo, enriquecido con las interesantes relaciones comparativas con Shakespeare y Casona es una muestra más de su buen hacer investigador.

De muy distinta naturaleza es el estudio siguiente de Schmidt que propone una lectura de la obra a la luz de la literatura del *ars moriendi*. Para ello no sólo ofrece una acertada visión panorámica sobre la misma, sin que revisa también fundamentalmente las ideas expuests por la pareja protagonista acerca de la muerte, parra llegar finalmente a unas interesantes conclusiones respecto a la posición del propio Cervantes ante ésta.

Con la meticulosidad característica a que nos tiene acostumbrados, Carlos Romero analiza el texto cervantino centrando su interés en esos personajes no por secundarios menos presentes e importantes en la novela, de Rocinante y especialmente el asno de Sancho. Manejando una exhaustiva y rigurosa bibliografía , el crítico analiza con detenimiento las alternancias sobre la presencia de los términos asno/jumento/rucio a lo largo de la novela, llegando finalmente a establecer unas hipótesis últimas en un intento de explicación de tales variantes.

Los estudios siguientes de Torres y Garcés ofrecen por toro lado, claros puntos de engarce en tanto se centran especialmente, en la historia del capitán cautivo. Mientras la primera analiza la importancia de la expresión quinésica en esos dos personajes femeninos de Zoraida y Ana Félix – dos moras convertidas al cristianismo -, la segunda se detiene exclusivamente en el mencionado episodio del cautivo, para analizar la frontera entre la autobiografía y la ficción en el mismo.

De dos episodios concretos tratan también las siguientes aportaciones: del baciyelmo, que Cardona analiza bajo una luz tan novedosa como la paradoja de Russell, y del curioso impertinente. En su interpretación de este último Pazukhin rechaza algunas de las actuales interpretaciones del mismo, para situarlo dentro del contexto de su época y llevar a cabo casi una lectura en clave, vinculándolo al mundo de la inquisición.

El texto del editor de la obra inicia a continuación el tercer gran bloque de la misma, dedicado a la *Recepción e influencia del «Quijote»*. Martínez

Mata lleva a cabo en el mismo una muy bien condensada e interesante revisión sobre las diversas interpretaciones que se han producido en torno a la obra cervantina. Tras mostrar que su éxito editorial no lo fue tanto - y para ello establece un significativo cotejo con la repercusión de obras del momento -, señala que habrá que esperar prácticamente al XVIII, y fuera de España, para que la novela comience a ser unánimemente reconocida y admirada. Frente a esa visión burlesca y superficial que dominará la centuria del setecientos, se iniciará en la siguiente en los distintos países europeos un progresivo cambio interpretativo que alcanza singular relevancia en Inglaterra. De gran interés resulta también su análisis sobre la evolución de los modelos iconográficos que reflejan las distintas visiones sobre la obra – y en un útil apéndice recoge algunas de tales imágenes -, así como sus reflexiones sobre la importancia que tendrá también en la interpretación del libro, la proyección de la biografía del autor.

Muy valiosa resulta asimismo la contribución de González sobre la importancia de la traducción en la obra que analiza como recurso estructural, así como motivo temático presente en la novela – especialmente en los episodios del escrutinio y de la imprenta -. Desde esta perspectiva revisará la historia del cautivo, para referirse finalmente a la traducción libre – continuación de una cuarta salida – del francés Filleau de Saint-Martin.

También relacionadas con la proyección de la obra fuera de España, aparecen las aportaciones siguientes. Álvarez Faedo se ocupa así de ese importante proyecto llevado a cabo por lord Cartert sobre la que puede considerarse primera edición monumental del *Quijote*, y al que contribuirá Mayans y Siscar. La autora se detiene a analizar el contexto histórico-social en el que surgiría tal empresa, para concluir que tanto por el mismo, como por la documentación que maneja, se puede deducir que existieron además de motivaciones de índole estrictamente literarias, otras de naturaleza política. Por su parte Valdés centra su aportación en el análisis comparativo de tres traducciones inglesas del *Quijote*: la de Motteux, Jarvis y Smollet. Como en el artículo anterior también esta autora tiene en cuenta el contexto más amplio en el que surgen las mismas, y en el que la vena satírica descuella de forma especial, de manera que será especialmente el elemento paródico el objeto de imitación en muchos personajes de la época. Con todo se dio también otra visión en las letras inglesas más trascendente del texto, como la de Sterne, superando sin duda los ingleses a los españoles en su mejor comprensión de la novela cervantina.

También en el XVIII aunque en este caso español, se centra la aproximación de Montero. Dentro de ese amplio proyecto desarrollado por los ilustrados dieciochescos para la elaboración de una historia literaria, y en consecuencia la formación de una biblioteca de autores, así como la

formación en este siglo del concepto de Siglo de Oro, sitúa él las aportaciones del padre Sarmiento, de quien analiza con su habitual rigor, dos opúsculos. De los textos de Sarmiento en más próximo al cervantino y al que se refiere finalmente, es «Noticias de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes», en el que unos años antes de John Bowle, él defiende la necesidad de elaborar un comentario que aclare voces y expresiones del texto cervantino.

Como un «episodio singular» de la recepción e interpretación de Cervantes, analiza Ortas Durand una obra inglesa de 1837: *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* de Henry David Inglis. Situadas dentro de ese ostensible florecimiento de los libros de viajes, las dos obras de este autor reflejan esa circunstancia habitual entonces, del extranjero que visita España. Pero si en la primera el escritor refleja sus experiencias sobre este país, será en la segunda, analizada con detenimiento por esta autora, donde pueda hablarse de un peregrinaje auténticamente quijotesco.

Gamechogoicoechea basa la teoría central de su aportación en la idea acerca de la recepción burlesca del *Quijote* en el S. XVII, según ella simplificadora de la realidad. Para demostrar esto no sólo tiene en cuenta los comentarios de los lectores y las láminas y viñetas presentes en las ediciones ilustradas de entonces – algunas de las cuales aparecen reproducidas en su trabajo -, sino también los propios comentarios de Cervantes incorporados en el texto – y al respecto no puedo dejar de recordar el estudio de Martínez Mata reseñado por mí misma en este número del *Boletín* -. Con el títulop «El *Quijote* y la danza europea» Martínez del Fresno desarrolla un estudio en el que parte de esa amplísima gama de versiones coreográficas de la novela desde 1614 hasta la actualidad. Un corpus del que obviamente, elegirá una selecta muestra, destacando aquellos episodios más frecuentemente recreados.

De índole muy diferente es el estudio de Lamar Prieto en el que estudia los episodios presentes en el *Quijote* unidos por ese nexo conductor que figura en el título de su aportación, sobre los viajes a las Indias. Por su parte Navarro Flores en el artículo siguiente analiza las interpretaciones de Portinari y Drummond sobre el *Quijote*, consistentes las primeras en unas láminas para una edición que finalmente no se llevó a cabo, y las segundas en unos poemas que acompañarían a las mismas.

Rivero aborda por su parte, la influencia de Cervantes en tres escritores correspondientes a nacionalidades y estéticas distintas, como Hoffmann, Galdós y Keller, eligiendo de este último y del primero unas novelas cortas para establecer dicha relación comparativa, mientras que la obra galdosiana comentada será *La desheredada*. También muy diferentes, Nietzsche y Thomas Mann coincidieron en su admiración por el *Quijote*. De

la presencia de la obra cervantina en la obra de ambos se ocupará Hernández Catalán en el artículo siguiente.

Finalmente este tercer apartado incorpora dos últimas aportaciones sobre la recepción de Cervantes en este caso en dos autores españoles: Blas de Otero y Alonsoi Mateo-Sagasta. Con una minuciosidad y rigor realmente encomiables, Alarcos Martínez lleva a cabo un pormenorizado estudio sobre la asimilación y presencia del *Quijote* en la obra del gran poeta español de cuya obra muestra ser un experto conocedor. Del corpus de su poesía elegirá Alarcos dos poemas concretos cuyo detallado análisis le permite finalmente extraer unas interesantes conclusiones acerca de cómo fue la lectura que llevó a cabo Blas de Otero, del *Quijote*. En último lugar y con el conocimiento adquirido en su larga y valiosa trayectoria en sus investigaciones sobre la obra cervantina, López Navia aborda el análisis de una novela de reciente aparición: *Ladrones de tinta* (2004) de Mateo-Sagasta. Situada dentro de ese conjunto global de ficción narrativa basada en Cervantes, el escritor según López Navia presenta un buen tratamiento del universo literario barroco y erige como centro del interés de la trama el descubrimiento del misterio que envuelve a Avellaneda.

Precisamente a este autor está dedicada la última de las aportaciones del libro, la cual llevada a cabo por Martín Jiménez redunda en su tesis sostenida en varios lugares, acerca de la identidad del mencionado Avellaneda con Pasamonte. Una línea investigadora en la que dicho crítico trabaja desde hace tiempo y de la cual la citada colaboración en el congreso resulta una acertada síntesis.

En definitiva, un grupo de estudios caracterizados por la variedad y el rigor crítico y a la vez por determinados vínculos de cohesión, que hacen del conjunto una interesante aportación a los estudios cervantinos. El *Quijote*, por consiguiente, a través de cuatro siglos de distancia continúa mostrándose como una obra de inagotable riqueza, capaz de seguir siendo contemplada a través de miradas distintas

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Pilar Vega Rodríguez
La correspondencia privada del escritor célebre: D. Juan Valera en sus cartas
Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 471-486

LA CORRESPONDENCIA PRIVADA DEL ESCRITOR CÉLEBRE: D. JUAN VALERA EN SUS CARTAS

Desde 2003 viene editándose, bajo la dirección de Leonardo Romero Tobar y con la estrecha colaboración de Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo, la que aspira a ser la recopilación más completa y ordenada de la cuantiosísima correspondencia conservada de D. Juan Valera, desde 1847 hasta la fecha de su muerte, en 1905. Fruto de este trabajo es la disponibilidad, a día de hoy, de 3204 cartas valerianas (organizadas en seis volúmenes), una cifra que puede verse engrosada por varios centenares más cuando haga aparición el séptimo volumen (ya en prensa) de este proyecto.

El cómputo citado incluye tanto las cartas ya publicadas (en colecciones o en ediciones individualizadas) como las numerosas cartas inéditas que los investigadores han rescatado de diversos fondos. Como es lógico, son éstas últimas —en su mayoría cartas familiares— las más elocuentes a la hora de iluminar facetas inéditas de la personalidad de Juan Valera, o de su modo de abordar la creación literaria, hasta el punto de que podrían ser consideradas, sugiere Andrés Amorós (2005), su mejor biografía.

En efecto, ya desde los primeros deslindes de Manuel Azaña (1926) o los valiosos estudios de Bravo Villasante (1989) el material diseminado en las cartas de Valera ha alimentado cada ensayo de aproximación al retrato vital del escritor (Lombardero, 2004; Contreras, 2005) Pero posiblemente sólo podremos llegar a una biografía definitiva del egabrense a partir de la edición completa y seriada del conjunto de su epistolario. Dicha biografía debería contar, de entrada, con los conatos autobiográficos que el propio Valera dispensó más de una vez en sus cartas, bien de modo formal, como en la nota enviada a Luis Ramírez de las Casas-Deza para el *Diccionario biográfico de cordobeses ilustres* (5-1-1863, n.360) o al Dr. Thebussem (6-8-1896, n. 2902) y, muy principalmente, a través de las sustanciosas confidencias que

Entregado: 13 de junio de 2008. Aceptado: 2 de septiembre de 2008.

Valera hizo a sus íntimos; especialmente a su hermana Sofía, con la que jamás guardó ningún secreto: «yo te lo cuento todo, como tú me lo cuentas todo» (17-3-1885 a Sofía Valera, n. 1685). Gracias a estas cartas conocemos el yo recóndito del escritor, acongojado por el fracaso de su matrimonio o los contratiempos devenidos de una ingenua afiliación política. Sabemos así que Valera, respetuoso hasta el escrúpulo con el decoro social, se lamentó en numerosas ocasiones de no haber aprovechado para su beneficio el respeto que inspiraba a los conservadores, «más instruidos y sensatos» (a Sofía Valera, 24-1-1890, n.2287) ya que sus compañeros liberales parecían incapaces de valorar en justa medida sus cualidades: «Sagasta y los suyos me tienen tan desatendido y enojado que no me pesará de que Canovas vuelva. Así pudiera yo, sin dar qué decir y sin parecer inconsecuente, pasarme a su partido» (a Sofía Valera, 27-3-1890, n. 2298); «Si yo hubiera seguido a Canovas, ya hubiera sido ministro y embajador y cuanto hay que ser. En este partido cada día estoy y me siento más desdeñado», (a Sofía Valera, 24-1-1894, n. 2287) De otras circunstancias íntimas (y escandalosas), conocidas a través de las cartas de Valera a sus amigos, ya han dado cuenta y razón varios estudiosos (Abud: 2004); pero lo interesante de estos detalles no radica en su tonalidad sensacionalista sino en la corroboración de que el trabajo sistemático y riguroso sobre el epistolario completo de Valera, como el que están llevando a cabo el Dr. Romero y sus colaboradores, ha de reportar, por fuerza, sustanciosos beneficios para los estudiosos. En primer término, facilitando la anotación de los guiños y sobreentendidos insertos en las narraciones valerianas. Pero también por la cantidad de noticias de toda índole que este repertorio ofrece sobre la historia del siglo XIX español. Finalmente, porque las cartas de Valera, muestran al elegante prosista que fue y lo sostienen a la misma altura literaria de sus novelas. Por esta razón el epistolario da sus frutos (y Cyrus Decoster lo defendió desde sus primeros trabajos) no sólo para los investigadores de la historia de la literatura sino también para los lectores más regocijados (1956: 12). Las numerosas reseñas ya aparecidas sobre este epistolario editado en Castalia insisten en el mismo punto. El egabrense se muestra en estas páginas un portentoso «irónico, socarrón, agudo observador y de vasta cultura», asegura Ricardo Senabre (2005). Las virtudes más señaladas de su prosa son patentes en sus cartas, reafirma Alberto González Troyano (2005)

Además de las cartas familiares, el epistolario incluye numerosas cartas prácticas, referidas a cuestiones profesionales, de negocios, dirigidas a periódicos, cartas eruditas destinadas a intelectuales más o menos próximos al escritor, etc. A través de todas ellas se hace patente la actualidad política, social o religiosa del momento, tenemos noticia de los proyectos literarios o editoriales de Valera (fundación o participación en empresas periodísticas)

somos testigos de la valoración y difusión que el propio escritor hizo de sus obras (traducciones, críticas que recibe del extranjero, posibilidades de venta, reflexión sobre los mercados editoriales), tomamos nota de sus opiniones sobre colegas españoles o extranjeros (franceses, italianos, portugueses, norteamericanos, ingleses, rusos y checos, alemanes), escuchamos sus agudas reflexiones acerca de la historia política y literaria de diversos países, etc. Y en definitiva, somos informados acerca de lo que entonces se denominaba el «movimiento literario»: la vida diaria de los artistas y escritores, las noticias de los estrenos de teatro y zarzuela, de las nuevas publicaciones o el desarrollo de las modas editoriales.

Utilizando la terminología clásica de Festinguer y Katz (1957) son también las cartas de Valera *documentos expresivos*, o lo que es lo mismo, testimonios para la narración no oficial de los sucesos históricos. Entre los ejemplos evidentes que podemos mencionar aquí destacamos en primer lugar la alusión en 1850 al escándalo matrimonial de la reina Isabel, momento en que Valera anota significativamente: «Los periódicos que hablen de este asunto serán probablemente recogidos; de modo que nada se sabrá sino por las cartas particulares, si también no las recogen» (A José Valera, 19-4-1850, n. 39) La narración de los sucesos de la fatídica noche de S. Daniel (a Francisco Moreno Ruiz, 19-4-1865, n. 539) trasluce el eco de la conmoción, como también en el relato de revolución septembrina (a su esposa, 26 de septiembre a 3 de octubre de 1868) o de los horrores y sobresaltos continuos a que dio lugar el ensayo de la república unitaria en Alcoy, Cartagena, Almería, Valencia, Málaga, (a Sofía Valera 25-7-1873, n. 837 y 1-8-1873, n. 839). Pero quizá el más conmovedor de estos testimonios sea el doliente acento con que Valera refiere la crisis del 98. Desde la voladura del Maine, que Valera atribuye al propósito de los americanos de justificar la hostilidad contra España, las cartas de este periodo siguen, paso a paso, la tragedia del ejército español en Cuba, diezmado por la guerrilla, las enfermedades, y la incompetencia de los generales al mando. El sacrificio inútil de la juventud de la nación, el sufrimiento del gobierno español, que no tuvo más remedio que tragar humillaciones e insultos para evitar mayores males —buscando cómo entregar Cuba sin arruinar completamente su prestigio internacional— la impasibilidad de toda Europa ante la guerra que se le venía encima a España, son hechos que apesadumbran a Valera y lo hunden en el pesimismo; más aún, a esta situación anímica, por la que están pasando también todos los españoles, atribuye el escritor su incapacidad para la creación literaria: «ahora no escribo cuentos, ni novelas, ni nada. Tan preocupado me tienen los públicos infortunios» (al barón de Greindl, 14-7-1898, n.3102). El pueblo español se siente abatido, enfermo, impotente y

espera, es el deseo constante de Valera en sus cartas, el último recurso del auxilio providencial.

> Dios dé valor a nuestros soldados para matar o para morir peleando y a nosotros para resistir las privaciones y la miseria que nos pueden venir encima. Y Dios nos dé además generosa serenidad de ánimo, para estar muy unidos y no echarnos la culpa unos a otros con antipatrióticas e inoportunas reminiscencias de los males que sobrevengan y que nuestra desunión puede hacer mil veces mayores (a Francisco Rodríguez Marín,7-4-1898, n. 3074)

La situación conduce a Valera a reflexionar sobre la nacionalidad española, estribillo que había sido familiar en sus meditaciones durante sus estancias diplomáticas en los diversos países, pero que ahora se ve aderezado por el no disimulado orgullo. Esta catástrofe no ha sobrevenido a España por los supuestos defectos de sus ciudadanos, por los errores históricos. Los españoles no son un pueblo inferior, al contrario. Aún sin educar, resultan «menos rudos, zafios y groseros que los otros pueblos», y cuando alcanzan cierta educación tienen siempre más sentido común y no caen «en tantas extravagancias y locuras y depravaciones como la gente culta de otros países y castas», (a M. Pelayo, 15-7-1885, n. 1741). Si España ha sufrido este fracaso ha sido a causa de su excesiva bondad «Los españoles están tan hundidos de puro buenos», (a Carlos Espinosa de los Monteros, 7-9-1893, n. 2605).

Es curioso constatar a través de este epistolario, también, los certeros presagios de Juan Valera acerca del rumbo que podría ir tomando en un futuro la política internacional. Observador imparcial, agudo, y ponderado, resulta turbador su vaticinio sobre el germanismo.

> Alemania anda, a su modo, no menos revuelta que España, amenazando al mundo con una guerra entre Austria y Prusia que, si llegase a estallar, acabaría por convertirse en una guerra europea. Ya Italia, coligada con Prusia, tiene más ganas de venir a las manos que Prusia misma. Todo esto lo arma el conde de Bismarck, el más atrevido, el menos escrupuloso y el más peligroso hombre político que ha nacido en esta tierra, desde el Gran Federico (a Laverde, 26-4-1866, n.580)

Como es obvio, el voluminoso epistolario de Valera fue construyéndose por razones de forzosa necesidad, durante las largas estancias fuera del país del escritor diplomático; pero también, y quizá sea ésta la razón principal, por la índole especialmente afectuosa y comunicativa de su carácter. Hasta el final de su vida D. Juan Valera necesitó del diálogo y

el intercambio intelectual con sus familiares, amigos y compañeros escritores, porque para él escribir —declaró en cierta ocasión al Dr. Thebussem— era algo así como compartir y transformar en Historia el propio existir. Dejar de escribir, por el contrario, considerarse ya «muerto y hasta enterrado», (11-3-1898, n. 3057). Por eso, cada una de las cartas recibidas significaba para Valera un instante de compañía y consuelo, una necesidad casi física: «Yo las necesito y las pido de vez en cuando», confesaba a Menéndez Pelayo, «pues le aseguro que, con harta frecuencia, a pesar de mi premeditado optimismo, el abatimiento y la murria me asaltan y se apoderan de mi espíritu, y las palabras de usted, aunque de lejos y encomendadas al papel, me consuelan y me animan» (20-5-1887, n. 2025) De ahí los cariñosos reproches con que se dirigía a sus más íntimos correspondientes cuando se mostraban tardos u olvidadizos en responderle, de los que hay ejemplos en las cartas enviadas a sus hijos desde Washington, en las que el escritor suplica que no sean tan lacónicos y, sobre todo, que no olviden fechar debidamente sus respuestas, pues necesita sentirse informado y poder imaginar las circunstancias concretas en las que escriben.

Por su parte, Valera fue un correspondiente diligente y devoto, sin excesivas manías. Escribía en cualquier tipo de papel, de variado tamaño o aprovechando las cuartillas rotuladas con el membrete oficial de sus destinos. En ocasiones, su letra inclinada, uniforme y rectilínea, deja adivinar las huellas de la edad, o dificultades especiales, como en las cartas escritas desde Viena, cuando el pulso le falla y la vista se le fatiga, o en las enviadas desde Italia, redactadas en un papel fino que desparrama la tinta. Por lo general Valera fecha cuidadosamente sus cartas. Puntual y ordenado, suele respetar las convenciones epistolares, las aperturas y cierres consabidos y el clásico recuento y enumeración de los temas tratados por el correspondiente, a los que va dando respuesta en el núcleo textual de su epístola. Es decir, siguen sus cartas un esquema ordenado: alusión a la carta que contestan, imprecación afectuosa o burlesca del correspondiente —al que se tacha de perezoso, tardo, o a quien elogia por su fidelidad y constancia— intercambio de noticias sobre la salud propia o las circunstancias familiares, información sobre los trabajos literarios en curso, y demostración de interés por el bienestar o salud de su interlocutor. Después de estos preámbulos, la narración pasa al pormenor de alguna anécdota principal pintoresca, graciosa, por lo general, o grave en algunas ocasiones. A continuación aborda Valera en sus cartas los asuntos particulares que atañen a los dos correspondientes y concluye con la despedida cortés y/o familiar. Este es el esquema de la generalidad de sus cartas. En otras, menos numerosas pero riquísimas de contenido, el escritor se despega de este cañamazo para adentrarse en géneros literarios, el diario del viaje, el cuadro costumbrista, el

ensayo erudito, o la narración picaresca. Un último grupo de sus cartas prescinde de todo introito ritual para abordar directamente el desahogo afectivo del escritor; son textos, lógicamente, dirigidos a las personas más cercanas.

El ideal de estilo de la carta es para Valera, en todos los casos, la naturalidad, (aconseja a su hermana en cierta ocasión difícil, 3-9-1887, n. 2056). De hecho, y pese a sus constantes alusiones eruditas ya desde su extrema juventud, el escritor no resulta nunca pedante o átono en sus cartas, incluso cuando se ocupa de temas áridos, como la «alta filosofía». Por lo mismo, no logra disimular su satisfacción cuando sus cartas son motejadas de ingeniosas y divertidas; razón por la que Valera copia, en una carta a su hermano José, un fragmento de otra carta (la que Lucía Palladi, «La Muerta», le había escrito poco antes) donde su correspondiente alababa el gracejo y elegancia de estilo epistolar: «je vous assure que vous m´avez bien fait rire», confiesa Lucía Palladi, entre admirada y divertida. Aunque también lamenta «La Muerta», a renglón seguido, que la facilidad e ingenio exhibida por su amigo no sea empleada con mayores frutos en el trabajo literario: «Je regrette seulement que vous n´employez pas ce talent d´écrire que vous avez évidement á des choses plus importantes, aussi bien qu´ à des lettres familiares et sans prétentions» (A José Valera, 5-4-1850, n.34)

Según se desprende de esta observación, Lucía Palladi diferenciaba claramente la carta privada del texto literario o artístico. La opinión del propio Valera no era muy distinta y la cuestión enlaza con uno de los puntos más debatidos por los teóricos del género epistolar (Hamburger: 1977; Altman: 1982; Combes: 1992). Pese a todo su valor documental o histórico, ¿forman o no parte de la obra literaria de un escritor sus cartas privadas? En su origen esas cartas carecen de intencionalidad artística y no han sido concebidas para una difusión pública. En el caso concreto de Valera, la tradición de incluir su correspondencia en el conjunto de su obra literaria la comenzó su hija Carmen cuando, en 1913 incluyó dentro del plan de sus *Obras completas* dos tomos especialmente dedicados a las cartas. Pero con esta decisión Carmen Valera no hacía sino institucionalizar lo que había venido ocurriendo en vida de su padre. Muchas de las cartas del escritor habían sido difundidas en la prensa o a través de la lectura pública pese a haber sido redactadas para interlocutores privados. De hecho, puede decirse que fueron las cartas familiares las que sirvieron a Valera de peldaño hacia su consagración literaria. Ya antes de hacerse públicas las destinadas a Leopoldo Augusto Cueto (desde Rusia) la correspondencia dirigida por Valera a Estébanez Calderón le había granjeado la reputación de extraordinario estilista (cuando «El Solitario» mostró estos textos a sus amigos y conocidos). Pero cuando llegó a oídos de Valera que las cartas

desde Rusia estaban siendo aireadas en el periódico madrileño *La España* no vaciló en escribir a Cueto para concederle el permiso de seguir publicándolas. Su temor era que unos textos escritos «a galope, y sin presumir yo de atildado y retórico» pudieran ser tachados por alguno de desaliñados.

> Pero siga usted publicándolas si quiere, que yo me enmendare, cuando no en el estilo, pues por mi carácter es imposible que yo le lime y pula para escribir una carta familiar, al menos las noticias que vaya dando, las cuales procuraré que en adelante sean de más interés (1-1-1857 n.162)

Sólo un escrúpulo parecía inquietarle: el de parecer atrevido o apresurado en sus valoraciones. Ya entonces el escritor aceptaba la vecindad de sus cartas con el género literario de las «impresiones de viaje», y asumía el riesgo de deslizarse —como, de hecho, hacían más de una vez los autores viajeros— en la impertinencia o temeridad. Consciente de que su visión de la sociedad rusa distaba mucho de resultar autorizada y objetiva pedía Valera a Cueto (en un apóstrofe que englobaba a un interlocutor plural, el público): «Ruego, pues, a cuantos pongan los ojos en estas líneas, que no lo hagan por instruirse, sino para divertirse un rato, si, por dicha mía, les parecieren divertidas» (ibid.)

Quizá como diario de viaje aquellas cartas habían podido rondar la impostura o inexactitud; pero el gracejo de su estilo, el interés de los episodios relatados y, principalmente, el marco comunicativo en que habían sido escritas (la intimidad de la amistad) justificaban suficientemente aquellos textos. En la correspondencia privada un amigo puede decir a otro todo lo que le venga en gana, defendía Valera. Nadie tendría derecho, por tanto, a escandalizarse porque en aquellas cartas se hubiesen deslizado críticas personales. Con ello se refería Valera a lo suscrito sobre sus compañeros de legación, opiniones que tan sólo al juego o la broma eran atribuibles, o también, a la poética característica de la carta familiar que, desde luego, ni el duque de Osuna, ni el diplomático Quiñones aceptaron como tales. «¿Qué pueden ellos comprender de mis teorías sobre la broma y la risa, en que está basada, y por lo tanto, disculpada mi conducta», se justificaba Valera a Cueto (20-1-1857, n.168). Como buen español Valera había escrito hiperbólicamente: «De Quiñones no he dicho más que cuatro chistes fríos, con la intención de hacer reír sin ofenderle» (A Cueto, 28-1-1857, n.171)

Lo cierto es que el asunto de estas cartas ocasionó que Valera tuviese que pedir la salida de la legación. Y no fue ésta la única vez que sus cartas privadas llegaron a difundirse para un público amplio. Su respuesta crítica a la novela enviada por Gómez Carrillo, *La suprema voluptuosidad,*

apareció transcrita en la prensa. Quizá por eso, pudo aconsejar a su sobrina Luisa (por mediación de Sofía Valera) con conocimiento de causa, cuando ella tuvo que afrontar la vergüenza de que su ex marido divulgase cartas familiares en las que se vertían burlas de conocidos:

> Cada cual, en el seno de la confianza, bajo sigilo, y tal vez en momentos de mal humor, censura a las personas que le son más queridas. El que publica y divulga estas censuras, es, pues, el responsable, y no el que las escribe, sin odio ni ira contra la persona censurada, y quizá solo por decir un chiste, que no cree puede tener consecuencia (a Sofía Valera, 23-7-1886, n. 1888)

Pasado el tiempo, Valera respondería negativamente al Dr. Thebusem a su proposición de publicar sus cartas bajo el título, *Memorias o Cartas sobre su tiempo*. La carta familiar se gesta, recuerda Valera al Dr. Thebusem, «en el seno de la confianza y con el debido sigilo», y en la presunción de un correspondiente discreto es como hacen aparición en ellas «anécdotas y lances cómicos» sobre las personas que se ha conocido y tratado. El redactor de la carta íntima nunca tiene presente, al escribir su texto que su carta pueda llegar a hacerse pública, no proyecta su carta desde la intencionalidad literaria, aunque pueda rozar este estatuto; y es esa inconsciencia la que le permite alcanzar el tono natural y chispeante que la carta familiar necesita. Si el autor no escribiese para un interlocutor conocido, del que espera una respuesta previsible —simultáneamente presente y ausente— sino para un público anónimo e impenetrable, «todo el chiste y todo el primor que esta carta pudiera tener desaparecería por completo» y faltaría al autor, «el abandono, la franqueza y la casi licenciosa libertad que tengo al escribirla ahora» (27-5-1899, n. 3167). El gracejo, chiste, y la humorada, tantas veces volcados en un estilo castizo e ingenioso, son para Valera los matices esenciales de la carta.

Fueron sus cartas el trampolín del Valera narrador, el «banco de pruebas de su estilo literario», en frase de Pagés (1997:47) No era Valera, desde luego, el primer escritor en alcanzar su consagración gracias a una obra epistolar y basta traer a la memoria el ejemplo de Guez de Balzac, Chapelain o Madame de Sévigné. Reordenando su experiencia, buscando comunicarla a un destinatario, al fin fraguó la vocación literaria de Valera, primero con el proyecto *Cartas de un pretendiente*: «Estas cartas formarán, si las escribo, una historia completa, donde habrá amores, desafíos, casamiento, etc», (A su padre, 8-3-1850, n.30) Después, con su primera novela publicada, *Pepita Jiménez*; y a partir de entonces sin abandonar este punto de referencia estructural, como en los ensayos críticos de las *Cartas Americanas*, el ensayo *Budismo esotérico*, o el cuento «El doble sacrificio». La dificultad que Valera

encontraba para su quehacer literario recaía en su propio carácter, tendente a la disipación y cuya evidente falta de voluntad para afrontar el esfuerzo de la composición le retraía de sus proyectos. La carta, en cambio, le permitía sesiones concentradas y breves de escritura. Lo fundamental para consagrarse como escritor, declaraba el propio Valera, era el ejercicio y el entrenamiento, «porque el escribir se aprende con el uso», (a José Valera, 8-4-1850 n. 35). Pues bien, para Valera, la carta fue la palestra de esos ejercicios de escritura. Por su condición versátil, además, la carta le permitía incluir todo tipo de materiales (noticias, versos, impresiones, descripciones, retratos, cuadros de costumbres) y como escrito en prosa tenía la ventaja de no precisar especial inspiración, bastaba solo «con saberlo hacer y tener qué decir», (a su padre, 3-5-1850, n.46). Y Valera tenía mucho que decir, tanto de su experiencia mundana como de sus proyectos y reflexiones literarias. Esto es lo que declaraba a Menéndez Pelayo con motivo de la redacción del *Budismo esotérico*: «Tengo muchísimo, muchísimo que decir. La cuestión está en el arte y en la inspiración para decirlas, porque en medio de las bromas y las burlas es menester que resalten la verdad y lo sentido y creído de mucho de lo que diré» (A M. Pelayo, 20-5-1887, n. 2025) Es interesante ver, por otra parte, cómo Valera establece paralelos en muchas de sus cartas entre los destinatarios epistolares y el público en general, como, por ejemplo, cuando confiesa a Thebussem su propósito de aprovechar los ratos de lucidez que le dejen sus enfermedades para «escribir a mis amigos y al público lo menos mal que pueda», (al Dr. Thebussen, 15-10-1897, n.3018)

Pero aún más, no puede asegurarse que Valera no hubiese previsto para sus cartas familiares una dimensión artística. En verdad refieren sucesos comunes en la vida de la alta sociedad, a la que pertenecía Valera por su posición familiar y su oficio; pero dentro de la excepcionalidad de esta clase reproducen anécdotas rutinarias y predecibles. Sin embargo, el modo de referir estos episodios es ingenioso y atrayente. Bajo la pluma del escritor las celebridades históricas se transforman, más de una vez, en seres novelescos, y sus avatares biográficos en aventuras romancescas. Pero también el propio escritor se metamorfosea en personaje, ora desenfadado y pícaro, ora abúlico y doblegado. Su capacidad para pintar escenas truhanescas, costumbristas, paródicas, es magistral. Hablando de la mesa familiar del duque de Rivas a la que piensa sentarse cotidianamente, en la legación de Nápoles, comenta:

> Yo espero que al fin me convidará todos los días, como es natural que haga con uno de sus subordinados que es amable y poeta y amigo suyo. En este caso me ahorraré mucho dinero, porque a mí me gusta comer bien y no soy partidario de atormentar la panza por llevar galas, como si fuera uno un cofre primoroso por fuera y vacío por dentro, (a su padre, 21-1-1847, n.5)

Fascinado por la impertinente Eugenia de Montijo, aún niña, la describe como una diabólica muchacha:

> que, con una coquetería infantil, chilla, alborota y hace todas las travesuras de un chiquillo de seis años, siendo al mismo tiempo la más *fashionable* señorita de esta villa y corte, y tan poco corta de genio, y tan mandoncita, tan aficionada a los ejercicios gimnásticos y al incienso de los caballeros buenos mozos, y, finalmente, tan adorablemente mal educada, que casi, casi se puede asegurar que su futuro esposo será mártir de esta criatura celestial, nobiliaria, y, sobre todo, riquísima, (a Dolores Alcalá-Galiano, 21-1-1847, n.4)

Valera escribe con gracilidad, ligando en progresión armoniosa los sucesos, tanto cuando se refiere a sí mismo como a las actitudes de otros. En pocas pinceladas resume a Justo Navarro los últimos acontecimientos biográficos que le han conducido hasta su misión diplomática en Nápoles:

> En todo el tiempo que no nos escribimos ya habrás sabido que concluí mi carrera de Leyes, que mi hermana Ramona casó y que me vine a Madrid con el intento de buscarme alguna ocupación lucrativa y honrosa, con cuyo objeto venía decidido a pasar un año con un abogado y después abrir bufete; pero, como mi fuerte no es el trabajo, y menos de esta clase, ahorqué la toga, quemé la golillla, y aprovechándome de una buena coyuntura, me metí de patitas en la diplomacia, donde, con bailar bien la *polka* y comer pastel de *foiegras*, está todo hecho. Por consiguiente, te participo que desde el 14 del corriente soy *attaché*, aunque por ahora *non payé*, con destino a la Legación de Nápoles, cuyo Embajador, el Sr. Duque de Rivas, no ha dejado de influir para que yo fuera su subordinado, (A Juan Navarro Sierra, 22-1-1847, n. 6)

Tras la lectura del epistolario preparado por Leonardo Romero cabría corregir un tanto la afirmación de Cyrus de Coster cuando aseguraba en 1956 que en estas cartas se percibe escasamente «la naturaleza interior de sus procedimientos creadores» (1956:19). Más bien al contrario, podría decirse que Valera no sólo no omite alusiones al proceso de creación de sus obras sino que se refiere con frecuencia a las penalidades sufridas por causa de la vocación literaria. Son sus cartas el boceto de un diario de artista, con sus obsesiones y angustias, su temor a esterilidad, o a la falta de dominio propio, la inseguridad sobre su talento, y hasta las confidencias acerca de su método creativo. A modo de ejemplo véase la confesión a Tamayo y Baus,

ya casi al final de su carrera, de su no contrita redundancia verbal, que no suele obtener enmienda ni pulimiento: «yo me emborracho cuando escribo y ensarto con mucho candor todos los disparates regocijados que se me ocurren, y luego no me determino a sacrificarme borrándolos, pero me entra mucho miedo de que el público me censure» (a Manuel Tamayo y Baus, 28-10-1894, n. 2740) Ya en 1887 había revelado algo similar al barón de Greindle: «Éste además es mi método en todo. No debe uno lamer ni sobar mucho; y la enmienda, si es menester de enmienda, ha de venir en otra obra por hacer y no en la ya hecha. Lo mejor es enemigo de lo bueno, y no hay criatura, ni fruto, ni producción, que no se encanije, desflore y marchite, cuando se la toca y se la retoca» (18-9-1887, n. 2060)

Atento observador de la realidad, en algunos casos admite Valera que el motivo inspirador de alguna de sus figuras literarias ha sido destilado de la experiencia cercana, revelando así el origen de alguna de sus creaciones. Es el caso de su novela *Genio y Figura*, inspirada en la conducta de su polémica sobrina, Antoñita, que consiguió engatusar al ya provecto tío, Antonio Alcalá Galiano (a Thebussen, 15-9- 1899, n. 3187). Para el cuento «La buena fama» confiesa Valera que su inspiración fue Voltaire y no Grimm, como los críticos señalaban; algo nada extraño para un autor devoto fiel del *Quijote* y *Cándido* (a Rodríguez Marín, 4-7-1895, n. 2790). A través de sus cartas es posible seguir los pormenores de la larga gestación de *Morsamor*, novela hacia la que experimenta sentimientos encontrados de orgullo y desazón: «pero ya sea mala, ya sea buena, de lo que yo no dudo es de su marcada originalidad, de que no se parece a ninguno de los géneros de las novelas que hoy se escriben», (al barón de Greindl, 13-7- 1899, n. 3172) Otro de los ejemplos más célebres es D. Juan Fresco, personaje de *Las ilusiones del doctor Faustino*, cuyo apodo tomó Valera de un personaje real de Doña Mencía, «creando un personaje harto diferente, personaje que me ha servido luego para encarnar en él toda la parte fresca o toda la faz desenfadada y alegre de mi propio carácter» (A Juan Moreno Gúeto, 9 abril de 1897, n. 2959), un «Hamlet, o más bien un Doctor Fausto *bourgeois* y prosaico, en el seno de la prosaica realidad el día. No es extraño que sea vago e incierto este personaje, que es como tipo de la juventud de ahora. De mucho que he notado en mí y en veinte o treinta amigos mío, he compuesto a mi doctor Faustino. El D. Juan Fresco es otra faz de mi propia personalidad de muchas otras de mi generación anterior a la mías» (a Manuel Milá, 15-7-1875, n. 872).

El Don Juan Fresco, real, se molestó profundamente al verse transformado en personaje de novela, pero sin razón verdadera, alegaba Valera. Porque en sus cuentos el escritor tomaba de la realidad, «usos, costumbres, historietas vulgares» pero, como era doctrina sostenida a lo largo de toda su carrera, transformaba por la imaginación esos modelos

insertándolos en una fábula y caracteres inventados (a Francisco Moreno Ruiz, 15-9-1877, n.954). Aún adoptando para sus novelas apodos reales los personajes que lucían esos rótulos de nobleza en sus narraciones, «en nada, absolutamente en nada, se parecen a los en Doña Mencía apodados. De la misma manera, el D. Juan Fresco mío puede ser Vd puede ser mi padre, puede ser cualquiera antes que el D. Juan Fresco de por ahí» (a Francisco Moreno Ruiz, 15-9-1877, n.954). Y reiteraba mucho después Valera: «Nada me ha repugnado más toda mi vida que tomar exactamente de la realidad a mis seres novelescos. Lo que sí hago y no puedo menos de hacer para crearlos es tomar algo de acá y de allá, amasarlo y barajarlo todo, y formar un compuesto que a nada ni nadie se parezca» (A Juan Moreno Güeto, 9-4-1897, n. 2959) La novela es parto de la imaginación poética, que transmuta la realidad según el ideal; en ello reside, según el autor, la diferencia entre historia y poesía, de la cual se compone también la novela aunque se desarrolle en prosa. Por eso la novela no se contenta con narrar lo que comúnmente sucede sino que embellece por la imaginación lo que en verdad ha sucedido.

Es también conmovedor comprobar en estas cartas el afecto por su primera novela, *Pepita Jiménez*, sobre la que tanto se dijo y que le valió la recusación de su propuesta como embajador en el Vaticano, por mucho que el escritor tratase de explicar que su propósito en esta obra no había sido «defender ninguna tesis, ni divulgar ninguna doctrina, sino escribir por amor del arte un libro de entretenimiento» (A Manuel Milá, 20-7-1874, n.854) Así se defendió Valera en carta al barón de Greindl:

> Yo nada he querido probar en *Pepita Jiménez*; pero, si contra mi intención y propósito, puede sacarse algo en claro de mi novela, es que la aspiración religiosa, mística y activa a la vez, de don Luis, era un millón de veces más sublime y noble que su amor a una mujer, por muy poético y delicado que éste fuese; y que si no tuvo razón ni brío para subir a la altura de aquella aspiración fue porque no era firme, sino vaga e inconsciente. Pero que, aún así, con solo haberla tenido, se hizo más capaz y más apto para amar a la mujer y vivir santamente con ella y ser un honrado esposo padre de familia, ya que no pudo ni supo ser un sabio, un extático e iluminado y un caritativo apóstol de Cristo, llevando su doctrina por el mundo hasta las más remotas regiones, y con su doctrina, la flor y la luz más clara de la civilización europea. Yo escribo las novelas para divertir y no para enseñar, pero el sentido que de la diversión se desprende (hasta a pesar mío) es éste y no otro (al barón Greindl, 6-12- 1886, n. 1941)

Valera sentía *Pepita Jiménez* como su mejor obra. En 1886 *Pepita Jiménez* estaba a punto de aparecer en alemán, traducida pro el Dr. Fastenrath. Desde su misión diplomática en Lisboa Valera se queja frecuentemente con sus amigos correspondientes de la necedad de los gobernantes españoles, la petulancia de los portugueses, los agobios económicos a que le fuerzan la insuficiente asignación económica de su cargo oficial, la preocupación por la salud de su hija Carmen, enferma, y la infelicidad de su matrimonio (esto último, naturalmente, sólo confiado a Sofía). Valera añora un estado de ánimo análogo al que había producido aquella hermosa novela.

> Quisiera yo serenidad de espíritu, y cuando no alegría, porque en mí la alegría ya no es posible, cierta calma melancólica que me consintiera escribir. Siento, por mil estímulos, el afán de producir algo, de aligerar el alma, dándole bellas formas, del los informes pensamientos que se agitan y pesan en ella; pero no estoy para nada. De aquí un aumento de pesar. Se me figura que he muerto ya para la vida del poeta, del literato, del que da a luz obras de arte ¿Cuándo engendraré yo y pariré otra *Pepita Jiménez*? (a M. Pelayo, 19-2-1882, n.1271)

Por último, otro de los aspectos que vale la pena destacar de estas cartas es la interesante y frecuente reflexión que Juan Valera realiza sobre la Historia de la Literatura, que sirve, no sólo para la valoración de los movimientos —el romanticismo, naturalismo y decadentismo— cuestiones sobre las que Valera se explaya en otros lugares (discursos y ensayos críticos) sino, muy principalmente, para la reconstrucción del método historiográfico aplicado por el autor al estudio de la literatura española (un ejemplo es la carta dirigida al barón de Greindl, 17-9-1887, n.2059)

Manifiesta el escritor un singular interés por los trabajos de los hispanistas extranjeros, los cuales conoce bien y con los que se cartea en ocasiones (James Fitzmaurice-Kelly, Boris Tannenberg, Morel-Fatio, Farinelli, Julius Hart, Hugo Schuchardt, Wilhelm Lauser, E. Merimée) Valera sigue con verdadero interés los trabajos para la confección del catálogo del fondo español de la Biblioteca de Viena. Manifiesta en numerosísimas ocasiones su admiración por la obra filológica de Menéndez Pelayo. Pondera y evalúa las historias de la literatura española antiguas y en curso: Amador de los Ríos, Ticknor, Sismondi, Wolf, Schack, Blanco García (en carta a E. Mérimée, 19-10-1897, n. 3020 y al barón Greindl, mayo de 1891, n. 2386) y elogia el propósito del catedrático francés E. Merimée de redactar un «compendio de historia de nuestra literatura» con un objetivo diverso al planteado en sus estudios por Amador de los Ríos y Menéndez

Pelayo, excesivamente extensos y eruditos (al Dr. Thebussen, 3-9-1897, n. 3013)

Con motivo del tomo que continúa la historia de Modesto Lafuente reflexiona Valera sobre los criterios que deben regir laa empresa historiográfica, discriminando certeramente entre poesía e historia (a Andrés Borrego, 20-5-1881, n. 1195). El método taininiano evoca en Valera sugerentes reflexiones (a M. Pelayo, 16 de marzo de 1882, n. 1283) que comienzan por contradecir el dictamen sobre la «decadencia de la literatura española» a fines del XVII. Si la decadencia española pareció más honda en estos tiempos, aclara Valera, es en comparación al desarrollo que en el mismo tiempo experimentó la literatura en Francia, Inglaterra, Italia y Alemania. Pero no puede decirse que esta caída anulase la creatividad de los españoles, confirma el autor: «¿Llegó esta caída hasta el extremo de que pueda decirse que murió entonces el genio español, y que lo que después hemos escrito y pensado ha sido reflejo de Francia?» (A Greindl, 28-10-1887 n. 2075) Muy al contrario, enjuicia Valera: «Yo me inclino a creer, además, a pesar de nuestra postración, que no llegamos a perder nunca la *nacionalidad literaria*» (a Greindl, 16-10- 1887, n.2069); todavía más, incluso en los momentos de más admiración a los franceses, hay protestas brillantes, y, en los mismos afrancesados, un españolismo indeleble, que los hace originales sin querer. Solo tendría Taine razón si por españolismo se entiendese el sentido de lo ultracatólico. Pero esta situación no duró sino un siglo y medio: «Fue un frenesí magnífico, en sus virtudes y aciertos, en sus crímenes y extravíos, pero no es esa, ni fue nunca, la única cara del genio español, que tiene muchas caras y aspectos, como los genios de otras naciones». Y cita Valera dos momentos de la persistencia original, activa y eficaz, del genio español: el momento de la expulsión de los jesuitas, cuando toda una pléyade de eruditos resplandeció en Italia se diría que «para avergonzar a Carlos III, Azara y a Aranda» y el momento romántico, intervalo en el que destaca a Zorrilla en quien, a pesar de su verbosidad «hay bastante más digno de elogio y castizo», y añade, «Hasta los no románticos de aquel periodo tienen a veces extraño valer, y a nada de fuera de España se parecen: El poeta cómico Bretón de los Herreros bien vale un Scribe, y es más literario que Scribe; vivirá más por la forma. Su fecundidad y su originalidad son indiscutibles», (al barón de Greindl, 17-9-1887, n.2059)

También para la historia de la lengua española estas cartas incluyen valiosas observaciones sobre modismos, frases hechas, vocablos populares, del folklore, inserción de anécdotas o cuentecillos. Su sentido del genio idiomático es extraordinario (al barón Greindl, 3-12-1893, n. 2620, etimología del vocablo «plepa»; a E. Mérimée, 19-10-1897, n.3020,

explicación del modismo «estar hecho a las voces, como los pájaros del ruedo», y muchos otros ejemplos)

Concluyendo, pues, indiscutiblemente los editores de esta colección están entregando a la comunidad científica un material de inapreciable valor no sólo para el estudio de la obra valeriana sino de todo el periodo fundamental de la novela española en el siglo XIX. La extraordinaria versatilidad de los asuntos que Valera va examinando en estas cartas hace sospechar el arduo esfuerzo de interpretación, transcripción, ordenación y datación, que la edición del epistolario ha tenido que exigir al equipo liderado por Leonardo Romero. Como indican los editores en cada tomo, el trabajo filológico sobre estas cartas sigue las pautas más estrictas de autentificación. Con el apunte en estas páginas sobre los contenidos más singulares de esta compilación, hemos intentado aquí poner de manifiesto la trascendencia que esta publicación tendrá sobre los futuros trabajos valerianos.

PILAR VEGA RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

BIBLIOGRAFÍA

Abud, Eduardo, (2004) «La vida amorosa de Juan Valera conocida a través de su obra epistolar», *Divergencias,* 2, 1, pp. 61-81.

Alfani, Maria Rosaria, (2003-2003) «Juan Valera: Correspondencia», *Diablotexto,* 7, pp. 335-339.

Altman, Janet, (1982) *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press.

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Sabios en correspondencia», Madrid. *Blanco y Negro Cultural*, 16 de abril de 2005.

Amorós, Andrés, (2005) *La obra literaria de Don Juan Valera. La música de la vida*, Madrid, Castalia.

Botrel, Jean-François, (2005) «Juan Valera. Correspondencia», *Bulletin Hispanique*, tomo 107, nº 1, junio , pp. 298-301

Bravo Villasante, Carmen, (1989) *Vida de Juan Valera*, Madrid, Cultura Hispánica.

Combe, Dominique, (1992) *Les Genres Littéraires,* París, Hachette.

Contreras Carrillo, Jesús Cristóbal, (2005) *Valera: Don Juan. Su perfil ignorado*, Madrid, Visionet.

Decoster, Cyrus, (1956) *Correspondencia de Don Juan Valera (1859-1905): cartas inéditas*. Madrid. Castalia.

González Troyano, Alberto, (2005) «Juan Valera: libros para un centenario», Revista de Libros nº 108, diciembre.

Hamburger, Käte, (1977) *Lógique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986.

Festinger, León y Katz, Danielm (1953) *Research Methods in the Behavioral Sciences*. New York, Dryden Press.

Lombardero Suárez, Manuel, (2004) *Otro Don Juan: vida y pensamiento de Valera*, Barcelona, Planeta.

Marina Bedia, Marta, (2004) «Juan Valera, correspondencia, vols. I y II», *Revista de Literatura*, vol. 66, nº 131, pp. 285-290.

Montesinos, J. F., (1957) *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos.

Pagés-Rangel, M.R., (1997) *Del dominio público. Itinerarios de la carta prvada*, Ámsterdam, Rodopi.

Romero Tobar, Leonardo, (2002)«Juan Valera en sus cartas», *Blanco y Negro Cultural*, 23 noviembre 2002, pp. 4-7.

Romero Tobar, Leonardo, director, Editores literarios, Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo. (2003-2007) Juan Valera, *Correspondencia* (tomos I-VI), Madrid, Castalia.

Senabre, Ricardo, (2005) «Otro Don Juan», *El Cultural,* 13 enero, p. 20

Suay, M. José, (2007) *Bibliografía y cronología del epistolario de Juan Valera*, Madrid: FUE.

Laureano Bonet.
Clarín entre la tinta y la imprenta: una biografía
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXXIV, 2008, 487-512

CLARÍN ENTRE LA TINTA Y LA IMPRENTA: UNA BIOGRAFÍA

El profesor Yvan Lissorgues abre su tan monumental relato de la vida y la obra de Leopoldo Alas[1] con estas líneas: «Da su primer grito a las cinco y media de la tarde el 25 de abril de 1852 en una habitación del Gobierno Civil de Zamora, situado en la calle de la Pina». Y lo cierra con las siguientes palabras: «Hacia las siete de la mañana del 13 de junio [de 1901], se le apaga la última luz de la conciencia» [57 y 1108]. Entre ambos enunciados -con esa sobriedad tan proverbial de su autor- se despliega el existir del protagonista de la biografía, en forma elástica, casi *acuosa*... Hablando sobre la historia del pueblo español concibió J. Ortega y Gasset un símil óptico y, a la vez, muy dinamicista de la vida humana: metaforizaría esta vida que se dilata en el tiempo sin la menor fractura entre lo que ha sido, está siendo y será pronto algo distinto como un film cuyas imágenes resbalan mezclándose unas con otras. Confiesa, en efecto, su pasión por

> esas películas que condensan en breves momentos todo el proceso generativo de una planta. Entre la semilla que germina y la flor que se abre sobre el tallo [...] transcurre [...] demasiado tiempo. No vemos emanar la una de la otra: los estadios del crecimiento se nos presentan como una serie de formas inmóviles, [...] cristalizada cada cual en sí misma y sin hacer la menor referencia a la anterior ni a la subsecuente.

En contraste con esas «formas inmóviles», sostiene Ortega que el cine «empareja nuestra visión con el lento crecer de la planta y consigue que

[1] Lissorgues, Yvan. *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*. Nobel. Oviedo. 2007. 1174 pp.

Entregado: 1 de mayo de 2008. Aceptado: 19 de mayo de 2008.

el desarrollo de ésta adquiera a nuestros ojos la continuidad de un gesto»: con ello, el «misterio» de una existencia «se hace patente», sin el menor estorbo ya [1957, III: 66 y 67]. Sin embargo, y entrando ahora en un terreno más literario -pero no lejos de lo dicho por nuestro filósofo- ha escrito recientemente Doris Lessing que, en buena medida, «La razón por la que nos hallamos molestos [...] cuando nuestra vida ha sido vertida en una biografía reside en que algo que sentimos como diluido, fugaz, etéreo se ha mudado, al contrario, en fijo y, por ende, sin vida, pues carece del más mínimo movimiento» [2004: 91].

1. Los "mil movimientos" del vivir clariniano

Yvan Lissorgues se mueve entre esas dos interpretaciones en su prólogo a la biografía de Clarín, revelándonos con gran minucia el método que siguió en su preparación. Es consciente de que el existir estriba en un proceso casi imperceptible de momentos, o situaciones, que se van soldando entre sí por medio de sucesivos *encadenados* (si vale este nuevo término fílmico). Pero, por otro lado, se percata de la dificultad en verbalizar «los mil movimientos» del vivir de un ser humano -en frase ahora de Vicente Aleixandre, tan afín a lo dicho por Ortega y Lessing- [1986: 128]. Y admite sin rodeos que el empeño por apresar la existencia de alguien «en un relato» es «empresa imposible», abocada inevitablemente al fracaso [15]. Por una simple razón: el biógrafo sólo puede confeccionar la historia de una vida con los datos o huellas que tiene a mano, y que ha ido localizando, con mayor o menor fortuna, en muy dispares fuentes.

Mas tales datos, por exhaustivos que sean, nunca lograrán dar noticia cabal de esos *mil movimientos* que constituyen el devenir del sujeto biográfico desplegándose en el tiempo. El relato por tanto se agrieta y, a menudo, surge el vacío, el silencio por culpa de la carencia de este u otro testimonio decisivo. Si el biógrafo es honesto debiera respetar esos silencios que desintegran la melodía vital de un ser, evitando rellenarlos con una suerte de invención novelizadora: dicho *empaste* resulta artificioso o, peor aún, constituye un atentado contra la verdad. Porque en la biografía (a diferencia del arte de la novela) es conveniente andar con sigilo en el uso de la verosimilitud, mala compañera de viaje en cualquier narración que aspire a remedar los azares de una existencia. Tal ocurre con las biografías -por otra parte nada desdeñables- de autores del fuste de André Maurois, Henri Troyat o, entre nosotros, J. A. Cabezas y su *«Clarín» el provinciano universal*. Tres biógrafos hijos de su época, cuando la *gran biografía* se escoraba hacia las aguas inciertas de la verosimilitud, una verosimilitud anhelosa por suplantar la documentación evasiva, inencontrable... Por el contrario, y como bien

explica Lissorgues, «Entre dato y dato, nada. El hilo de la vida no se interrumpe, mientras que el relato, cualquier relato, es discontinuo» [16].

Pero conviene a su vez rehuir otro peligro, menos *novelero* y, ahora, más conceptual, más abstracto: la tentación ensayística. Una tentación que se nutre de las conductas, los enunciados puestos en boca del sujeto biográfico o de sus antagonistas y, sobre todo, de las medias verdades, las situaciones repletas de ambigüedad, las zonas de sombra o los aconteceres sin culminar. Tal es, en puridad, el existir de cualquiera de nosotros, inmersos en sucesivas interrogaciones que, las más de las veces, se quedan sin respuesta... Conforme razona Lissorgues, «Una serie de preguntas surgen de los hechos y las palabras. El biógrafo se las hace, pero no cree que sea su papel contestarlas; es decir, que no considera de su incumbencia pasar de la biografía al ensayo» [18]. Por lo tanto el biógrafo se verá obligado a soslayar siempre todo tipo de conjetura, en el doble filo de la invención novelesca o la exégesis *ensayística*, hipotética, de unos determinados comportamientos o circunstancias. Es lo que, en fin, Richard Holmes llama con ironía la «fatal» tentación de los «tiempos verbales del subjuntivo que nos inducen a abandonar los hechos [...] en favor de la ficción y la auto-proyección» [Johnson, 2007, LIV, 5: 39]...

Si como dijera Clarín en su *Galdós* toda biografía pretende «reconstruir la «vida» de un hombre con la máxima fidelidad [1889: 13], Lissorgues ha cosechado en su reconstrucción del existir del propio escritor asturiano una deslumbrante masa de datos, testimonios, documentos de muy amplia gama amén, claro está, del manejo exhaustivo de sus escritos públicos y privados. Alas, no lo olvidemos, le exigía «hechos, hechos» al tan silencioso autor de *La desheredada* cuando estaba ya urdiendo su relato biográfico [523][2]. Pero también en este punto se nos muestra, por fortuna, cauto el profesor Lissorgues a la hora de utilizar aquellos textos de Clarín. Se ha hablado mucho del carácter confesional de tales escritos, unos de naturaleza ficcional (los cuentos, sobre todo) y, otros, de cariz más periodístico: los casi 2.500 artículos que publicó en vida. En el primer caso las cautelas de nuestro biógrafo son muy vivas: la confesionalidad de la narrativa clariniana es cierta aun cuando siempre en un sentido *refractado*, pues es indiscutible que, en el terreno de la ficción, «el autor implícito tiene [por supuesto] derecho a emanciparse del autor biológico» [21].

---

[2] Carta a Galdós, 13 de julio de 1888. (Dada la extensión de este artículo, he optado por abreviar las notas a pie de página, no especificando en su totalidad la procedencia de las citas cuando venga ya justificada por Lissorgues: ficha de la edición de cartas, artículos, etc. Sólo mencionaré las fuentes de aquellos contadísimos textos que no figuren en la biografía y, por tanto, cite yo directamente).

No obstante, junto a ese privilegio a independizarse por parte de la criatura ficticia persiste entre ésta y su creador algunos hilillos comunicadores, por tenues que sean y vengan más o menos emboscados. Una buena pista puede dárnosla el propio uso de la lengua literaria, en especial la reiteración de unas específicas fórmulas tropológicas. Es significativo, a ese respecto, que en un relato con voluntad confidencial -por oblicua que sea- como «Cambio de luz» algún recurso estilístico existente en él se adivine ya, o resurja más tarde, en diversas cartas de Alas: tal ocurre con el sintagma metafórico *las cuerdas de la lira* aplicado a sus hijos. Comentando, así, en 1892 a F. Giner su apacible vida hogareña, le notificará que «Tengo tres hijos [...] que son como tres cuerdas de una lira» [631-632][3]. Dicha analogía reaparece un año después en el citado «Cambio de luz», cuyo protagonista Jorge Arial -¿eco de Ariel, el espíritu de la «dulce» música? [Shakespeare, 1979: 6]- alude a sus vástagos como «*las tres cuerdas de la lira*» [Alas, 1989: 195][4]. Y poco antes de su muerte, en la carta del 17 de mayo de 1901 que remite a Galdós, nuevamente comparará Clarín a los tres hijos con «una lira, que Dios me conserve intacta» [1092][5].

2. El relato biográfico y sus múltiples focalizaciones

Sin embargo Lissorgues apuesta, sobre todo, por los artículos clarinianos como la principal fuente con que nutrir su biografía, especialmente cuando el escritor se adentre ya por la cuarentena. Advierte, a este respecto, que «el yo de Clarín se hace cada vez más presente en los textos dirigidos al público», pues «cuando empieza a "sentirse viejo" [...] se hace, en cierto modo, personaje lírico», es decir, «el que se confiesa, según Hegel» [21]. En este caso, y a diferencia de las ambivalencias típicas de la ficción narrativa, el autor empírico logra transparentarse en los textos periodísticos en forma de un *yo* muy individualizado, en cuya boca la confesión es ya ejercicio directo, sin la menor oblicuidad... La monumental masa de artículos se convierte, por tanto, en un vivero de informaciones con las que se va tejiendo la *historia* de Clarín, pese a que no ignore nuestro escritor las tensiones existentes entre su nombre biológico "Alas", y esta máscara pública conocida, efectivamente, por "Clarín": tensiones de las que hablará con ánimo a medias grave y festivo. Pero Lissorgues recurre asimismo a otra fuente de datos incluso más firme: la procedente de los documentos conservados en diversos archivos, sobre todo las cartas, que «constituyen una de las bases más interesantes de la biografía» [21]. Estas

[3] Carta a Giner, 22 de febrero de 1892.
[4] *Los Lunes de El Imparcial*, 3 de abril de 1893.
[5] Carta a Galdós, 17 de mayo de 1901.

cartas brindan suculentas noticias sobre el vivir cotidiano de Alas, su trato con editores, literatos, familiares, políticos, etc. Van delineando, pues, a un intelectual en el triple eje de las relaciones privadas, las tareas profesionales y, algo no menos valioso, su fama en la elite cultural de la Restauración, con el haz de interacciones que ello implica -debates, encuentros, desencuentros-, al tiempo que sacan a la luz los mecanismos más secretos de dicha elite.

Nuestro profesor logra dominar sin titubeos esa cascada de testimonios para, a renglón seguido, construir ya el relato de la existencia íntima y pública de Clarín. Esto es, su biografía. Y hace hincapié, a ese fin, en las raíces etimológicas del término: «Bio-grafía, *escritura viva* [...], o sea, hacer que viva en la escritura la vida de un hombre» [14]. Pero por ahí asoma una nueva dificultad que Lissorgues soluciona también con envidiable lucidez: el punto de vista que adopte como biógrafo. ¿Focalizar por medio de un primer plano al sujeto biográfico que irá, pues, tomando enorme grosor entre toda esa documentación referida a él? ¿Situarse, al contrario, más lejos para enfocar a Clarín en plano general, empequeñecido ahora dentro de la atmósfera de su tiempo? Declara efectivamente Lissorgues, brindándonos otra pista extraída de su *taller de trabajo*, que «Cuando el biógrafo domina la materia proporcionada por los documentos, se le plantea el problema del enfoque, es decir de la distancia que permite la mejor focalización del personaje» [16]. Dos tácticas, por consiguiente, en pugna: colocarse «demasiado lejos» o «darle [...] la palabra al biografiado», con el riesgo, aquí, de perder la perspectiva «para la puesta en escena» en forma de primerísimo plano que irá neutralizando el ambiente que lo rodea [16].

Ante ese dilema el profesor Lissorgues apuesta por una equidistancia siempre activa entre la lejanía focalizadora y un *close-up* que implica el manejo, sólo, de textos en primera persona: un *plano medio* diríamos, pero plano que va y viene, se aproxima o se aleja del sujeto biográfico, de acuerdo con las necesidades del momento. Lo expondrá en unos renglones que hacen alusión al punto esencial en que se apoya su relato: «Después de [...] muchos tanteos, he elegido un término medio» para añadir que

> Mi narrador se otorga el derecho de dominar la perspectiva, [...] y de reconstruir el tejido conjuntivo del espacio y del tiempo, del tiempo vivido en estrecha relación con el tiempo histórico. Pero [...] cuando es posible y oportuno, le doy la palabra [...] a Clarín, cuya voz entrecomillada sale directamente a la página. En general el narrador interviene para resumir situaciones, presentar un paisaje, dar cuenta [...] de la fecha, etc., es decir, para dar forma al relato. De tal modo que, aunque el relato sea obra del biógrafo, [...] la narración es en gran parte asumida por el personaje, a quien se le concede el papel preeminente: él mismo dice gran parte de lo que

> hace, y expresa solo lo que piensa y lo que siente. En ciertos momentos de gran tensión interior, el narrador se atreve a usar un indirecto libre, que no es libre, pues es tan sólo una manera de interiorizar [...] el discurso del mismo Leopoldo Alas para hacer vivir lo que este vivió por dentro y lo que se vive de nuevo en la narración [16-17].

Ese procedimiento enunciatorio está a su vez orientado a respetar la recepción del relato, evitándose con ello un discurso en exceso unidireccional. De esta manera no se menoscaba la libertad interpretativa del lector quien podrá, por tanto, completar mentalmente la biografía, reconstruyendo él también la figura tan densa del biografiado. Se aproxima, pues, Lissorgues a alguna de las técnicas propias de la moderna narrativa, tendentes a atenuar la omnisciencia en el relator. En sus mismas palabras: el biógrafo

> le hace decir al biografiado todo lo que dice en tal o cual situación, sin interpolar comentarios interpretativos. El biógrafo se limita a darle al lector los elementos para que haga él, el lector, los comentarios o que busque las explicaciones que le parezcan oportunas [17].

Como cierre a esta cita, ¿no sería excesivo apuntar que en la presente biografía ha sonado por tanto *la hora del lector*, si hacemos nuestro el título de un famoso ensayo de reflexión narrativa? Una biografía, en definitiva, ajena a aquellos relatos poco favorables a que el lector *entre a su vez en juego* y no sea, simplemente, un destinatario pasivo, sin apenas libertad interpretativa.

3. Mosaico de textos activos

Las voces «movilidad», «movimiento» han aparecido ya repetidas veces en este artículo bajo la inspiración del símil orteguiano que ve la vida de alguien al modo de un film donde las siluetas, los actos se suceden imparables, sin ninguna grieta que los aísle. Sabedor, en fin, Lissorgues de que el relato biográfico no puede capturar en su totalidad el flujo de una existencia sí aspira a acercarse a ello, por medio de aquellas noticias que irán nutriendo su crónica clariniana. Es ilustrativo, al respecto, que un subtítulo que va reiterándose al paso de las páginas sea el de *secuencia*: otro término, pues, de origen fílmico. Nuestra biografía está, en efecto, estructurada con un constante -e implacable- juego de secuencias largas, medianas y cortas que logran apresar en lo posible los *mil movimiento* en el vivir de Alas extendiéndose a lo largo de los años, meses, semanas, días e incluso, ocasionalmente, unas poquísimas horas de dicho existir.

Así acontece, por ejemplo, con la descripción de una jornada particular de Clarín en el año 1892: se levanta al mediodía para, al poco rato, trasladarse a la Universidad con el fin de dictar sus clases, envuelto en un gabán con las solapas alzadas y tocado por un sombrero hongo que casi le cubre los anteojos. Tras concluir la docencia pasa por la librería Martínez, en la plazuela de Riego: allí hojeará, o leerá «a saltos», las últimas novedades de Madrid y París -rito ineludible para nuestro escritor- [515][6]. Después visita a su madre, almuerza, lee en el despacho y, al anochecer, se acerca al Casino donde echa un vistazo a la prensa recién recibida de Madrid, juega al billar y redacta con su nerviosa letra algún *palique*. Al concluirlo vuelve a casa, cena y, a continuación, trabaja nuevamente en su despacho hasta la madrugada, rodeado de los libros que sobrenadan por las mesas y bajo el retrato de Victor Hugo, uno de sus fetiches literarios, acaso el máximo: «mi poeta favorito», le confesará a Galdós [508][7].

Igualmente va regulando con gran rigor nuestro biógrafo (en el curso, ahora, de varios años, meses o semanas) los *movimientos* mentales que desembocarán al cabo en la redacción de *La Regenta*, a partir ya de 1881. Reflexiones, tanteos, unos largos y persistentes, otros, al contrario, más efímeros y que pronto se hunden en el subconsciente del escritor, si bien no se disuelven allí dado que retornarán a la conciencia algún tiempo después. Es de elogiar aquí la astucia del profesor Lissorgues dirigida a resaltar unos sucesos, unas lecturas, mas siempre apoyándose en datos nacidos de las cartas o artículos clarinianos. Introduciendo su pupila en la mente de Alas destacará que éste «Sigue pensando en *La Conquête de Plassans*, leída hace dos o tres años, pues le impresionó el personaje del abate Faujas y su maquiavélico intento de apoderarse de la ciudad» [327]... *En ruta*, por tanto, *hacia* el libro de Ana Ozores y Fermín de Pas: comenta asimismo Lissorgues, pero una vez más con exquisito tacto (insinuando esa posibilidad con varios puntos suspensivos) que en julio del 82 tendrá lugar la entrega inicial de «Del estilo en la novela» para *Arte y Letras* y, con ella, la «plasmación» de una «reflexión personal sobre el arte de escribir novelas, tal vez con vista a la aplicación práctica...» [344].

Juego, pues, entre macrosecuencias, secuencias medias y microsecuencias: este es el armazón principal de nuestra biografía, su tejido más vivo, más dinámico. Podríamos hablar a ese propósito de un mosaico de textos, cuyas piezas encajan sin estridencia unas con otras, llámense cartas, artículos, fragmentos narrativos o noticias periodísticas. Ello encierra un fenómeno interesantísimo que debiéramos recalcar nuevamente: la convivencia de ritmos dispares en el devenir del relato, en un cruce siempre

[6] Carta a M. Menéndez Pelayo, 12 de marzo de 1888.
[7] Carta a Galdós, 5 de diciembre de 1887.

activo entre la temporalidad de un Alas que crece, madura, envejece y el discurrir de la voz enunciatoria. Así, en el curso de unos poquísimos párrafos seleccionará el relator diversos textos periodísticos para, de este modo, dibujar una particular experiencia de Clarín, y todo ello interactuando con un no menos preciso paisaje colectivo, es decir, la España de los dos últimos meses de 1879.

De menos a más... En caso, ahora, de prestar atención a sus secuencias más largas veremos que el libro está dividido en dos partes: la primera lleva por título «Hacerse hombre y conquistar fama», y se extiende desde 1852 (fecha del nacimiento de Alas) hasta 1883 (en los umbrales ya de *La Regenta*). La segunda mitad, «Desde Asturias: el mundo», empieza en el 83 para concluir en 1901, año de la muerte del escritor. Es significativo observar que en la primera parte alcanzan amplitud los parajes vitales de un Clarín infantil, adolescente y juvenil, consecuencia del viajar político de su padre -gobernador civil en diversas provincias- y, más tarde, fruto de las propias peripecias de nuestro protagonista, un veinteañero encaminándose nervioso hacia la treintena. Por un lado, la espaciosidad infantil: Zamora, León, Oviedo, Pontevedra, Guadalajara. Por otro, los sucesivos espacios personificados por un Alas juvenil, desplazándose por la ancha España: doctorado en Madrid, cátedra en Zaragoza, el viaje a Andalucía -recién casado ya- con el fin de preparar la serie de artículos «El hambre en Andalucía».

Después, en la segunda parte de la biografía, salta a la vista que el existir de Clarín se arremansa, asentándose ya en Asturias, con alguna fugaz escapada a Madrid -por lo general poco gratificante-. Cabe advertir, además, que esta fijación asturiana coincidirá con un creciente proceso de recogimiento (con tantas huellas en la escritura de un Alas ya maduro). Proceso introspectivo, empero, con alguna quiebra anímica: las incitaciones madrileñas persisten dado que la Corte es el lugar de la lucha ideológica, el poder cultural, el teatro vivo. Ahora bien, este señuelo será refutado una y otra vez, por medio de curiosos sobresaltos psíquicos -a tenor de lo que dicen numerosas cartas-: el miedo a caer enfermo por los rigores invernales de la capital; el sentirse a la intemperie tras dejar el *refugio* familiar de Oviedo o la visión, nada placentera, del gentío transitando por las calles madrileñas. No obstante, la fijación asturiana contiene a su vez alguna inquietud íntima, por esporádica que sea. En la ya mencionada carta a Galdós del 17 de mayo de 1901 manifestará a las claras que «No podría estar [yo] mucho tiempo lejos de esta tierra, donde intelectualmente no echaré nunca raíces» [1092].

Sea lo que fuere, y en opinión de Yvan Lissorgues, el espacio asturiano, o los pequeños lugares constituidos por Oviedo y Carreño (el *rincón de hierba y hojas*), representan para Alas «los puntos fijos de su

identidad» [72], aun cuando esa identidad pueda quedar mutilada si olvidamos que aún alcanzará mayor consistencia -y apertura- gracias a una incansable labor en la prensa madrileña. Y ello en perpetua lid polémica, sin tregua alguna: lo cual contrasta con las colaboraciones en algunos periódicos barceloneses, en parte también muy combativas (piénsese en sus «Revistas» de *La Publicidad*), pero alternándolas con artículos de gran aliento, ensayos ya, donde irá tomando vuelo una escritura que no es simple *paliqueo* sino que va más allá, ganando en honduras «morales», por utilizar un vocablo tan del autor.

4. Leopoldo Alas en su biblioteca

Buena parte de la vida del Clarín adulto, por tanto, *se dilatará* mentalmente hacia Madrid y *se contraerá* en Asturias: un doble -y complementario- movimiento de acción y reposo, combate e introspección, frialdades desapacibles de la gran urbe y la suavidad de un paraje que, sabe el autor, lo ampara en términos casi fisiológicos pese a alguna que otra insatisfacción. Por un lado, los hombres vestidos de negro, pálidos, en permanente lucha cultural (y económica) para sobrevivir en la metrópoli según serán retratados en algunas memorables viñetas de *Viaje a Madrid* o *Mis plagios*, tan ricas en una cierta sociología del fenómeno literario. Y, por otro, en estampa que presagia ya el arte combinatoria de las sensaciones modernistas, el rincón asturiano, «húmedo y tibio, nuboso, de un gris perla constante en el cielo, de un verde oscuro en las marismas, anaranjado y fresco en la punta de las ramas de los castaños» [Alas 1889: 21].

A pesar de ello Madrid es crucial para Clarín como lugar donde se materializa igualmente la edición y la recepción pública de sus libros. Ello le permitirá la cimentación a escala nacional de su imagen como escritor, polemista, crítico, periodista: en resumidas cuentas, *intelectual* en perpetuo quehacer literario y civil (en el sentido más hondo de este calificativo que, a partir de los primeros noventa, estaba imponiendose ya en nuestra lengua literaria). En la Corte residen, asimismo, buena parte de las grandes eminencias -los «héroes» [Alas 2006, XI: 717] que más admira: Castelar, Galdós, Campoamor, Menéndez Pelayo, Balart y muy particularmente Giner, su «padre espiritual» [508], a quien le debe «el despertar de la idea en la conciencia» [163][8].

Asturias es, sin disputa, la membrana tibia que le protege y así lo atestiguan microespacios tales como la célula familiar, el chalé de Guimarán, el núcleo lúdico del Casino ovetense... Mas esto no es todo. Debiérase recordar que, conforme va acercándose al fin de siglo, la Universidad de

[8] *El Solfeo*, 17 de octubre de 1875.

Oviedo se irá convirtiendo en una factoría ideológica de primer orden, gracias al grupo de profesores de filiación krauso-institucionista liderado justamente por L. Alas: Altamira, Aramburu, Buylla, Posada o Sela, entre otros. Un ámbito esencial en la europeización de España: la provincia, por tanto, se universaliza y nuestro autor, provinciano de vocación, se internacionaliza también, si hacemos nuestro aquí el feliz epígrafe con que J. A. Cabezas abre su biografía. Exclamará a ese respecto Francisco Giner en carta a Clarín, fechada el 18 de agosto de 1891: «¡Qué Universidad [...] están ustedes haciendo poco a poco!» [610].

Sorprende, empero, la escasa vocación viajera de Alas, a diferencia de Galdós, Pardo Bazán e incluso Pereda, un novelista que hizo de su terruño patria literaria. Sin embargo, y según proclamará en diversas ocasiones, él solía *viajar* una y mil veces con el intelecto, con la imaginación, esto es, con la lectura. Estaba pues en constante migración mental, moviéndose por entre los «héroes» de la civilización occidental y conviviendo con ellos, tanto en el tiempo como en el espacio: Ovidio, Dante, Shakespeare, Goethe, Renan y muchos más. Ese perpetuo coloquio con el que se amigan unas a otras las voces, las ideas, las sensibilidades, fecundará los mejores escritos clarinianos: fascinante ejemplo de una transtextualidad que crece imparable, nutriéndose a sí misma y alcanzando, a la postre, un sello originalísimo al pasar por el filtro temperamental del autor. A propósito de una lectura de Eça de Queiroz escribe Lissorgues que Alas descubre en este novelista a «un hermano creador que "intima" él también con Flaubert, con Balzac, con Zola» [400]. Y Tolstoi, en la lejanía geográfica, *se acerca* a su vez y se funde, a través de la lectura, con la sensibilidad de nuestro escritor: «Tolstoi, un ruso que está tan lejos y a quien no veré en mi vida, algo engendró dentro de mí» -confesará en 1889 [539][9]-.

Lectura, viaje imaginario, migraciones literarias, un ir y venir a través de universos en este caso mentales. Clarín lector, encerrado en su biblioteca pero persiguiendo otras experiencias estéticas o morales. Pasividad física y movilidad ideológica, insatisfecha siempre: la *Weltliteratur* convertida en realidad vivencial, qué duda cabe... La biblioteca, por otro lado, es la piel más externa del alma de un escritor: una suerte de autobiografía que, en forma de mil tatuajes -los títulos de los libros-, desvela las rutas espirituales emprendidas por aquél. Un buen número de noticias ofrece Lissorgues sobre esa dimensión clariniana, tan decisiva para un *letraherido* como él, si nos apropiamos del calificativo de Montaigne, otro de sus maestros más venerados: herido por la imprenta (lectura) y por la tinta (escritura). Según advierte nuestro profesor es Alas fiel representación del ejercicio de «Leer y

[9] *La Ilustración Ibérica*, 30 de abril de 1889.

escribir; leer para saber, leer para escribir; escribir para vivir» [772]. E informa además -en precoz síntoma del *mal de Cervantes*- que ya en su infancia devora «todo lo que tiene a mano» [74]. El propio Clarín notificará que fue entonces cuando «aprendí» a «leer de corrido [...] *El cura de aldea*». Para agregar que «El interés que la historia del pobre Roque despertó en mi alma de niño, me hizo sentir que hacía falta leer de prisa, juntar pronto las sílabas, para enterarse de lo que había más adelante» [1897][10].

No son pocas, por otro lado, las reflexiones clarinianas esparcidas a lo largo del tiempo y que, reunidas todas ellas, conformarían una *teoría del lector* nada desdeñable pues resaltan, una vez más, esa interacción tan fecunda entre la lectura y la escritura, entre la tinta y la imprenta que constituyó el rasgo acaso más original de nuestro crítico. En diciembre de 1879 sostiene en *La Unión* que «hay estilo para leer como lo hay para escribir» [268]. Algunos años más tarde comenta a Galdós: «¡Si me pagasen los periódicos por leer bien como me pagan por escribir mal!» [454][11]. Y en una nueva epístola le revelará: «ya sé cuál es mi vocación, leer» [553][12]. Pero con mayor énfasis especulativo consigna en otra misiva a don Benito la importancia por alcanzar un ritmo tranquilo, reposado para que la lectura logre asentarse, y ello porque «se me figura [...] pretensión ofensiva e injusta suponer que las imágenes e ideas que tanto tiempo ocuparon al autor puedan pasar dejando rastro suficiente por la mente del lector en dos o tres horas» [486][13].

La lectura, por consiguiente, como transmigración de doctrinas, imágenes, experiencias: algo no lejano a una cierta *comunión de los santos*. Exclamará Clarín contemplando las hileras de libros que -en expresión de Lissorgues- «humanizan» su despacho [847]: «Aquí está Yxart... aquí está Renan... aquí está Hugo... aquí está Zorrilla... El libro, el libro es [...] en lo humano, lo que en el dogma católico la comunión de los santos» [790][14]. Sin embargo, la lectura esconde también algún riesgo, quizá la faz más turbadora del oficio crítico: docenas de volúmenes amontonados en las mesas del despacho, llenos de polvo y ocultando sus cubiertas miles de páginas anodinas. Lo confesará sin ambages, polemizando con una de esas *medianías* del gremio literario de aquel tiempo: «Pero, hijo, ¡si me paso la vida leyendo! Lo que yo no leo es el montón de libros hueros [...] que se van acumulando sobre las mesas de mi despacho, como aluvión abrumador. No los leo, pero los huelo. Así como hay olor de santidad hay olor de tontería» [1059][15].

---

10 *Heraldo de Madrid*, 3 de mayo de 1895.
11 Carta a Galdós, 29 de julio de 1886.
12 Carta a Galdós, 29 de junio de 1889.
13 Carta a Galdós, 1 de abril de 1887.
14 *La Publicidad*, 7 de enero de 1896.
15 *Madrid Cómico*, 9 de junio de 1900.

Esta silueta de un Alas que lee compulsivamente en su estudio, en la librería Martínez o en el Casino desprende singular vigor en la biografía de Yvan Lissorgues: aparece y reaparece al correr de las páginas. Notable paradigma -visto desde nuestra hora cibernética- de un escritor que vivió y trabajó en los días más esplendorosos de la Era de la Imprenta, aun no heridos por la imagen tecnológica. Podríamos por tanto, recordando una famosa autodefinición de Sartre, caracterizar a Clarín como un ser rodeado de una enorme masa de palabras impresas y que, en forma de organismo vivo, destila sin tregua más y más palabras autógrafas la cuales, al cabo, se materializan nuevamente en palabras impresas (las suyas, ya). Miles y miles de vocablos que conformarán su tan poliédrica figura: polemista temible, catedrático, ensayista, crítico, narrador...

5. Clarín, en búsqueda de sí mismo

Todo eso conduce a otro apasionante tema, y tema nuclear en nuestro libro: cómo va emergiendo la fisonomía mental de Alas, en el doble filo íntimo y público. Y, adentrándonos en dicho terreno, hasta qué punto el autor es consciente de ello y traza, desde su adolescencia, una *hoja de ruta* a la que intentará ceñirse al máximo, construyéndose su personalidad al paso de los años, en ocasiones no sin algún titubeo, sobre todo en épocas ya tardías. Tenemos, en un principio, el esbozo de esta futura personalidad en los tiempos de la adolescencia, según se objetiva en *Juan Ruiz*, un precipitado de proyectos, ilusiones, tanteos: todo el posterior Alas está ya «latente» en esas hojas autógrafas, por utilizar otro término muy suyo también. Poco después tendrá lugar la expansión agresiva, tan inseparable de la mocedad, en el Madrid de los primeros 1870, momento en que nuestro escritor aspira a introducirse con fuerza en el futuro. El futuro como hipótesis vital (y profesional) que debiera solidificarse cuanto antes: «el porvenir [...] está en juego» apostilla Lissorgues [233]. Un porvenir nada lejano y que cuajará con el matrimonio, la cátedra (robada en un principio), el periodismo (urge hacerse una firma), el compromiso a favor del republicanismo, los iniciales tanteos narrativos o los versos pronto cuestionados.

Más tarde la jugosa serenidad de la década de 1880 -marcada por *La Regenta*- y el triunfo como escritor en los primeros noventa para, finalmente -no debiera silenciarse-, un Clarín en la raya casi del siglo XX perplejo ante el combate generacional emprendido por la *gente joven* del modernismo. Se adivina entonces en las cartas, o artículos, una fisura entre su poderosa imagen social y una zozobra íntima que apenas logra controlar. Años en que se siente psicológicamente marchito y busca amparo entre la *gente vieja*, algunos de cuyos protagonistas fueron sus maestros en tiempos ya lejanos. Una vez más Giner, Castelar o Campoamor, al lado de otras figuras a las que

no admira menos: un Galdós, un Balart, un Pereda. Años, por otra parte, en que el espacio astur-ovetense alcanzará primacía en él (salvo la estancia en el Madrid de finales del 97 para dictar en su Ateneo el ciclo de conferencias sobre filosofía *novísima*). Y años que entrañan una acción introspectiva cada vez más intensa, al tiempo que suponen un retorno imaginario a los días juveniles, simbolizado por la evocación de *sus* muertos: el obispo *crístico* Sanz y Forés, Alfredo A. Camus, J. Moreno Nieto, Francisco de P. Canalejas, Manuel de la Revilla...

Pero en los tiempos de mayor fama se percibe igualmente otra fisura que Lissorgues va perfilando, aquí y allá, por medio de citas siempre oportunas rescatadas, en su mayor parte, de los epistolarios clarinianos. Una perenne incertidumbre sobre si su vocación literaria ha logrado ya plasmarse o, en cambio, está a medio hacer. La percepción, por decirlo de alguna manera, de que él -reputado escritor público- no ha conseguido ensamblar por entero las diversas caras de su tan compleja personalidad. Esas dudas afloran muy dolorosas, fresca aún la conclusión de *La Regenta*, y se prolongarán hasta el final de sus días. Se pregunta a sí mismo -confesándoselo también a sus amigos más íntimos- si será capaz de concebir otra obra del fuste de la novela de Ana Ozores: así lo da a conocer en sucesivas cartas a Galdós y Menéndez Pelayo. Comenta, por ejemplo, al primero el 13 de noviembre de 1885: «dudo, dudo mucho que haya en mí la madera de un novelista. No sé qué pensar» [452]. Y se lamentará ante el segundo, en carta del 12 de marzo de 1888: «Estoy desorientado, [...] se me antoja ridículo a ratos haberme creído semi-novelista» [515].

Es muy significativo que, en los últimos ochenta y primeros noventa, vaya Alas repitiendo en sus misivas que tiene ya «escrita» en la cabeza tal o cual novela, o pieza dramática, si bien la materialización de dichos *textos* casi nunca llegue a buen puerto: confirman, por ejemplo, ese fenómeno diversas epístolas a María Guerrero, y hablando siempre de *La Millonaria*, cuya ruta vacilante, confusa, persigue sin descanso Lissorgues. Dos sagaces espectadores del quehacer intelectual de Alas se percatarán de tales zozobras, según demuestran sendas cartas. Uno de ellos, Giner, le escribe esta frase tan sutil el 6 de enero de 1888: «¿Es que todavía no ha tomado usted el molde decisivo, y oscila?». Para añadir, insinuando la compleja idiosincracia de nuestro autor: «Si es que todavía oscila, una cosa hay que puede estar ya cierto: de que a donde quiera que vaya usted a parar, científico, novelista, crítico... hará usted y dejará [...] obra seria y duradera» [514]. El otro testigo es Unamuno y su carta, en este caso, está dirigida a Rafael Altamira el 26 de marzo de 1897. En ella muestra su confianza en que el escritor ovetense «acabe [ya] de encontrarse» pues, agrega, «creo que anda hace tiempo en

búsqueda de sí mismo» [Martínez Cachero 2001, 15: 275]: pocas veces, y de manera tan sucinta, se habrá medido mejor la personalidad de Clarín.

La caracterización gineriana ayuda a esbozar alguna hipótesis acerca de la vida y la obra de Alas, si bien toda prudencia sea poca en el momento de fijar los posibles nexos entre ambas lindes. Estas *oscilaciones* de que habla don Francisco acaso reflejen -¿o activen?- el alejamiento clariniano de la novelística tras el jugoso fruto de *Su único hijo*. Y, al tiempo, dicha movilidad, repleta de tensiones y distensiones, quizá sea indicio del adentramiento de Alas por un territorio de texturas muy concisas, mas con un imprevisto calado psíquico: el ensayo y la cuentística. Lissorgues hace hincapié en una bellísima imagen contenida en las «Cartas a Hamlet» y que bien podría ser la literaturización de esas ondulaciones que embargan el alma de Alas, no libres de dolor emocional, es cierto, pero nutridoras de su escritura última: *el vuelo de la mariposa socrática*. En el texto que arropa esta metáfora observamos al autor comentándole a Hamlet (¿a sí mismo?) que

> tu espíritu de mariposa socrática te llevaba a volar de fenómeno en fenómeno, preguntando al mundo su secreto [...] desviando de tu camino por las ideas, siguiendo las ondulaciones del interrogante de tus dudas. Eras un pensador poeta; no eras un *hombre de acción*; estabas perdido [802].

Discurrir (y vivir psíquico) *ondulatorios*, en un ir y volver que no logra aquietarse y cristalizar en forma estable. Subyace pues en dichas líneas una defensa del fragmentarismo, terreno fértil también para que florezca la narrativa *moral* que tanto prodiga Alas en el atardecer de su vida. En esas «Cartas a Hamlet» argumentará justamente que «Está por demostrar si es mejor ser filósofo sistemático que filósofo esporádico, fragmentario, de ocasión»[16]. Dos caras, sí, de una misma moneda: el ensayo y la narración corta. El primero, rico en introspecciones que envuelven emocionalmente el discurso conceptual y, por ello, discurso nada ordenancista. Y, el cuento, desplegando un fluir ficcional no menos rico en remansos especulativos que, al trasluz de sucesivas oblicuidades, desvela la psique del autor, apenas *enmascarada* ya. La clave reside en la exquisita fusión que tiene lugar en Clarín entre lo racional y lo afectivo, rehuyendo cualquier aspereza silogística. Poco a poco irá imponiéndose en él la «idea emocional», en frase que toma de Eugène de Roberty, aleación decisiva para que la escritura ensayística consiga ya triunfar [721][17].

---

[16] *La Ilustración Española y Americana*, 8 de enero de 1896.

[17] En realidad Roberty escribe «idée-émotion» [1889: 187].

6. ¿Alas "versus" Clarín?

Retomemos el anterior apunte sobre las tres etapas del devenir biográfico de Clarín para depués, avistar la tan conflictiva secuencia en que nuestro escritor declara la guerra a los modernistas. Según se dijo ya, la creación del *Juan Ruiz* en 1868 significó para un Alas todavía adolescente el esbozo de lo que iba a ser su futura personalidad literaria. Se inventa para sí la figura del escritor-periodista y organiza, además, un periódico virtual con la rúbrica de otros *colaboradores*, en forma por tanto de multiplicación autorial. Pero se palpa algo de no menor enjundia en esas hojas autógrafas: la búsqueda del lector, piedra angular para todo literato que se precie de tal. Con la plasmación de esta figura surge ya el diálogo, el ir y venir de las ideas y, como fruto último, su recepción por parte del *público*: aquel «monstruo» inestable que tanto obsesionaba a Galdós [Shoemaker 1972: 410][18]. La literatura, por consiguiente, deja de ser un asunto privado para mudarse en acción social, inmersa ya en la urbe, en los miles de lectores anónimos, mas cada uno de esos lectores con una muy puntual conciencia particular. Hacia ello se encaminará Alas, teniendo a su vez en cuenta, qué duda cabe, las connotaciones profesionales de este fenómeno.

Va detallando también Lissorgues -a lo largo de esos días del *Juan Ruiz*- la construcción de una mentalidad progresista, al calor de la Revolución del 68. Por ahí puede atisbarse una cierta distancia mental del adolescente Alas hacia don Genaro, su progenitor, pero distancia nada hostil y siempre respetuosa. Dos ideologías que nunca concordarán por entero, tal como apunta nuestro biógrafo: llama la atención la tenue presencia de la figura paterna en los escritos clarinianos, a diferencia de la silueta materna, tan visible en muchas cartas e, incluso, en algún relato. Cuando el apenas veinteañero Clarín, recién licenciado en Derecho, vaya a la Universidad Central y entre en contacto, repitámoslo, con la brillante nómina de los catedráticos krausistas, tendrá lugar en él una súbita granazón mental: «Tiene la impresión de que con tales profesores su pensamiento cobra espesor». Profesores, además -añade Lissorgues-, que «son también modelos de ciudadanos» [142]. Empieza pues a galvanizarse la doble dimensión de Alas -aún en esbozo a la altura de 1870-: el trabajo intelectual y la apertura hacia el mundo que le ha tocado vivir.

Esa galvanización irá acelerándose conforme transcurran los años setenta y en una ciudad -Madrid- que pronto lo absorbe en un plano cultural, pese a la nostalgia que experimenta por Asturias y por su entrañable madre:

[18] "Revista de la semana", *La Nación*, 9 de febrero de 1868.

imágenes nunca ausentes en él. Parece que Madrid, en pleno hervor revolucionario, lo atrape por el lado ideológico (la urbe como un tejido de doctrinas en lucha), mientras sus raíces más vivenciales permanecen fijas en ese ámbito materno que se funde con una religiosidad nunca disuelta por el positivismo, si bien rechace cualquier intrusión eclesiástica en la vida pública. Son patentes, por tanto, una serie de vectores dispares que inciden -no sin tensión- en el crecimiento de la personalidad de un Clarín instalado en la Corte: la tristeza por la «madre ausente» [116]; el recuerdo del obispo Sanz y Forés; el eticismo krausista que irradian las mejores cátedras de la Universidad; el Ateneo, su biblioteca, sus polémicas...

Pronto empieza a colaborar en la prensa y, por el año 1877, «Piensa que sólo Juan Valera le supera y no se siente inferior a Manuel de la Revilla» [219]. En plena explosión juvenil se introduce, con firmeza, por diversas rutas culturales, en forma de proyectos que irán cristalizando sin demora: la crítica literaria y de teatros, el artículo social o político, la reflexión jurídica y filosófica, amén de los primeros apuntes creativos. En cita de nuestro biógrafo, a Clarín

> le interesan tantas cosas, la literatura, la filosofía, la lucha política y sobre todo le gusta escribir; hasta ahora no ha publicado ningún libro, pero tiene tantos proyectos: muchos dramas y comedias a medio hacer, muchas poesías [...], relatos embrionarios. Sobre todo se ha hecho periodista; Clarín ya es conocido en toda España [224].

El empuje juvenil, pues, se derramará por diversos frentes a medida que se aproxima ya a la década de 1880. Alas, es menester repetirlo, se encamina nervioso hacia el futuro, *su* futuro. Pero en caso de desplazarnos a los años noventa, obviando la etapa intermedia de estos ochenta, y acogiéndonos a un cierto perspectivismo (el *plano general* que tanto enfatiza Lissorgues) cabe advertir el contraste con el Clarín finisecular, con «mayor madurez de juicio», ciertamente, pero con «menos apasionamiento», de acuerdo con lo que él mismo dirá en 1899 [992][19]. En esta fecha ya tardía nuestro autor ha triunfado en buena parte de sus proyectos juveniles, a pesar de no haberse introducido con firmeza por la senda novelística que inauguró *La Regenta*. Y es la máxima autoridad entre los críticos literarios, si bien como le reprocha Unamuno, «En Madrid, más de una vez he oído hablar de usted y en casi todas las conversaciones se transparentaba que se le temía o se le admiraba, rara vez se le quería» [1056][20]

[19] *La Vida Literaria*, 11 de febrero de 1899.
[20] Carta a Clarín, 9 de mayo de 1900.

Madurez espiritual, sin duda alguna, pero acechada por la enfermedad y teniendo la impresión, un poco paradójica, de creerse ya anciano: una obsesión casi. A la altura de los 1890 Clarín, según se ha sugerido antes, se adentra más y más en sus *galerías* íntimas y, paralelamente, empieza a evocar la adolescencia, la juventud, aludiendo a *sus muertos* y anhelando el calor de la *gente vieja*, mientras contempla con recelo a la bohemia modernista. Se siente confuso ante ese nuevo futuro encarnado por unos escritores aún en agraz que aspiran, con agresividad poco común, a imponer unos nuevos códigos -el anarquismo literario- que colisionarán con el canon realista entonces vigente. Y ello pese a que hacia 1895 la firma de Alas brille en los mejores diarios: el *Heraldo de Madrid* y *El Imparcial* «le abren [...] sus columnas», convirtiéndose con pleno derecho en un *intelectual*, en alguien que se implica en los tan densos conflictos del fin de siglo, y tiene «mucho que decir acerca de todos los problemas culturales, literarios, filosóficos, religiosos, incluso políticos» [757 y 758]. Así lo da a entender Alas al verse personalmente como uno de aquellos escritores que «guiamos la opinión», según afirmará poco después [832][21]

No obstante, este Clarín finisecular se encuentra ya hastiado de tanto *paliquear* y, por el contrario, experimenta gran placer con la escritura ensayística, a medias lírica, filosófica y religiosa, sumergiéndose en las experiencias internas y alejándose -en parte- de las querellas periodísticas a menudo muy superficiales. ¿Polarización, pues, entre Alas y esta máscara pública, retorcida por tantas muecas maliciosas, llamada *Clarín*? Bajo ese prisma resulta curioso recordar que el binomio Alas / Clarín anticipa el juego modernista en torno a las polarizaciones entre el yo autorial y el seudónimo, un seudónimo o nueva *persona* que irá vampirizando a aquél: la dualidad Martínez Ruiz / Azorín, por citar un caso... Expresará en 1897 que «confieso que estoy cansado de ser *maleante*. A veces, me entran tentaciones de mandar telegramas a *mis* periódicos diciendo: "Clarín ha muerto. Se ha pegado un tiro en el seudónimo. Ya no hay Clarín" [...]. Y dedicarme exclusivamente a la filosofía con firma entera» [909][22]. Luis Vidart percibió ya dicho conflicto entre el Alas lírico y el Clarín flagelador de los malos literatos, prefiriendo siempre al primero. Conflicto que recogerá nuestro escritor en su necrología de aquel excelente crítico: «"Es usted mucho mejor artista que crítico", me decía siempre [...]. "En sus cuentos y novelillas pone usted a veces algo de la vida moral según yo también la siento"» [886][23]

---

[21] *Madrid Cómico*, 11 de julio de 1896.
[22] *Madrid Cómico*, 30 de octubre de 1897.
[23] *Heraldo de Madrid*, 3 de octubre de 1897.

7. Clarín, el modernismo y los modernistas

Vale subrayarlo: en torno al 1897 se acrecienta una cierta percepción de senectud, de pesadumbre, y es muy revelador que Alas se refugie en los versos crepusculares de F. Balart (el *poeta viudo*, tan popular entre un público de clases medias, maduro también en años). Piénsese en sus alabanzas a *Horizonte*, blanco de las iras, al contrario, de los escritores del 98. ¿La razón de tales encomios? Podría residir en que Balart dibuja *desde fuera* las lindes poéticas que Clarín no querrá, o no logrará, cruzar del todo, aun cuando en algún momento las pise con cierta firmeza. Unos versos, los de Balart, narrativos, coloquiales, sin estridencias metafóricas ni distorsiones sintácticas, rasgos estos últimos asumidos con fervor por los modernistas, quienes, como es bien sabido, se apoyan en la expresividad que destila la imagen acústica, acallando los contenidos más abstractos: y ello bajo la sombra del recién descubierto Góngora, ese Góngora siempre cuestionado por los realistas. Es sintomático que por aquellos días mostrase Clarín sus recelos ante «la sintaxis libre» [1026][24], y ese «prurito» no menos «enfermizo» que «tritur[a] el idioma con imposibles asociaciones de imágenes y de significados de palabras»[25].

La postura de Alas frente al modernismo -o «simbolismo-modernismo», como le gustaba decir a Juan Ramón Jiménez [1962: 176]- es tema complejo, laberíntico casi, si bien la copiosa documentación que aporta Lissorgues permite ya aclararlo en buena medida. En esa apasionante partida que juegan cara a cara nuestro autor y los escritores del fin de siglo no vemos a un vencedor indiscutible, salvo en alguna refriega suelta ganada por una u otra parte. Y ello porque, en caso de suscribir la tesis del propio Juan Ramón, el modernismo no fue escuela, cenáculo o generación sino «movimiento general», más aún, un «segundo Renacimiento» cultural [1962: 223 y 52]. Es decir, un cambio de ciclo histórico que irá tomando fuerza a últimos del siglo XIX, y embargará todas las dimensiones del sentir y del pensar, siendo mucho más, en rigor, que un simple suceso literario e impregnando, por consiguiente, conductas, estilos de vida y conciencias, desde la más secreta sexualidad hasta el más quebradizo lirismo.

Clarín contempla toda esa convulsión con doble actitud: por un lado se irrita ante la, a su juicio, peculiar manera con que la modernidad se encarna en la escritura literaria, según se apuntó ya. Y no está tampoco de acuerdo con la estrategia que emprende la juventud del 98 por introducirse en el *Establishment* cultural: le repugnan, incluso, tales maniobras. Se siente perplejo, inestable ante esta ofensiva que encierra, sin el menor disimulo, la

---

24 *Heraldo de Madrid*, 6 de diciembre de 1899.
25 *Madrid Cómico*, 30 de diciembre de 1893.

edificación de un contra-poder, con sus convenciones y rituales tan distintos a los de la generación del realismo. Por lo que resulta pertinente hablar también aquí de una manifiesta dimensión psíquica en esos recelos clarinianos ante unos jóvenes que pujan y empujan con brío, arremetiendo contra *los viejos* -calificativo siempre en sus plumas y, en muchos aspectos, anticipo del todavía más venenoso epíteto de *los putrefactos* que, varios lustros después, inventará el grupo del 27-.

Mas por otro lado no debiéramos olvidar que, en opinión de Pedro Salinas, nuestro escritor fue, en cierta manera, un «fugitivo del realismo» [1983, III: 169]. Y precisamente por ahí alguna de las propuestas simbolistas esgrimidas por la *gente nueva* no estaban tan lejos de un Clarín cuyo naturalismo siempre fue *oportuno* -frente a las rigideces de un Zola-, absorbiendo a la vez una tradición romántica de ascendencia germana que se renueva con Schopenhauer, Wagner y Baudelaire. Este Baudelaire que un jovencísimo Juan Ramón Jiménez descubriera gracias a su lectura del ensayo que Alas le había consagrado. Pero aquí es de recordar nuevamente que dicha tradición romántico-simbolista retomada, y «purificada» por el modernismo -de acuerdo con R. Langbaum [1985: 73]-, estará sometida en Clarín a una cierta vigilancia por parte de la lógica, no pretendiendo pues consumar la ruptura que implica la sustitución del «significado ideológico de las palabras» por su significante fonético, rico en «sensaciones indefinibles», al decir de Valle-Inclán [1922: 44]. Y ello pese a ser consciente de la impotencia del discurso conceptual por apresar las zonas más oscuras que rodean al ser humano o se esconden en su interior.

En ese enfrentamiento entre el *viejo* Clarín y los *jóvenes* del fin de siglo tan lleno, por otro lado, de paradojas y malentendidos parece asimismo vislumbrarse en aquél una leve distinción entre los *modernistas*, personificados como grupo que le crea desazón, y el *modernismo*, hacia el que puede mostrar mayor sosiego (si bien prefiera, en rigor, la forma adjetival *modernísimo*). Quizá porque este epígrafe -y volvemos a Juan Ramón- representa para él algo más que una suma de individualidades que le escandalizan por sus conductas o por su mimetismo hacia el París más artificioso. Aquí reside, sin la menor duda, el meollo de la fascinación que experimenta Clarín ante el apasionante movimiento que se extendía por Europa desplegando una serie de inquietudes filosóficas y religiosas, según lo atestiguan un nada desdeñable número de relatos y ensayos suyos: a ello lo empujaban, claro está, su raíces krausistas... O sea, el modernismo como aquella corriente católica liderada por el *abbé* Loisy y que tanto cuestionó los dogmas de la Iglesia, invocando la libertad en el pensar y un diálogo sin fronteras con las otras confesiones cristianas.

Así lo señala Clarín en misiva a Fray Ramón Martínez Vigil, el obispo de Oviedo, con fecha del 24 de octubre 1893, donde declara contemplar con simpatía «el movimiento modernista de gran parte del clero ilustrado católico» [682]. Y lo recalcará, además, tanto en las «Cartas a Hamlet» (textos esenciales en la reflexión espiritual del fin de siglo) como en las conferencias ofrecidas casi al filo de la nueva centuria en el Ateneo de Madrid. Precisamente en su misiva a Segismundo Moret del 22 de julio de 1897, donde le agradece la invitación para dictar tales lecciones, escribe Alas que «Sigo [...] con seriedad de hombre que se hace viejo, el [...] noble movimiento de la filosofía modernísima en sus tendencias de renacimiento metafísico y de alto sentido religioso». Para poner de relieve, por último, que «En mi cátedra [...] hablo y pienso mucho con motivo de este asunto» [874].

Y en otro escrito previo, la famosa reseña dedicada a Víctor Díaz Ordóñez, se insinuaba ya el tránsito del autor hacia la dulcificación del castellano por una triple vía religiosa, metafísica y lírica, acercándose aquí al afán (a todas luces más drástico) de los modernistas por destruirlo / reinventarlo. ¿No había sostenido a ese propósito su maestro Francisco Giner que explorar la subjetividad requiere, ante todo, «delicadeza»? [1874: 14]. Búsqueda de una nueva lengua que Joan Maragall valorará como anuncio de aquella escritura «intensa», nada «retórica» ya, encarnada -con el nuevo siglo- por Azorín y Baroja [1961, II: 149 y 150][26]. Pues bien, en esta reseña del año 1889 el término crucial es *glosolalia*, no infrecuente en los escritos tardíos de Clarín, es decir, el uso de un lenguaje ajeno a los hábitos de la comunicación (no lejos, por tanto, de la expresividad que pueda irradiar el envoltorio fónico de la palabra). Confiesa, sin rodeos, que

> mi espíritu habla allí [en la catedral] para sus adentros una especie de glosolalia que debe parecerse a la de aquellos cristianos de la primera Iglesia [...] llenos de inefables emociones. Sí: hoy el alma independiente, pero religiosa, llega a una glosolalia, mística a su modo, que se traduce [...] en el amor a la música de Schopenhauer, en la presencia de lo *indiscernible* en el alma [...] y en tantas y tantas formas de poesía moderna [554][27].

Aproximación pues, por parte del autor, hacia un sobrio simbolismo, en su doble vertiente espiritual y estética, a lomos de unos intensos sentires líricos, en los que la religiosidad se amiga con la búsqueda tanto del yo psíquico como de los misterios ultra-físicos (aquellas zonas de sombra que el positivismo no logrará nunca descifrar, pese a lo que diga Zola). Así lo consigna en uno de los artículos dedicados a aquel «filósofo bueno» que

[26] «La joven escuela castellana», *Diario de Barcelona*, 28 de febrero de 1901.
[27] *La España Moderna*, XI, noviembre de 1889.

fuera Moreno Nieto, refiriéndose –con bellas palabras– a que «también debe de haber *neuronas* del corazón, *cabelleras* sentimentales para *hacerse cargo* de esas vibraciones más íntimas de los seres que son como su música recóndita a la que sólo se llega por la estética» [786][28]. Pero, de hecho, ese alegato en favor de un lenguaje ajeno a la comunicación más pragmática se olfatea ya en algunos escritos juveniles, a la altura de la década de 1870: y de ahí nuestro énfasis por acercar en estas páginas las etapas primera y última en la trayectoria literaria Clarín.

Soñando con los festejos de la Nochebuena, había esbozado Alas en 1879 una antítesis entre la «gritería» del paganismo tan inherente al poder clerical («con su profanación de las palabras») y el «silencio» del «misterio», para concluir con este epifonema: «¡Quién osaría profanar el misterio con palabras!» [276][29]. Lo cual apunta a que no hay una ruptura perceptible entre el joven Clarín de la década de 1870, hondamente bañado de krausismo, y el Clarín finisecular. Existen, en cambio, cauces comunicadores -perceptibles a su vez en los años ochenta-, que demuestran la existencia de un cierto *viaje redondo* que se expande por todo el devenir creativo del autor si bien, con el neoespiritualismo del cambio de siglo, alcance ya su ápice. Ello lo ratificará Lissorgues, con gran sagacidad, a propósito de la tesis contenida en *El sombrero* (relato de 1897), señalando que

> Es verdad que él se va haciendo viejo, pero al estudiar el movimiento idealista y religioso que se desarrolla en Europa, orientación que algunos llaman "espíritu nuevo" o "modernismo religioso", observa que las ideas que defiende desde hace años (y, en el fondo, siempre) coincide con la de los jóvenes maestros de Europa y América [913-914].

8. Armonismo krausista y "disonancias" modernistas

Ahora bien, la dicotomía Clarín *versus* modernistas se agudizará al máximo a causa de las connotaciones de guerra generacional que encierra y, por otra parte, por el compromiso ético, civil de nuestro autor: un estilo de vivir que entra en conflicto con el de los escritores del 98. Sin olvidarnos del estatus socio-profesional de Alas, sus hábitos, su psicología tan propios de un burgués ilustrado: en este punto aporta Lissorgues una vez más gran cantidad de datos, todos ellos imprescindibles para delimitar bien dicha cuestión. El conflicto que estalló en el cambio de centuria entre la *gente vieja* y la *gente nueva* fue, en verdad, agrio, desapacible. En él se mezclaron tanto la destemplanza, la inseguridad, la provocación como unas muy minuciosas

[28] *Los Lunes de El Imparcial*, 11 de marzo de 1895.
[29] *La Unión*, 30 de diciembre de 1879.

tácticas –por parte de los noventayochistas– por hacer suyos los resortes más decisivos de la industria cultural del momento: determinadas tribunas, redacciones, editoriales... Clarín acusará en buena medida ese clima psicológico tan tenso, a juzgar por las docenas de artículos suyos que aparecieron en aquella década ciertamente compleja para nuestras letras.

Desde el campo modernista todo eso lo vio muy claro el entonces jovencísimo Rafael Cansinos-Asséns, muy implicado en esta guerra por ocupar plaza en Madrid y -en sus propios términos- ganar la «batalla de lo nuevo»: batalla que él mismo resumirá con la proclama «¡Nada de Galdós, ni Pereda, ni siquiera de la Pardo Bazán». Respetuoso, empero, con Alas se sorprende que éste, figura señera de la crítica «comprensiva» y «liberal», combata con parecido ímpetu a los modernistas que la «crítica [más] reaccionaria», según evoca en *La novela de un literato* [1982, I: 20 y 21]. No concibe que el tan perspicaz Alas desdeñe en buena parte lo que él y sus compañeros ambicionan a toda costa: la «revolución lírica», una revolución con la mira puesta en «renovar nuestro viejo idioma», en exceso «anquilosado», al decir de Francisco Villaespesa [1982, I: 75].

Esa beligerancia que Cansinos-Asséns advierte en el autor ovetense fácil resulta observarla en las citas que Lissorgues recoge en las últimas trescientas páginas de su libro. Unas páginas cruciales, y que respiran singular nervio ideológico, aun cuando también aquí se abstenga nuestro biógrafo en glosar dichas asperezas clarinianas ante los modernistas / decadentistas en su doble versión francesa e hispánica y, ambas versiones, pobladas en exceso de "droguería seudo-estética"[883][30]. Será nuevamente el lector quien saque sus propias conclusiones, quien (re)construya la figura de este Alas inquieto, huraño, basándose en los documentos reunidos en el libro. Véanse algunas muestras, extraídas de diversos artículos que vieron la luz a últimos de la década del noventa. En uno de ellos recrimina Clarín el tan «disolvente» decadentismo, cuyos "irreverentes innovadores no producen más que libros que desde que cumplí cuarenta años, leo difícilmente» [865][31].

En otro insiste, a su vez, en que la nueva literatura apenas supera el nivel de «un decadentismo carnavalesco mal traducido de los desechos parisienses», frase brillante al tiempo que considerablemente despreciativa [888][32]. Y, en un tercer texto, definirá con no menor acritud el modernismo como «esa demagogia [...] que ve en todo novato un genio probable y en todo gran hombre una decadencia deseable» [949-950][33]. Cumple sin

30 *Madrid Cómico,* 5 de junio de 1897.
31 *Los Lunes de El Imparcial,* 25 de diciembre de 1896.
32 *La Publicidad*, 26 de octubre de 1897.
33 *Madrid Cómico*, 15 de enero de 1898.

embargo destacar que, en algún caso, el proceder sarcástico de Clarín ante determinados escritores alcanza matices más serenos con el paso del tiempo y las nuevas lecturas. Tal ocurre con Rubén Darío. Si en 1893 lo juzga vestido en exceso «con plumaje seudo-parisién» -en expresión, hay que decirlo, muy despectiva [679][34]- reconocerá más tarde que «Según se acerca a la madurez, va despojándose de falsas galas» y de «la pueril vanidad» por «dislocar la sintaxis» [1001][35].

En caso de contemplar esas reacciones tan hostiles de Clarín ante los modernistas desde su vivir cotidiano, podría salir nueva luz que las explique mejor. No se olvide que Alas fue un intelectual de cuello blanco, inmerso en sucesivos *estuches* protectores (por utilizar una imagen de Walter Benjamin), habituales en aquella burguesía ilustrada más bien calmosa, sistemática que fue extendiéndose por nuestras ciudades en el último tercio del XIX. *Estuches* tales como la universidad, el ateneo, el casino y, muy especialmente, el hogar. Lo había confesado a Galdós en carta del 15 de mayo de 1884 donde le comunica su satisfacción por haberse refugiado en el tan tranquilo Oviedo de la Restauración, ciudad por lo demás nada desdeñable, sobre todo por el prestigio en alza de su Universidad:

> Hago una vida de hombre bueno que me sienta muy bien. Mi mujer y mi hijo (seis meses) mi casita con luz, aire, techos altos y vistas a la nieve de Morcín; por café la casa de mis padres, que ambos viven; en el casino billar, en cátedra algún discípulo listo, y libros de Vds. y trabajo mío. [403].

Pues bien, ese vivir austero, nada estridente de Leopoldo Alas tenía por fuerza que colisionar con las escandalosas *luces* de la *bohemia* finisecular. Una bohemia propicia al exceso, la perversión, el eros negro, la *pose*, la vestimenta estrafalaria, los «epítetos *epatantes*», lo raro, el afán por soliviantar al buen burgués: es decir, la extremosidad decadentista [Cansinos-Asséns 1982, I: 199]. Y, en consecuencia, con la mira puesta siempre en romper los clichés más típicos de las clases medias, cuyos integrantes -fuesen conservadores o progresistas- apenas discrepaban en muchos de sus hábitos cotidianos.

Bajo este prisma Cansinos-Asséns evoca con detalle tales ritos heterodoxos -e hinchados de retoricismo- que tanto ofendían a Clarín y a las elites de la Restauración. Conductas sintetizadas en abundantes páginas de *La novela de un literato* con viñetas o consignas como: «Pasábamos [los modernistas] de una *pose* a otra», «¡Siga la farsa!» y «¡Viva la bagatela!». Exclamaciones, gestos que alcanzarán su cénit en aquella escena donde él y

[34] *Madrid Cómico*, 23 de diciembre de 1893.
[35] *Heraldo de Madrid*, 8 de septiembre de 1899.

sus compañeros del hampa madrileña juran repudiar cualquier «moral» o «imperativo categórico» para, de ese modo, enfilar sus vidas hacia una «nueva edad pagana» [1982, I: 79, 176 y 178]. Ese rechazo saca a la luz, y a modo de contraste, la razón por la que Alas -en el terreno ahora de su conciencia- no podía suscribir los contra-valores que la juventud modernista aspiraba a levantar en aquellos tiempos de agitación cultural, tan enfriados después cuando sus protagonistas probaron las mieles del poder, o empezaron a desbandarse con la primera década del siglo XX. Se lo impedía cabalmente la huella krausista, tan austera, que recibió de sus maestros madrileños, muy en especial de don Francisco Giner.

Porque, en efecto, el nervio más delicado de esta repugnacia clariniana ante el griterío *carnavalesco* del modernismo tiene una expresión muy específica, que se irá reproduciendo en las sucesivas promociones krausistas: moldear sabiamente nuestro existir en forma de delicada obra de arte. Una serenidad ética y estética que logre desterrar el extravío, el desorden, la disonancia: esas disonancias propiciadoras de «monstruos» que tanto sedujeron a Valle-Inclan [1922:52]. A la altura de 1897, y en «La leyenda de oro», en plena pugna por tanto de Alas con los modernistas, podemos leer que «no hay más [...] fino arte que el hacer un *poema* del bien obrar de la propia existencia» [979][36]: texto clave que nos alumbra acerca de las afinidades existentes entre la vida y la ficción lírica, una ficción aquilatada, pues, por una incontenible confesionalidad...

Tras estas palabras clarinianas vibra una exquisita reflexión que empieza con Krause y sus consideraciones sobre el «arte total de la vida y del bello obrar», para injertarse luego, a mediados del XIX, en la cultura española gracias a Sanz del Río [1871:65]. Y se esparce finalmente como un *perfume de idealismo* con Francisco Giner, quien proclamará que «La vida total nos aparece como una obra artística, desde que la concebimos y realizamos, no en el informe y confuso laberinto de contrarios accidentes» [1969:22]. No, no había conciliación posible entre Alas -retoño de ese armonismo vital con tantos rigores éticos- y los lemas a favor de la anarquía que, en sus años mozos, pregonaban las gentes del modernismo en forma de antídoto contra la *vejez* literaria. Pues como, en última instancia, comenta Lissorgues, asume Clarín de sus maestros krauso-institucionistas la «ley del deber interiorizado o, mejor dicho, el deseo de armonía entre lo que se cree en el orden divino de las cosas y el pensar y el obrar del individuo» [911].

Nuestras cuartillas se abrían con el calificativo de *monumental* aplicado a esta biografía de Yvan Lissorgues: sus casi mil doscientas páginas lo reclaman sin ambages. Unas páginas sabias, minuciosas y desplegando,

[36] *La Ilustración Española y Americana*, 30 de enero de 1897.

además, una vivaz enunciación de aconteceres que seducen prontamente al lector. En caso de utilizar un símil geológico podría equipararse esta *vida de Clarín* a un macizo montañoso con mil sendas distintas por las que pueden transitar los lectores, tomando esta u otra dirección, aunque sin extraviarse nunca por zonas oscuras o intrincadas. Quien firma el presente artículo ha optado por unas poquísimas rutas, aun cuando sea consciente del no menor alcance de otras importantes vías: las ideas políticas de Alas, su vida académica, su tan original lectura del naturalismo, el teatro como eterna tentación, etc. Esa claridad es, a no dudarlo, hija de un severo control que logra cohesionar la multitud sin fin de huellas, confidencias y datos reunidos por el profesor Lissorgues. Pero orden nada gélido, o impávido, puesto que tales páginas son fruto de largos años consagrados al escritor asturiano: de ahí que desprendan igualmente un íntimo aroma autobiográfico. En este equilibrio entre la tenacidad erudita y la devoción a Clarín aflora la cualidad más genuina del libro: el ser una *pasión intelectual*.

LAUREANO BONET
UNIVERSITAT DE BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo. (1889). *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico-biográfico*. Madrid. Ricardo Fe.

——(1989). «Cambio de luz». *Narraciones breves*. Ed. de Yvan Lissorgues. Barcelona. Anthropos. 183-198.

——(2006). «Introducción a Carlyle. *Los héroes* (1893). *Obras completas. Varia*. Ed. de L. Romero Tobar. Oviedo. Nobel. Vol. XI. 712-723.

Aleixandre, Vicente. (1986). *Epistolario*. Ed. de J. L. Cano. Madrid. Alianza Editorial.

Cansinos-Asséns, Rafael. (1982). *La novela de un literato*. Ed. de Rafael M. Cansinos. Madrid. Alianza Editorial. Vol. I.

Giner, Francisco. (1874). *Lecciones sumarias de Psicología*. Madrid. Imp. de J. Noguera.

——(1969). «El arte y las artes». *Ensayos*. Ed. de J. López-Morillas. Madrid. Alianza Editorial. 21-40.

Jiménez, Juan Ramón. (1962). *El Modernismo*. Ed. de Ricardo Gullón y E. Fernández Méndez. México. Aguilar.

Johnson, Diane. (2007). «The Triumph of Turgenev». *The New York Review of Books*. Vol. LIV. N.º 5. 37-39.

Krause, C. Chr. (1871). *Ideal de la humanidad para la vida*. Introd. y comentarios de Julián Sanz del Río. Madrid. Imp. de F. Martínez García.

Langbaum, Robert. (1985). *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Chicago. The University of Chicago Press.

Lessing, Doris. (2004). «Writing Autobiography». *Time Bites*. New York. Harper Collins. 90-103.

Maragall, Joan (1961). «La joven escuela castellana». *Obres completes. Obra castellana*. Barcelona. Selecta. Vol. II. 149-151.

Martínez Cachero, José María. (ed., 2001). «Epistolario Rafael Altamira-Miguel de Unamuno (1896-1934)». *Salina*. N.º 15. 267-295.

Ortega y Gasset, José. (1957). «España invertebrada». *Obras completas*. Madrid. Revista de Occidente. Vol. III. 35-128.

Roberty, E. de. (1889). *L'Inconnaissance. Sa Métaphysique. Sa Psychologie*. Paris. Félix Alcan.

Shakespeare, William. (1979). «The Tempest». *The Complete Works*. Pról. de Donald Wolfit. Introd. y glosario de Bretislav Hodek. London. The Hamlyn Publishing Group. 1-20.

Shoemaker, William H. (ed., 1972). *Los artículos de Galdós en «La Nación»*. Madrid. Ínsula.

Valle-Inclán, Ramón del. (1922). *Opera Omnia. La lámpara maravillosa*. Madrid. Imp. «Artes de la Ilustración». Vol. I.

LIBROS RESEÑADOS

AAVV, *Alle radici dell'europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Meditteraneo occidentale*, a cura di Felice Gambin, Firenze, SEID, 2008.

¿Cuál era el papel de las minorías culturales a finales de la Edad Media? ¿Las toleraban, las rechazaban o, peor aún, las perseguían? ¿Es realmente posible conocer qué relaciones las vinculaban a las autoridades locales y a las poblaciones autóctonas al margen de los estereotipos literarios? A estas preguntas y otras más ha tratado de encontrar respuesta el congreso de Verona del 15 y 16 de febrero de 2007, cuyas actas recoge este volumen bajo el título *Alle radici dell'europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Meditteraneo occidentale*.

Los trabajos se mueven en el terreno de las tres minorías consideradas más significativas – moriscos, judíos y gitanos – con enfoques, premisas metodológicas e intereses tan variados que nos sentimos impulsados a utilizar precisamente esa heterogeneidad como clave de lectura de la difícil relación entre comunidades mayoritarias y minorías culturales, donde *el otro* y *la diversidad* oscilan entre prejuicios inamovibles y los primeros intentos de integración.

Los trabajos de Silvia Monti «Giudei, *conversos* e prostitute nella Roma del primo Cinquecento» (139-154) y de Andrea Zinato «*A vié un judío en esa judería / sabié él cosa mala, toda alevosía*...: l'indentità e le parole dell'altro [atto primo: i regni cristiani nel Medioevo ispanico]» (201-218), nos muestran una imagen del judío como persona no muy grata a las comunidades locales. Monti analiza *La Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, aparecida anónimamente en 1524. Las aventuras de esta conversa en la Roma del siglo XVI nos permiten reflexionar, por un lado, sobre las oleadas de judíos españoles llegados a Roma y ya malmirados por las comunidades autóctonas, y por otro sobre la condición de los conversos: no sólo rechazados por la sociedad, sino también por los mismos cristianos que los llamaban «cristianos nuevos», y por la Inquisición, que los controlaba. A los estereotipos del judío tacaño y supersticioso, Zinato añade los del siervo del demonio y de anticristo engañador. En la península ibérica las primeras semillas de antisemitismo se esparcen ya con *Los Milagros de Nuestra Señora* de Berceo y florecen con *El cantar de mío Cid* y *El libro de buen amor*, una tradición esta que llegará hasta finales de siglo XVI, estigmatizando a los judíos en un cliché literario con pretextos claramente políticos. El trabajo de Eliezer Papo «Ribi Shelomo Ibn Verga i el nasimiento de la idea de la relativita de las relijiones komo una de las respuestas a la trauma de la ekspulsion de los djidios de Espanya» (169-184) cierra el marco de interés judío analizando ese mismo antisemitismo pero sacando conclusiones muy diversas y llamativas. El libro en el que centra sus reflexiones es el *Shevet Yeuda,* texto rabínico de Ribi Shelomo Ibn Verga. Papo está convencido de que la expulsión de los judíos representa una fractura en las comunidades judías de toda Europa: un trauma parecido al del Holocausto. Aunque lo *Shevet Yeuda,* según Papo, no ignora las críticas de frivolidad social a los judíos, busca también una solución a la frustrante situación de una minoría étnico-religiosa: el estado debería ocuparse de la administración y de los actos jurídicos, no de asuntos filosófico-teoréticos, considerando la religión como materia de libre albedrío. Es sin duda el primer embrión del concepto de libertad de fe.

Antonella Gallo, en su artículo, «*El hidalgo bencerraje* di Lope de Vega: luci e ombre della maurifilia letteraria nei secoli d'oro» (93-108) y Stefano Neri, en «*El cautivo de la Cruz:* finzione e realtà nel *Lepolemo* (Valencia, 1521)» (155-168) recorren los caminos de moros y moriscos, entre intolerancias, conversiones forzadas y leyes de

expulsiones, para mostrar una vez más a la minoría como *diversidad*, como *otro* y por tanto inferior. *El hidalgo bencerraje* sigue el filón literario, muy de moda en el siglo XVI, representado por las «comedias moriscas»: el fin, como subraya agudamente Gallo, es el de mostrar a través del moro refinado y valiente la grandeza del cristiano que fue capaz de derrotarlo. El estereotipo es una máscara: el moro brillante de la literatura esconde al falso morisco, mentiroso y traidor, y se hace trasmisor de la visión totalizadora del cristiano, todavía preocupado por exorcizar el fantasma del moro vencido. En *El Caballero de la Cruz,* Neri resume el cuento de la reclusión del protagonista en tierra árabe desde la captura a su venta en el mercado de esclavos, entre descripciones realísticas y estereotipos moriscos: libre de su prisión, descubrirá sus nobles padres y se casará con una princesa. El trabajo de Felice Gambin «I moriscos nella Spagna del Seicento: il trattato di Pedro de Valencia» (109-126) se inserta en ese marco que mira al morisco «en negativo», para hacer que resalten las cualidades positivas del hombre occidental. El autor analiza el *Tratado acerca de los moriscos de España* de Pedro de Valencia, alumno de Arias Montano; un texto importante porque redactado pocos años antes de la expulsión y que muestra todas las hostilidades del los cristianos hacia el mundo musulmán, quizás debidas a miedo o desconfianza pero también al hecho que los moriscos eran para los cristianos la contradictoria unión entre *el otro*, lo más lejano que se podía imaginar, y *lo mismo,* la *renovatio* española. La novedad está, como dice Gambin, en la apertura a unas cuantas soluciones al problema de la convivencia: además de las conversiones, las bodas mixtas muestran el comienzo de una estrategia de diálogo, orientada a garantizar paz y seguridad.

Nuria Martínez de Castilla Muñoz, en «Como se hacía un manuscrito aljamiado» (127-138) y Andrea Celli en «A proposito di un *Allah piadoso*, la metafora carceraria nella letteratura aljamiada cinquecentesca» (45-62) se ocupan de literatura aljamiada, de esos textos es decir escritos a mano por mudéjares y moriscos, últimos musulmanes españoles. Objetivo del primer trabajo es confutar la imagen del morisco inculto y atestiguar la profesionalidad de artista con la que ciertos escritores moriscos trataban de tener unida fe y cultura de su propia comunidad. Celli también comparte la idea de extirpar el prejuicio, quizá demasiado difundido, de una vulgaricación de la cultura árabe a favor de un ajuste de contenidos islámicos a una realidad extranjera.

Unas palabras más sobre los trabajos que se han ocupado de la tercera minoría: los gitanos. Si Massimo Aresu, en «*Gytanos de dicho reyno*: appartenenze multiple e ragnatele identitarie nella Sardegna spagnola dell'età moderna» (15-28) y Henriette Asséo, en «*Mesnages d'egyptiens en campagne*. L'enracinement des tsiganes dans la France moderne» (29-44) no se cansan de decir que la situación, en Cerdeña y en Francia, es mucho más compleja de lo que parece, es de alabar su intento de confutar una vez más la imagen del *cingano (gitano)* perseguido y subyugado. Según Aresu, sobre todo en los centros urbanos más pequeños, los gitanos del siglo XVI gozaban de muchos de los derechos de la comunidad local y a través de algunas estrategias matrimoniales por un lado preservaron su identidad y por otro sobrevivieron como comunidad. Asséo, por su parte, no niega que los *tsiganes* estuvieron perseguidos pero nos da otra lectura que intenta explicar el asentamiento actual de los grupos familiares que hoy constituyen los núcleos gitanos. Los *mesnages egyptiens* se utilizaron durante mucho tiempo como fuerza militar hasta que las tropas autorizadas reivindicaron su monopolio obligando a los gitanos a fraccionarse en familias e intentar de mantener una política de «buenos vecinos» a través de bodas mixtas y patrocinio

de niños. Paola Ambrosi en «Sulle tracce di *Grecianos* e *Egipcianos*. Alcune osservazioni sulle prime testimonianze storiche e letterarie dei gitani in Spagna» (5-14) mira a la Península Ibérica después de 1499 y nos muestra la naturaleza contradictoria de las leyes sobre los gitanos: se dejaba entrar a «los buenos» pero a condición que abandonaran la venta de ganado, sus costumbres, nombres e idioma. De hecho su identidad.

También el trabajo de Benedetto Fassanelli, «*Andar con cingani* o *viver christianamente*? Tipi, icone e visioni del mondo attraverso un *costituto* cinquecentesco» (79-92) analiza contradicciones parecidas en un caso de crónica menor en el que un *cingano* (gitano) aparece no sólo alejado de la justicia que lo considera un estereotipo y no una persona, sino también de la defensa que para sacarlo de la cárcel emplea el argumento de que se ha «des-cinganizado», alejándose, es decir, de los malos comportamientos habituales de los cíngaros. El texto que Leonardo Piasere analiza en «L'invenzione di una diaspora: i nubiani d'Europa» (185-200) es uno de los primeros tratados dedicados a las minorías europeas, el *De literis et lingua Getarum sive Gothorum*, que por primera vez considera los *cingani* (vagabundos, en Italia) y *gitanos* (en España) dos grupos diferentes; el primero autóctono y heterogéneo, y el segundo originario de la Nubia. Piasere mira a «de-barbarizar» a los *errones* (vagabundos) nubios, valiéndose de consideraciones lingüísticas – los nubianos no hablarían un idioma parecido al hebreo y por tanto demoníaco, sino un idiotismo, una lengua artificial – que se reflejan en la esfera política.

Para terminar, el trabajo de Francesca Dalle Pezze «Gitani, giudei e mori nella lessicografia spagnola dei secoli d'oro» (63-78) en el *Diccionario etimológico*, el *Tesoro de la lengua castellana* y el *Diccionario de Autoridades,* desplaza a la esfera lingüística la polémica entre la solidaridad y las ambigüedades – tal vez prejuicios ideológicos – hacia las minorías culturales. Los diccionarios trasparentan auténticos sistemas ideológicos, cuando abordan los términos *gitanos*, *judíos* y *moriscos*, y los reducen a un simple estereotipo.

El volumen consigue ligar sus trabajos a través de una red invisible que al principio llamamos heterogeneidad y que ahora podemos llamar interdisciplinaridad. Al terminar la lectura, lo que sobresale es la sensación de que este es el enfoque más correcto y que la interdisciplinaridad es verdaderamente la única clave de lectura para abarcar sin prejuicios la difícil relación entre minorías y mayorías, dentro de la construcción de una real identidad en la Europa contemporánea.

MARCO AMERIGHI
UNIVERSITÁ DI PISA

Alarcón Sierra, Rafael. *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, Madrid: Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2007. 197 pp.

La Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid acaba de publicar un estudio y antología sobre Luis Felipe Vivanco (1907-1975) con motivo del centenario de su nacimiento. La Antología (preparada por una nieta del poeta) recoge unos cuarenta poemas, una selección más amplia que la publicada hace diez años por Visor (si bien esta se centraba solo en una etapa determinada de su poesía), pero que no supera la que en 1976 elaboró José Mª Valverde para Alianza Editorial. Aparte de que los textos ahora seleccionados son menos, no se recoge ningún poema de *Las mocedades*, *Cantos de primavera* y *Tiempo de dolor*, las primeras obras de nuestro autor. El lector interesado en acceder a su obra poética completa cuenta, no obstante, con la edición a cargo de José Ángel Fernández Roca y Pilar Yagüe que, en dos tomos, publicó la Editorial Trotta en 2001. Por lo demás, el objeto de esta reseña no es la antología, sino el estudio *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega* de Rafael Alarcón Sierra, profesor de la Universidad de Jaén, que, en volumen aparte, la acompaña.

Luis Felipe Vivanco fue poco y mal estudiado. De las tres tesis doctorales que se le dedicaron, solo la de la profesora italiana Lucia Cerutti merece alguna consideración; en cualquier caso, las tres permanecen inéditas. El único acercamiento completo a su obra es la interesante introducción que Fernández Roca escribió para la edición ya señalada. Casi ochenta páginas en las que nos aporta una detallada y contextualizada biografía del poeta, le sigue un análisis de su trayectoria poética, y acaba con una exhaustiva bibliografía.

El ensayo de Rafael Alarcón es un peldaño más para un mejor conocimiento y, al mismo tiempo, recuperación de la obra de Vivanco. Su primer acierto es obviar el concepto de «generación de 1936», que Ricardo Gullón, un conocido Symposium en homenaje a Homero Serís (quien, curiosamente, solo había utilizado el término para referirse a la comúnmente denominada «generación del 27») y, finalmente, sendas antologías de Jiménez Martos y Pérez Gutiérrez contribuyeron a incorporar a nuestra historiografía literaria. Así encuadrado, sobre su poesía se han simplificado una serie de tópicos y generalidades, una y otra vez reiteradas, que en algún caso incluso distorsionan su verdadera importancia.

Rafael Alarcón sigue la evolución de la poesía de Vivanco, conjugando para cada etapa las vivencias personales de su autor, las circunstancias histórico-culturales en que se gestaron sus distintas obras y el análisis de estas. En los dos primeros casos el ensayista recurre principalmente a las páginas publicadas del Diario del poeta, un material de importancia crucial para conocer no solo avatares de su vida, sino también para seguir el proceso de gestación de sus obras. Una interesante aportación del profesor Alarcón es que, antes de hacer su propia valoración de los poemarios, sintetiza las principales ideas de las reseñas que en el momento de su aparición les dedicó la crítica.

Parte de su poesía juvenil (1923-1932) la publica, una vez revisada, a principios de los setenta bajo el título de *Las mocedades*. En sus «canciones y sonetos» se observa la influencia machadiana y juanramoniana, en sus «poemas en prosa» ensaya la escritura creacionista, mientras que en sus «escenas dialogadas» apunta ya ideas estéticas que serán luego puntales básicos de su poética. También por esos años publica en revistas textos surrealistas bajo la influencia directa de

Sobre los ángeles que conjuga, además, con sus preocupaciones y lecturas místicas de juventud.

Rafael Alarcón detalla cómo Vivanco participa y se nutre del rico contexto cultural de la República. Tras finalizar la carrera de arquitectura, estudia filosofía y letras, traba amistad con Xavier Zubiri, funda con Herrera Petere una revista en la que escribe lo que podría considerarse su primera poética que titula «Sobre la nada en la poesía» (con claras influencias de Huidobro, Diego y, sobre todo, Larrea), colabora con La Barraca, participa en el homenaje a Neruda de 1935, entabla amistad con escultores y pintores de la llamada Escuela de Vallecas, colabora en la revista *Cruz y Raya*, fundada por su tío José Bergamín... En esta publica reseñas sobre *Residencia en la tierra*, *La voz a ti debida*, además de una selección de fragmentos de la prosa becqueriana y, en colaboración con Rosales, una traducción de las églogas de Virgilio. En las opiniones vertidas sobre los poemarios de Neruda y Salinas se trasparentan aspectos de su propia poética que sigue el proceso de rehumanización (en la línea neorromántica) que se genera en el seno de los poetas del 27 y que, entre los jóvenes, dio lugar al carismático *Abril* de su amigo Rosales. A él le dedica precisamente su primera obra publicada, *Cantos de primavera* (1936), que junto con *Cantos del ofrecimiento* de Juan Panero y *Sonetos de amor* de Bleiberg son recibidos por Ricardo Gullón como un «nuevo movimiento poético». Aunque publicado cuatro años después, *Tiempo de dolor* se escribe paralelamente y prolonga el sentimiento allí poetizado. Si en *Cantos de primavera* imperaba la gozosa exaltación del amor que se siente como trascendental para el sujeto poético, ahora es el fracaso y, como contrapartida, la naturaleza y la divinidad son, en palabras de nuestro crítico, «las realidades consoladoras de una frustración amorosa que el poemario sublima». Virgilio, la Biblia, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Hölderlin, Novalis y Paul Claudel son algunas de las influencias que se entretejen en las composiciones de las anteriores obras, escritas casi todas ellas en versículos. Todas estas coordenadas básicas son apuntadas por Rafael Alarcón para una perfecta lectura de esta poesía que su autor desdeñó años después.

Circunstancias varias llevaron a Vivanco a alinearse, ya comenzada la contienda, con el Movimiento, a cuyo Servicio de Prensa llega de la mano de Rosales. Con este escribe una obra de teatro (*La mejor reina de España*), elabora una antología temática (*Poesía heroica del Imperio*). Además traduce un drama de Claudel y escribe poemas irrelevantes que aparecen, junto con artículos varios, en las revistas del Régimen. Finalizada la guerra también colabora en *Escorial* donde publica poemas, traduce a Rilke y escribe artículos críticos sobre arte y literatura, en la línea estética oficial que desde el nuevo estado se propiciaba. Ahora bien, al igual que Ridruejo y otros de sus amigos, muy pronto se produce el desencanto y separación de la política oficial, lo que los lleva a una suerte de exilio interior.

Ahora bien, la revista polariza a un grupo de poetas (Ridruejo, Rosales, L. Panero, Valverde y Vivanco), vinculados por la amistad y una poética semejante sobre la que teorizó el profesor Aranguren, amigo de todos ellos. Al margen de las tendencias más notorias de nuestra poesía de posguerra (garcilasismo, poesía social...), escriben una obra centrada en la temática de la familia, lo religioso y el paisaje castellano, con un estilo que el propio Vivanco acuñó como «realismo intimista trascendental». A esta etapa pertenecen sus obras *Los caminos* (1945-1948), *Continuación de la vida* (1949), *El descampado* (1957) y *Lugares vividos* (1958-1965). La primera y la última permanecieron parcialmente inéditas hasta la publicación conjunta de todas ellas en 1974 con el título de *Los caminos*. Rafael Alarcón apunta

las coordenadas precisas para ahondar en la lectura de esta tetralogía, y, en especial, de los poemarios de 1949 y 1957 a los que dedica sendos epígrafes: sus influencias y afinidades (Unamuno –de quien edita en 1941 una voluminosa antología–, Antonio Machado, Rilke, Jammes, Trakl...); las apreciaciones básicas de quienes en su momento reseñaron las obras; además de sucintos pero precisos y orientativos comentarios de los poemas más significativos. En cuanto a su estilo, es una poesía «entrañada en su diaria realidad íntima», una poesía que –en la línea machadiana– además de «canto» sea «cuento», poesía en definitiva «temporal y realista» (en precisión del propio poeta), con una palabra sencilla y asonantada. Conviene, no obstante, matizar y no simplificar esta idea de «realismo», como acertadamente nos advierte R. Alarcón, pues el «ensueño» o «imaginación de la realidad» es un aspecto fundamental en su teoría y praxis poética.

A lo largo de todos estos años Vivanco escribe y publica, además, decenas de reseñas, artículos o ensayos sobre literatura (Darío, los Machado, Unamuno, Gabriela Mistral, Juan Ramón ...) y arte. Miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte de Eugenio D´Ors y participante activo en las Semanas de Arte de la Escuela de Altamira, Luis Felipe tuvo un papel fundamental en la reivindicación y revalorización del arte vanguardista (y, en especial, del arte abstracto). Queda constancia en su larga treintena de artículos, ensayos o catálogos de exposiciones que sobre pintura, escultura o arquitectura escribió en esta época. Rafael Alarcón cita algunos de estos eventos, si bien el análisis de toda esta producción crítica no entra dentro de los objetivos de su ensayo. Apunto que en ella reflexiona sobre interesantes conceptos estéticos que también son operativos para esclarecer su propia poética. Lo mismo sucede con sus trabajos sobre poesía, asimismo poco tratados; una excepción es su conocido e indispensable ensayo sobre los poetas del 27 y sus propios compañeros del Grupo Escorial, *Introducción a la poesía española contemporánea*, al que Alarcón dedica un epígrafe en el que analiza sus ideas sobre la lírica que, siguiendo a Heidegger, expone en su primer capítulo.

A finales de los años cincuenta se empieza a notar una importante inflexión en la poesía de Vivanco. Por un lado, en 1958 publica *Memoria de la plata*. En su «Presentación» indica que son textos de juventud escritos entre 1927-1931 y, efectivamente, el poemario recoge y toma título de los poemas surrealistas publicados en revista en aquel entonces, acompañados de otros textos «más o menos recreados». Si bien todas las composiciones recrean vivencias de juventud y siguen el estilo surrealista de los entonces publicados, hay constancia de que varias de ellas fueron ahora escritas y no simpelemente recreadas. Por eso R. Alarcón considera necesario estudiarlo en el contexto poético de los cincuenta, y juzgarlo como «algo que transforma completamente su escritura, la abre hacia nuevas perspectivas, la obliga a hacer un alto en el camino, recapitular y tomar nuevo impulso». Otro factor en la antedicha inflexión fue la publicación en 1961 de *Lecciones para el hijo*, una obra en la que Vivanco puso mucho entusiasmo, pero que comercialmente fue un fracaso. Su primera sección constaba de poemas en prosa centrados en aspectos clave de su poética y filosofía poética. Le seguían tres «poemas representables» y un extenso texto lírico-narrativo de contenido alegórico. Aparte del hibridismo de géneros, lo más novedoso reside en la sátira y crítica que, necesariamente enmascarada bajo forma alegórica o parabólica, se hace de la situación social en la España de la dictadura.

Tras un largo bache creativo los últimos cinco años de su vida son especialmente productivos tanto en su labor crítica (publica un ensayo sobre

Moratín y edita por primera vez en España la poesía completa de Juan Larrea) como creativa. En efecto, escribe los poemas de una de sus mejores obras, *Prosas propicias*, que, inacabada se publicará un año después de su repentina muerte. Aparte de los temas esenciales de sus obras precedentes (pero ahora con un enfoque más desengañado y existencial), escribe sátiras corrosivas en contra de la sociedad franquista, pero también unas sorprendentes «Prosas de amistad» donde, haciendo uso de la intertextualidad, homenajea a sus amigos escritores. Y todo ello con un discurso «entre surreal y expresionista» en el que juega también con la disposición tipográfica.

Rafael Alarcón, en definitiva, considera que Vivanco es un «poeta de intensidad y altura», un poeta «necesario» «que espera en el purgatorio ser rescatado por los buenos lectores del futuro». Desde ahora, la lectura de su ensayo también es «necesaria» para el mejor conocimiento de la obra de Luis Felipe, y no solo por las precisas orientaciones que nos aporta sino también por la completísima y actualizada bibliografía de sus dieciocho páginas finales.

ANDRÉS ROMARÍS PAIS
I.E.S. ANTONIO FRAGUAS.
SANTIAGO DE COMPOSTELA

Emilio Alarcos Llorach, *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*, prólogo de Alberto Blecua, edición de Emilio Martínez Mata, Madrid, Cátedra, 2006. 165 pp.

Los diez estudios que dedicó Alarcos a las odas de fray Luis de León, publicados en forma de artículos de revistas y capítulos de homenajes a lo largo de dos décadas, se recopilan en este volumen, editado por Emilio Martínez Mata, que además de transcribir y ordenar cronológicamente los originales, los somete a criterios bibliográficos unificadores. El resultado pone a disposición de los lectores un valioso material disperso, que encierra en conjunto una poética sobre las odas luisianas, a la vez que un método modélico de análisis textual y filológico, aplicable a cualquier otra obra con garantías de éxito por basarse en la consideración del texto en sí mismo para desentrañar su sentido literal.

Aunque los análisis se pliegan a las características de cada oda comentada, y pueden presentar variaciones entre sí, responden a unos mismos objetivos y siguen una ordenación común en apartados concernientes al marco, los problemas textuales y el estudio formalista e interpretativo de los poemas. A estos comentarios individuales se añaden consideraciones conjuntas de toda la poesía original de fray Luis, que permiten proponer una clasificación cronológica (38-39, 114) y establecer conexiones entre diferentes odas, tales como la VI y la IX, la II y la XI, o las tres dedicadas a Portocarrero (II, XV, XXII), a partir de las concomitancias verbales o contextuales, que también se plasman en continuas llamadas indicativas de la profunda base intratextual del análisis. La falta de un capítulo introductorio se suple con la incorporación del texto inédito de un curso de doctorado impartido en 1989 al primer artículo, «Una oda de fray Luis de León» (29-39), a modo de encabezamiento general y aglutinador del conjunto, que comienza en esas páginas con el estudio de la oda XVI (39-45).

Similar función aglutinadora cumplen los preliminares del volumen. El *Prólogo* a cargo de Alberto Blecua (9-18) evalúa la importancia de los trabajos de Alarcos y de su método estructural, derivado de Hjelmslev y la escuela de Praga, auténticamente novedoso en una época dominada por la estilística. Para definirlo, aduce un fragmento de Alarcos referido a un artículo anterior, «Notas para la interpretación de *La Regenta*», en el que establece las tácticas y objetivos de su método formalista. Atiende a continuación a los puntos fundamentales de sus comentarios, la cronología, en la que destaca la gran contribución de Alarcos al basar su establecimiento en factores internos, el encabalgamiento estrófico y el hipérbaton; la edición, ilustrada con una muestra de las acertadas y sutiles propuestas del filólogo, tanto en variantes como en puntuación; la sustancia del contenido y la forma de la expresión, documentadas con extractos del libro. Esta atinada reseña crítica, cuyo enjuiciamiento del libro suscribe la presente, valora sin reservas el conjunto de los trabajos de Alarcos como el mejor estudio y la mejor edición de la lírica de fray Luis (11, 13). Tales elogios, provenientes del maestro de la crítica textual en el hispanismo, avalan la extraordinaria calidad del libro y garantizan la solvencia del método formalista, en opinión de Blecua «el mejor de todos los conocidos» (18).

Las páginas de Emilio Martínez Mata completan este pórtico general con una *Introducción* (19-21) que justifica propósito y criterios, seguida del capítulo *En el texto de fray Luis* (23-27), con observaciones y ejemplos sobre los métodos ecdóticos

de Alarcos, que sin proponerse ofrecer una edición crítica fundada en el cotejo de los testimonios, aplicó su saber filológico a la enmienda de lecturas y puntuaciones erróneas de los versos de fray Luis.

El núcleo de la obra se divide en diez capítulos, dedicados a sendas odas (II, IV, VI, VIII, IX, XI, XV, XVI, XVII, XXII) y ordenados por fecha de publicación. En algún caso, las versiones originales se han modificado con agregados, tales como las páginas iniciales del estudio de la oda XVI y la nota incorporada al de «La cana y alta cumbre» (XXII), procedente de *Tres odas de fray Luis de León*.

En todos los capítulos se dilucidan las cuestiones preliminares, que atañen a la época histórica, a las circunstancias del poeta y a la cronología de la oda, antes de fijar el texto mediante una cuidada *selectio* de variantes, razonada con argumentos relativos a la lógica interna del poema y los *usus scribendi* del autor. Define su criterio editorial al comienzo del artículo sobre la oda IX: «El comentario de un texto clásico impone casi siempre una labor previa de tipo filológico, destinada a establecer su lectura correcta a base de las variantes más o menos copiosas, los errores y las deturpaciones que suelen presentar los manuscritos y las ediciones antiguas» (69). Con tal propósito elige las lecciones correctas a partir de los datos suministrados por editores previos, como Llobera, Vega, Macrí, Alcina y, para el último trabajo, Serés, sin proporcionar un aparato crítico exhaustivo ni indicar siempre las fuentes manuscritas e impresas (actualmente accesibles en las ediciones de J. M. Blecua, *Poesía completa*, Madrid, Gredos, 1990, y de A. Ramajo Caño, *Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006).

Sobre el texto correcto se procede a su disección con criterios estructurales y formalistas, muchas veces plasmados en esquemas gráficos. La reconstrucción del funcionamiento sintáctico y lingüístico de las unidades del texto se acompaña con juicios interpretativos, que captan el significado de un poema considerado como un objeto artístico. Los análisis proceden a la división del poema con un enfoque funcional aplicado a la dilucidación de sus diferentes unidades, para así captar el correcto significado y los matices poéticos y afectivos de cada elemento, siempre puesto en relación con un todo integrador en el que desempeña un cometido.

Desechando otras posibles perspectivas, como la estilística o la retórica, el método formal de Alarcos concede prioridad a las relaciones sintácticas, sintagmáticas y oracionales, cuya adecuada reconstrucción deshace la ambigüedad de los pasajes confusos y permite apreciar sutiles efectos poéticos. En el marco de la sintaxis se interpretan los juegos de formas verbales y pronominales, las conjunciones, las contraposiciones, los paralelismos y las simetrías, determinantes de un frecuente ritmo binario, las reiteraciones, el léxico o los acentos, evaluando cada una de estas tácticas dentro de la unidad más amplia que la contiene para enriquecer el valor del procedimiento aislado. Con tales criterios se comentan los contrastes pronominales de la oda XVII, las dicotomías generadoras de paralelismos y simetrías en las odas XI y XV, cuyos esquemas reproducen el complejo entramado oracional que las articula, y las dualidades antitéticas que vertebran las odas IV y VIII, bifurcadas respectivamente entre las nociones relacionadas con el espíritu y el cuerpo o el cielo y el suelo. Tales artificios se desmenuzan para indagar su sentido como expresión lírica del *yo*, condicionada por avatares biográficos que el crítico tiene en cuenta sin supeditar a ellos su análisis. Se revela así la hondura afectiva del poemario, palpable incluso en las piezas ocasionales (II, IV, XXII), que será reflejada a través de una lectura de los artificios

como vehículos de expresión de los sentimientos del poeta, tal como expone la conclusión del comentario de la oda XI (136).

Combinando la minuciosidad analítica con la certera visión global de cada oda y del conjunto de la poesía luisiana, Alarcos demuestra la intensa elaboración de una lengua poética depurada de superfluas exornaciones para realzar los elementos significativos. Su minucioso método representa el adecuado instrumento para describir el complejo y perfecto engranaje de estructuras dispuestas en calculado equilibrio en el proceso constructivo de cada oda. Quedan probadas así las aseveraciones del fray Luis al referirse a su esmero al escoger y sopesar los componentes de sus escritos en romance: «de las palabras que todos hablan elige las que le convienen, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa, y las mide, y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura» (*De los nombres de Cristo,* Dedicatoria del Libro III, ed. de J. San José Lera, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p.). Si la propia lectura de estos poemas ya brinda la intuición de un trabajo intenso, aunque no ostensible en alardes verbales, las explicaciones de los diferentes artículos del libro la confirma mediante rigurosos comentarios estructurales que obligan a desterrar de forma definitiva tópicos como el desaliño estilístico o la indolencia formal que ha lastrado parte de la tradición exegética en torno a la obra original luisiana.

La coherencia metodológica explica ciertas carencias como el enfoque retórico, que cede su lugar a las funciones sintácticas, desde las que se abordan figuras como el paralelismo, el apóstrofe, la interrogación o la reiteración, evaluadas en tanto recursos formales y significativos. Se evita así la hibridación de criterios que restaría eficacia al análisis funcional. Por atenerse al texto, rebasado a lo sumo con observaciones acerca del poemario que lo alberga, el problema de los modelos e influencias queda desatendido si no proporciona datos relevantes de índole estructural, como el pasaje de Cicerón imitado en la oda IX, hasta ahora no percibido. Solo se mencionan las fuentes, previamente localizadas por la crítica, para aquilatar la reelaboración a que son sometidas, tal como se declara al comienzo del estudio de oda *A Grial*: «Se pretende aquí señalar lo que de personal y único hay en ella en cuanto a eficacia expresiva y en cuanto a los recursos lingüísticos utilizados» (121).

La claridad expositiva y el didactismo, manifestado en el recurso a paráfrasis del contenido de las odas y a esquemas sintácticos, facilitan la comprensión de este demorado escrutinio en el que cualquier aspecto relevante se trata con profundidad y rigor extremos. Lejos de proponerse acomodar el texto a una teoría o hipótesis, el análisis se pliega a sus características, con los modestos fines de aclararlo, desde los puntos de vista textual, formal e interpretativo, culminados con brillantes resultados a la altura de su objeto de estudio. *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de Fray Luis de León* se convierte en un libro paradigmático, llamado a imponerse como modelo de las adecuadas estrategias para alcanzar la plena comprensión de un texto literario como producto en el que forma y contenido se acoplan con designio artístico.

Para ilustrar esta valoración general, se ofrece un resumen del contenido y las aportaciones de cada uno de los capítulos.

1. «Una oda de fray Luis de León» (1990, con fragmentos inéditos correspondientes a un curso de doctorado impartido en 1998). Una primera parte de este artículo enmarca la poesía de fray Luis en una época de fervor religioso y

define el carácter del poeta y su formación, en la que convergen el petrarquismo, el clasicismo, el hebraísmo y el cristianismo. Propone una división cronológica de su poesía, superponiendo a los criterios biográficos habituales, que tienen como eje la prisión inquisitorial, factores internos como las analogías entre las odas, el encabalgamiento estrófico y el hipérbaton. De la suma de estas particularidades estilísticas con los datos externos resulta una clasificación en cinco estratos cronológicos: antes de 1569 (V, VI, IX, XVI); de 1569 (IV, XXII); de 1570 (II, XI, VIII); del período inquisitorial, entre 1572 y 1576 (XVII, XXI, XXIII, XVIII, XIX, I) y posteriores al proceso (X, III, XII, XIII, XIV, XV). Tras este pórtico, válido para todo el libro, procede al análisis de la oda XVI, que comienza con la edición del texto y su paráfrasis, seguidas de consideraciones acerca de su cronología, anterior a 1569, y de su título, que denota un destinatario arquetípico. Al elegir las variantes textuales aduce el sentido o los valores estilísticos, que le llevan a rechazar una interjección (v. 23), por romper el polisíndeton insistente de la oda. Estudia la sintaxis del poema como un único enunciado concesivo, que calca la estructura horaciana de la oda III, 24, en el que se acumulan múltiples elementos para probar el cumplimiento inexorable del castigo. La división entre las dos partes de la concesiva se refuerza con el contraste de las unidades léxicas, de los tiempos verbales, de presente y de futuro, y de las personas gramaticales segunda y tercera, hasta llegar al final condenatorio.

2. «La oda *Virtud, hija del cielo* de Luis de León» (1977-1978). El carácter circunstancial y protocolario de la oda II se aclara a tenor de su génesis, la regencia en Galicia de Portocarrero, su amigo y protector, destinatario de un poema de comedido elogio realizado con procedimientos elusivos. A través de apóstrofes y estructuras paralelas, oportunamente variadas, el poema avanza desde el plano abstracto de la Virtud, ejemplificada en figuras mitológicas e históricas, hasta llegar al plano de Portocarrero. Esta oda de artificiosa elaboración, cimentada en contrastes y dualidades, exhibe cuidadas estructuras métricas y rítmicas que, unidas al complicado hipérbaton (estrofa 6), denotan el equilibrio y fuerza expresiva de su lengua poética.

3. «*En una esperanza que salió vana* de Luis de León» (1979). Comienza este comentario con importantes observaciones textuales, que justifican las preferencias aduciendo el contexto (*asiento*, v. 3; *que* causal, vv. 2-3), el sentido (*inocencia*, v. 35), factores métricos (*su ley en mí*, v. 37, que evita el hiato) y la modalización, que lleva a atribuir a la Fama el pasaje final (vv. 46-63). Siguen la edición del texto y su prosificación, para dar paso a un estudio en el que se pone de relieve la dicotomía entre el *aquí* y el *allí*, correspondientes al *yo* y a los *contentos*, en un monodiálogo encaminado a expresar el anhelo de la paz de la vida retirada, que al final se reconoce inalcanzable. La oda se segmenta en cuatro núcleos, que demarcan la evolución del contenido entre los apóstrofes a los contentos, unidos con trabazón causal (I), seguidos de un núcleo expositivo (II), las exclamaciones, que adoptan el punto de vista de la Fama (III) y los nuevos apóstrofes, repudio definitivo de los contentos (IV). Toda la oda gravita sobre los juegos entre los signos opuestos, negativo y positivo, que se identifican, transforman y oponen en geométrico entrelazamiento.

4. «*Las Serenas* de Luis de León» (1980). Después de razonar la pertinencia de la labor filológica y textual previa al comentario, edita el texto de la oda IX, seguido de las observaciones necesarias para su aclaración: explica el hipérbaton (vv. 1-3); elige variantes (*aplace*, v. 14; *ayunte*, v. 25; *blanda*, v. 39); describe la

estructura de *arde oso*, *hecho jabalí* (vv. 29-30); descifra las alusiones a Sansón y a Ulises (vv. 34, 36); justifica una estrofa eliminada de los impresos (vv. 51-55) por reflejar un procedimiento habitual de fray Luis, consistente en repetir al comienzo de la estrofa el final de la precedente. La paráfrasis y las referencias al título y la dedicatoria a Querinto, la fecha de composición, anterior al proceso a juzgar por su tono moral y abstracto, próximo a la oda VI, la *imitatio* compuesta y la interpretación del poema como advertencia contra las apariencias, y no contra las mujeres, preceden a las consideraciones sobre su desarrollo estructural. En este punto se analiza la andadura apelativa, que transcurre en dos fases distinguidas por el diferente signo de la propuesta, de abstención y de resultados positivos, pero unificadas por el tono exhortativo, los imperativos y los contrastes, que afectan a la semántica y a las formas verbales, dentro del esquema general de las sucesivas admoniciones a Querinto, que en la segunda parte dan lugar al consejo de imitación de Ulises. Como colofón, se ofrece un cotejo con la *Odisea* y con *De finibus* (V, 18), fuente no advertida hasta ahora, para poner de relieve los procedimientos de recreación del poeta.

5. «*La cana y alta cumbre* de Luis de León» (1981, con una nota nueva procedente de «Tres odas de Luis de León»). Esta oda, la más antigua de las dedicadas a Portocarrero, redactada en fechas inmediatamente posteriores a la toma de Poqueira, el 13 de enero de 1569, expresa con brillante retórica la oposición entre la paz y la guerra. Precede al análisis la edición del poema, anotado con aclaraciones como la que advierte en el verso «ya casi un siglo entero» (v. 4) la referencia a la conquista de Granada. Caracteriza esta oda la heterogénea sustancia del contenido, que transita entre las alabanzas del interlocutor, su hermano y su familia, el encomio de la guerra, los sentimientos del hablante y las ventajas del «ocio santo». Estos temas se incardinan en una sólida estructura sintáctica, que procede por acumulación de términos adyacentes de los núcleos verbales, adjetivos, nexos y gerundios, amplificaciones especificativas, bifurcaciones y derivaciones que desparraman los contenidos, hasta que son recapitulados en la parte final de la oda. Las explicaciones de este intrincado andamiaje cuentan con el auxilio de los esquemas sistematizadores.

6. «*No siempre es poderosa* de Luis de León» (1981). Frente a las otras composiciones dedicadas a Portocarrero, la oda XV, escrita a raíz de la liberación del poeta, a fines de 1576 o principios de 1577, comunica una reflexión íntima que se apoya en el interlocutor como simple vocativo para expresar la virulencia contra los enemigos y la satisfacción del propio mérito. Aceptando el texto fijado desde Llobera, Alarcos corrige solo la puntuación que quiebra la continuidad entre dos estrofas (vv. 21-22 y 35-36) y la que altera mediante la intercalación de comas la lectura de «antes —cual fino oro / recobra del crisol nuevo tesoro—» (vv. 34-35). Esta oda exhibe una rigurosa configuración sintáctica y semántica, en la que los bandos opuestos del bien y del mal se enfrentan con procedimientos contrastivos y paralelísticos. La deliberada disposición del léxico, la simetría que guardan en las dos primeras partes las estrofas expositivas y los ejemplos, así como el contraste entre los núcleos hipotácticos y los paratácticos, generadores de estructuras siempre reducidas a fórmulas sintácticas y gráficos, determinan la maestría de este poema, cuya conclusión refrenda con connotaciones visuales el sentido triunfal que se ha querido comunicar a lo largo de los versos.

7. «La oda VI» (1981-1982: 48-63). El molde expresivo de la tradición clasica y la moral cristiana imprimen a esta oda el distanciamiento generalizador que

difumina las circunstancias concretas que la han inspirado. La edición del texto, consignando sus variantes, precede a la consideración de su fecha, anterior al proceso, según se desprende de la deleción del límite estrófico mediante el encabalgamiento, y coetánea de la oda IX. Su estructura general se divide en dos alocuciones, con distintos hablantes, el poeta y Cristo, e interlocutores, Elisa y Magdalena, y se articula en las oposiciones entre el mundo y el cielo, el pasado y el presente, preguntas retóricas y obsesivas interrogaciones. Se prepara así la segunda parte, el ejemplo bíblico repristinado por el realce expresivo, que concentra las acciones y evita mencionar a los protagonistas, Magdalena y Jesús, implícitos en las alusiones. Cierra el poema una estrofa que guarda relación simétrica con el comienzo.

8. «La oda a Grial de Luis de León» (1983). El contexto permite datar esta oda en torno al otoño de 1570, pues en ella se alude a la estancia de Grial en Galicia para acompañar a Portocarrero, y considerarla simultánea a la oda II, de tono más protocolario. De los comentarios textuales que preceden a la edición del poema, destacan la propuesta de la lectura «y el cuello al yugo atados» (v. 14), preferida a la que invierte el orden de los sintagmas por contar con el apoyo de los manuscritos, y la interpretación de la penúltima lira como un alegato a favor de la poesía latina que escribe su destinatario. La sustancia del contenido se divide en cuatro núcleos (descripción, opinión, consejos, intimidad), de acuerdo con el criterio de las personas gramaticales y las funciones bühlerianas, que revelan un proceso paulatino de interiorización. Dentro de cada parte también se aprecia un equilibrado edificio de paralelismos y simetrías, exhortaciones admonitorias, juegos de contraste entre enunciados afirmativos y negativos y otros procedimientos reveladores de la sabia disposición sintagmática de elementos que se combinan y suceden para expresar los sentimientos del poeta.

9. «Notas a la oda IV de Luis de León» (1989). Los párrafos introductorios esbozan las circunstancias de este *genethliacon*, con el apoyo de anteriores editores, como Arjona, Llobera, Vega y, sobre todo, Rico (1981), y trazan una división del poema que, en coincidencia con Rivers (1983), desgaja del parlamento de Apolo la última estrofa. Sigue la edición de la oda, con la paráfrasis correspondiente, antes de abordar al pormenor el problema de las variantes, al que se dedica la mayor parte del artículo. Su tarea de fijación del texto tiene en cuenta las elecciones de Merino, Llobera, García, Vega, Macrí y Alcina, para discrepar de ellos si el estilo o el contexto así lo evidencian. De este modo, se decanta por la distribución propuesta por Macrí y Alcina para los posesivos de la estrofa 11 («tu rostro», «su beldad», «los tus dos ojos»); aclara el sentido de la estrofa 12 a partir de un criterio sintáctico que lleva a discernir *el cuerpo delicado*, sujeto del verbo *represente*, de las cualidades del alma, en función de complementos, de acuerdo con Macrí; por razones estilísticas prefiere, con Alcina, la lectura «gozo del claro tronco y generoso» (v. 77). Completa esta revisión textual un breve comentario del poema, que atiende a su simetría, modalización y juegos duales, indicios todos ellos de la meticulosa disposición del poema.

10. «La oda VIII de Luis de León» (2000). El último ensayo de Alarcos sobre fray Luis de León se dedica en la oda VIII, analizada con los criterios habituales que atienden a la datación del poema, posterior a la cárcel, con breves apuntes acerca del destinatario y las fuentes, para centrar el comentario en cuestiones textuales y formales. La elección de variantes se razona con reflexiones acerca del estilo, el sentido y el contexto, asimismo determinantes de las propuestas

de puntuación. El poema, reproducido con las justificadas enmiendas, se somete a un análisis basado en el esquema comunicativo, que recurre al subterfugio de la *voz doliente* para impersonalizar los enunciados, y en la estructura, articulada en desarrollos binarios y paralelísticos que contraponen dos nociones antagónicas, el *suelo* y el *cielo*. Cada una de las ocho secciones discernidas se desmenuza en todos sus elementos y funciones sintácticas, plasmadas en representaciones gráficas, para demostrar ese juego de tensiones que experimenta un progreso culminante en la elevación imaginaria a la morada celeste.

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cecilio Alonso. *Índices de «Los Lunes de El Imparcial. (1874-1933)».* Madrid. Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura. 2006. 2 volúmenes, 1410 pp.

Cecilio Alonso, destacado investigador de las relaciones entre la literatura y la prensa españolas en los siglos XIX y XX, ofrece con esta obra -galardonada con el Premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional de 2003- una nueva y valiosa aportación a tal campo de estudio, esta vez en uno de sus terrenos menos transitados: el catalográfico. Como apunta Alonso en la introducción, son numerosas las voces dentro del hispanismo que vienen reclamando «un plan general capaz de coordinar una catalogación e indización sistemática de los textos españoles contemporáneos» (p. XI), pero la titánica y dificultosa tarea no ha encontrado hasta ahora los apoyos institucionales, ya sean públicos o privados, que resultan necesarios para acometer una empresa de semejante envergadura. En este estado de cosas, las contribuciones parciales que han ido llegando lo han hecho gracias a esfuerzos personales. Dentro del ámbito de la bibliografía española sobre la prensa de los siglos XIX y XX el caso más paradigmático es sin duda el de José Simón Díaz, que Alonso se pone como ejemplo junto a los más recientes de María Pilar Celma Valero, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Juan Antonio Yeves Andrés o Juan Miguel Sánchez Vigil. No obstante, el autor del libro dirige su esfuerzo a ampliar los márgenes de indización que presentan las obras de los estudiosos mencionados, limitadas a clasificar los artículos de las cabeceras en función de los géneros periodísticos y literarios tradicionales. Así, en los *Índices de Los Lunes de El Imparcial* tienen también cabida reseñas, ilustraciones, anuncios de novedades, colaboraciones y entradas de toda índole; se trata, dice Alonso, «de explorar el venero hasta sus ultimas cavidades, con objeto de apreciar su dimensión originaria bajo la idea de que todas sus partes forman un conjunto solidario cuyo sentido se restringe al fragmentarlo» (p. XI). Proceder que define la esencia de estos *Índices* y que sirve para fomentar el conocimiento de ciertas «zonas oscuras» de la práctica literaria en la prensa española, hasta ahora relegadas por su presunta intrascendencia.

Queda fuera de duda que el mítico diario *El Imparcial* (1867-1933) constituye una excelente plataforma desde la que realizar el acercamiento bibliográfico pionero que propone Alonso. La cabecera de la familia Gasset actuó durante más de medio siglo como árbitro de las modas literarias españolas y su formato sirvió de inspiración y estímulo a otros proyectos periodísticos de la época que nacieron siguiendo su estela. De cualquier modo, la desmesurada tarea que representaría en la práctica la indización de todo el diario le lleva a Alonso a acotar su trabajo a *Los Lunes de El Imparcial*, semanario de divulgación cultural que acompañó al periódico a lo largo de la práctica totalidad de su andadura. En total, el autor trabaja sobre un corpus formado por los alrededor de 2.800 números de *Los Lunes* que vieron la luz entre 1874 y 1933.

La catalogación realizada otorga a Alonso una perspectiva inédita y privilegiada sobre *Los Lunes de El Imparcial* que vuelca en el estudio introductorio (pp. XI a L). Así, ofrece un recorrido histórico de la trayectoria ideológica y editorial descrita por la cabecera, desde los inicios, bajo la dirección de Isidoro Fernández Flórez, pasando por la longeva dirección de Ortega y Munilla y el impulso «neorregeneracionista reformador» que imprimirá José Ortega, hasta los estertores de *El Imparcial,* una vez que los Gasset se deshicieron de sus destinos.

Todo ello sazonado con el repaso de las celebérrimas firmas cuya colaboración en las páginas de *Los Lunes* acabó por convertir al soporte en el oráculo cultural del país; de hecho, enumerar a los intelectuales en nómina de este semanario equivale a recitar el canon literario español desde la Restauración a la segunda República. Usaron de esta tribuna los krausistas Manuel de la Revilla o Luis Vidart; en ella, plumas como las de Galdós, Clarín o Pardo Bazán ventilaron las querellas literarias que suscitaron el realismo y el naturalismo. Los Baroja, Valle-Inclán o Unamuno se fueron sumando también a la lista de colaboradores; y, aunque el modernismo encontrará ciertas reticencias en *Los Lunes,* allí el público español recibió las primeras noticias de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o los hermanos Machado –incluido el tercero menos conocido, Antonio-. En el último tramo de su recorrido el suplemento revelará las rúbricas de lo más granado de la Generación del 27: García Lorca, Gerardo Diego o Pedro Salinas. En total, Alonso contabiliza alrededor de 1.700 nombres, incluidos los de ilustradores y grafistas que trabajaron en la revista.

Muy valioso resulta ser también el estudio que lleva a cabo el autor del contexto periodístico en el que se desenvolvió *Los Lunes,* y que focaliza en el análisis de otros suplementos de intereses afines como el de los diarios *La Época*, *El Liberal, El Día* o *La Correspondencia de España.* Alonso alude a ellos con la indisimulada intención de animar a otros colegas a que recojan su testigo.

En el primer tomo, además de las investigaciones mencionadas, encontramos el sumario descriptivo de cada uno de los ejemplares del suplemento, sumario que conforma el catálogo general de la obra a partir del cual se articulan el resto de los índices. Este primer catálogo está organizado cronológicamente mediante bloques anuales, pero la notación de cada número se debe a Alonso, opción que le permite corregir la defectuosa de la colección original. Asimismo, la disposición de las referencias responde al deseo del autor de reflejar con la máxima fidelidad posible el esquema, la estructura y la jerarquización de contenidos con los que se publicó cada plana. Su sencilla gama de descriptores - el número currens anual, la fecha del ejemplar, los indicadores espaciales, anotación de la firma o seudónimo-, sumados al sistema de claves que interconecta los catálogos, articulan a la postre un instrumento ágil de consulta.

El tomo segundo, donde se encuentran reunidos todos los subíndices, se abre con una tabla cronológica, organizada a su vez en bloques anuales, que sirve para localizar cada una de las entradas contenidas en los índices secundarios en relación con el Índice general. A esta le sigue el censo onomástico de autores, ilustradores gráficos y artistas plásticos. En segundo lugar, hallamos otro de títulos que consta de tres apartados: uno dedicado a los artículos sueltos anónimos y mensajes publicitarios sin ilustraciones; otro más que recoge el título de los grabados de autores no identificados, sin pie o con breves explicaciones anónimas; y, por último, otro que registra las ilustraciones sueltas, grabados y fotografías sin mención de autor, o firma ilegible, incluidas en artículos firmados. La visión panóptica que persigue el catálogo de Alonso se completa con la inserción de un novedoso grupo de índices. El primero de ellos dedicado a registrar las noticias de *Los Lunes* respecto a las novedades bibliográficas y los breves fragmentos de obras que a menudo aparecieron en la cabecera. En el segundo se anotan las reseñas de libros, lista que Alonso acompaña de una serie de cuadros estadísticos sobre la nacionalidad de los autores de las obras que fueron objeto de crítica. El tercer catálogo reúne las excelentes composiciones poéticas que vieron la luz en la cabecera, a las que podemos acceder

a través de su firma, su título y sus primeros versos. Por último, Alonso organiza un ramillete autónomo con las reseñas de *Los Lunes* relacionadas con los espectáculos teatrales y musicales.

En definitiva, con estos *Índices* el investigador se inserta en la mejor tradición de la bibliografía española, a la que aporta además nuevos enfoques. Alonso se ha hecho acreedor por mucho tiempo de ese agradecimiento íntimo que suscitan esta clase de obras. Cuando en el curso de una investigación en la que debemos adentramos en los procelosos pagos de la prensa histórica española se descubre la existencia de instrumentos como el creado por este profesor, se experimenta una sincera gratitud hacia el recolector incansable y metódico anotador que ha ahorrado a nuestra espalda y vista la desconsoladora tarea de rastrear microfilmes. Pero aún en el futuro próximo, en el que la digitalización de fondos bibliográficos adquiera el volumen borgeano que se anuncia, estos *Índices* seguirán prestando un servicio imprescindible: el de ofrecer una visión panorámica y coherentemente organizada de *Los Lunes de El Imparcial*. Por último, es de justicia aludir a la cuidada y lujosa edición del libro llevada a cabo por la Biblioteca Nacional, que contribuye asimismo a redondear el feliz trabajo de Cecilio Alonso.

PABLO RAMOS GONZÁLEZ DEL RIVERO
CSIC, MADRID

María José Alonso Veloso, *Tradición e Ingenio en las Letrillas, las Jácaras y los Bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005, 357 pp.

Múltiples libros y artículos abordan desde diversas ópticas la extensa obra de Quevedo; con todo, aún quedan parcelas de su producción literaria que apenas han sido acotadas. Es el caso de las letrillas, las jácaras y los bailes, cuyo estudio María José Alonso Veloso afronta sin titubeos. *Tradición e Ingenio en las Letrillas, las Jácaras y los Bayles de Quevedo* presenta, pues, un análisis de las tres formas poéticas que el *Parnaso Español* (1648) reúne bajo la protección de la musa *Terpsíchore*.

«La *golosina de la sal* y el *donaire satírico* en la poesía de Quevedo» es el título elocuente del prólogo que preside la obra y en el que Alonso Veloso presenta a los lectores las letrillas, las jácaras y los bailes quevedianos, anticipando algunos de los aspectos clave de su estudio.

En la configuración del *Parnaso* tienen una importancia decisiva el propio Quevedo y también su amigo y editor, González de Salas. En «González de Salas y sus preliminares 'no ineruditos'», María José Alonso aborda, pues, la implicación de Salas en la edición *princeps* de la poesía quevediana, centrándose sobre todo en sus intervenciones en la musa *Terpsíchore*. Tras recodar la labor esencial que el propio Salas reclama como suya en la estructura y ordenación del *Parnaso* —aportación de los títulos, notas sobre las fuentes, aclaración de términos y desenmascaramiento de alusiones veladas— y recopilar y explicar las mismas en el grupo de poesías que alberga la musa V, Alonso Veloso comenta pausadamente la disertación de González de Salas que figura al frente de la colección de letrillas, jácaras y bailes, a la que vuelve en reiteradas ocasiones a lo largo de la obra. Efectivamente un estudio de la poesía de Quevedo no puede prescindir de la lectura de un erudito contemporáneo. La autora subraya la obsesión de Salas por afincar las composiciones quevedianas en el vasto campo de la literatura clásica y su empeño colosal por situar a Quevedo en la cumbre literaria de su época.

Seis capítulos simétricos concentran el análisis de las letrillas, las jácaras y los bailes. Concretamente María José Alonso dedica dos apartados contiguos a cada composición, en el primero plantea una definición amplia e ilustrada de la forma poética y en el segundo analiza y encuadra los textos quevedianos en su época. En «Las letrillas: un engañoso compromiso con la tradición popular», acota y define la letrilla: su origen, evolución y parentescos estróficos. Dada la importancia que adquiere el refrán en esta composición, la autora examina la forma, el contenido y el cariz de los estribillos que adornan las letrillas: aparentemente arraigados en la tradición popular, pero casi siempre reformulados por la creatividad del autor del *Buscón*. Cierra el apartado un análisis métrico de cada una de las letrillas quevedianas. Acompañada por el testimonio poético de Góngora, erigido por la historiografía literaria, en general, y por González de Salas, en particular, como uno de los autores canónicos de letrillas en el Siglo de Oro, Alonso Veloso acomete en «Quevedo frente al modelo de las letrillas gongorinas» el estudio de los temas y el estilo escogidos por Quevedo para este molde genérico. Más allá de las abundantes concomitancias temáticas e incluso estilísticas, muchas proporcionadas por una tradición literaria común, y del virtuosismo, también en el cultivo de las letrillas, de dos poetas reconocidos, destacan las sutiles diferencias, finamente observadas y explicadas por la autora.

La génesis, el desarrollo, la consolidación y el declive de las poesías germanescas, delimitadas por la narración de las peculiares actividades de los personajes del mundo hampa, ocupan el capítulo cuarto: «Las jácaras: la marginalidad invade la poesía culta». Este recorrido por la efímera vida del género, que abarca los siglos XVI y XVII, le permite contextualizar con rigor la producción germanesca de Quevedo. Además, la autora aborda los modos de difusión de la jácara aurisecular, esencialmente vinculada a la gran *fiesta* que constituye la comedia del Siglo de Oro. A este capítulo de naturaleza eminentemente teórica, le sigue el apartado «La explosión 'ingeniosa' de las jácaras quevedianas» en el que los textos son los protagonistas. María José Alonso presenta una amplia selección de jácaras, que abarca desde los primeros balbuceos germanescos de la mano de Rodrigo de Reynosa hasta las jácaras entremesadas de Quiñones de Benavente, pasando por las poesías de germanía recogidas por Juan Hidalgo y los propios textos quevedianos. Naturalmente predominan las jácaras quevedianas (a veces también un romance o un baile), punto de referencia siempre: predecesores, coetáneos e imitadores son parangonados con los textos de Quevedo. Se trata de un exhaustivo análisis que observa y descubre los ecos de la tradición germanesca en las jácaras de Quevedo y las huellas del autor de los *Sueños* en textos posteriores. Asimismo, la relación de rasgos comunes y características distintas facilita la inserción de las andanzas de jaques y coimas de Quevedo en el momento de efervescencia del género. La incuestionable y proclamada habilidad lingüística y expresiva de Quevedo posibilita nuevamente la renovación de un género sin que pierda sus señas identitarias.

María José Alonso presenta en el sexto capítulo titulado «Los bayles: agudeza verbal, *mudanzas* donairosas, música y cantos armoniosos» una definición del género, que indaga en su origen y traza su evolución. Dada la diversidad estrófica y versal que caracteriza estas composiciones, la autora dedica especial atención a su métrica. Para ilustrar este tema, aduce un análisis métrico de todos los bailes de Quevedo, quien reserva el romance para los fragmentos narrativos y emplea la seguidilla y otros marbetes estróficos populares para los pasajes en los que predomina la música y la danza, partes medulares del género. En «Un alejamiento premeditado de los bailes del 'poeta de los pícaros'», Alonso Veloso examina los bailes quevedianos a luz de la producción de esta modalidad genérica en su época, en la que contaba con una gran aceptación popular. Para ello, además de algunas referencias a bailes datados presumiblemente a principios del siglo XVII, estudia las composiciones del autor considerado un adalid del género: Luis Quiñones de Benavente, el *poeta de los pícaros*. A pesar de mínimas similitudes temáticas y expresivas fruto del cultivo de una misma modalidad poética, la autora constata una fuerte divergencia entre las composiciones de ambos autores: Quiñones, con el escenario siempre en mente, prima los recursos dramáticos aproximando y confundiendo sus bailes con sus entremeses, y Quevedo, con su pluma aguda y aventurera, compone bailes perpetuando en ellos algunos de los rasgos de sus jácaras y mostrando su ingenio en una modalidad poética más. Varias referencias a los vestigios quevedianos en bailes de Agustín de Moreto o Juan Vélez, entre otros, completan el apartado.

Los dos capítulos siguientes de la obra tratan de determinar la cronología de letrillas, jácaras y bailes. Una revisión exhaustiva de los manuscritos e impresos que transmitieron las modalidades poéticas estudiadas, amparada por el análisis de alusiones internas entre las tres composiciones y de referencias históricas, proporciona a Alonso Veloso datos suficientes para finalizar el apartado «Huellas

cronológicas en los testimonios manuscritos e impresos» afirmando que Quevedo escribe primero las letrillas, a continuación las jácaras y, finalmente, los bailes. El afán de rigurosidad que atraviesa todo el estudio de María José Alonso, la lleva a enriquecer los testimonios cronológicos expuestos con un análisis comparativo entre letrillas, jácaras y bailes y varias obras de Quevedo cuya fecha ha sido postulada de modo fiable, asunto que aborda en el noveno capítulo, «Las relaciones con la prosa satírico-festiva y los entremeses». La autora lee la *Prosa festiva*, el *Buscón*, los *Sueños*, *La Hora de todos y la Fortuna con seso* y los entremeses de Quevedo rastreando y extrayendo temas y, sobre todo, rasgos estilísticos que se aproximen a los formulados y empleados en las tres composiciones incluidas en la musa *Terpsíchore*. Este análisis laborioso, detallado y extremadamente rico en ejemplos permite erigir espacios temáticos y estilísticos comunes entre cada una de las tres modalidades poéticas y las obras satírico-festivas o los entremeses, aunque quizá sea la recopilación y el cotejo de trazos de la *elocutio* la vía más recta hacia el establecimiento de una cronología aproximada: la mayor o menor complejidad de la metáfora, el empleo del *isocolon*, el uso del neologismo, el grado de manipulación de las frases hechas, etc. De este modo, la autora señala que las letrillas comparten rasgos elocutivos con las primeras obras festivas, el *Sueño del Juicio Final*, *El alguacil endemoniado* y el *Sueño del infierno*; destaca las concomitancias de estilo que muestran las jácaras con los últimos *Sueños* y, en menor medida, con *La Hora de todos y la Fortuna con seso*; y subraya la proximidad estilística entre los bailes y el *Sueño de la muerte*, *La Hora de todos y la Fortuna con seso* y los entremeses. Este minucioso análisis sumado a los datos expuestos en el capítulo precedente permite a María José Alonso concluir que la redacción de las letrillas se realizaría en la primera década del siglo XVII, las jácaras ocuparían fundamentalmente la segunda década de la centuria y los bailes serían las composiciones más tardías, presumiblemente escritas durante la tercera década del siglo.

El décimo capítulo, «De los primeros juegos de *ingenio* a una insumisión genérica insólita», sintetiza, a modo de conclusión, la trayectoria de letrillas, jácaras y bailes. Alonso Veloso constata que el camino surcado por Quevedo desde el apego que muestran sus letrillas a su modelo poético, pasando por la singularidad de sus jácaras, hasta llegar a la composición de unos bailes alejados conscientemente de las convenciones genéricas, muestra, además de su versatilidad en el dominio de distintos géneros, su extraordinario talento creador. Una clara y amplia bibliografía cierra la obra.

La crítica de estados que desarrollan las letrillas, las hazañas de los personajes del hampa que relatan jácaras y las danzas satíricas que pueblan los bailes destacan no sólo por el alarde retórico y estilístico con que fueron compuestos, sino también por la revitalización a la que Quevedo somete estos géneros heredados de la tradición literaria popular a los que suma rasgos de la literatura culta. La autora delimita letrillas, jácaras y bailes, descubre la *golosina de la sal* y el *donaire satírico*, expresiones que Salas atribuye a las composiciones protegidas por *Terpsíchore*, contextualiza las modalidades poéticas en su época y plantea una fecha de composición de las mismas. Además, al mismo tiempo que muestra la trayectoria literaria de las tres formas poéticas, María José Alonso Veloso da cuenta de la evolución de un autor magnífico, cuya genialidad no cesa de ser declarada.

Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo constituye una aportación brillante y valiosa al estudio de la obra quevediana, erigiéndose como guía primera e imprescindible para adentrarse en el ámbito de su poesía tradicional.

Además, la caracterización de letrillas, jácaras y bailes y su inserción en el contexto en el que surgen, amplía la estela de esta obra al ámbito más extenso de la poesía e incluso del teatro del Siglo de Oro, que se enriquece notablemente con este estudio riguroso.

MARTA GONZÁLEZ MIRANDA
UNIVERSIDADE DE VIGO

Franz Schneider, *Vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer,* ed. y trad. de Robert Pageard, Zaragoza, Diputación Provincial (Desde mi Celda: Anejos de *El Gnomo,* 1), 2005, 133 pp.
Dionisio Gamallo Fierros, *Estudios sobre Bécquer,* ed. Jesús Rubio Jiménez, Zaragoza, Diputación Provincial (Desde mi Celda: Anejos de *El Gnomo,* 2), 2004, 318 pp.
Rubén Benítez, *Bécquer y la tradición de la lírica popular,* Zaragoza, Diputación Provincial (Desde mi Celda: Anejos de *El Gnomo,* 3), 2005, 277 pp.

Sin duda constituye una feliz noticia para los estudiosos de la literatura española del siglo XIX la reciente aparición –de hecho, los tres volúmenes inaugurales se publicaron en 2006, pese a la varia mención cronológica que figura en sus respectivas portadas– de una serie como la que ahora saludamos. Auspiciada por la Diputación Provincial de Zaragoza y dirigida por Jesús Rubio Jiménez, «Desde mi Celda» se plantea, a nuestro juicio con muy buen criterio, una doble vertiente de trabajo: por un lado, la colección pretende recuperar investigaciones becquerianas valiosas pero escasamente divulgadas o de difícil localización; y, por otro, enriquecer con nuevos aportes el caudal de los estudios sobre Bécquer, que en los últimos tiempos ha ido adquiriendo un contorno tan sugestivo.

De ambas líneas de actuación dan cuenta estos títulos iniciales, y, en vista de lo publicado, para ambas cabe augurar una excelente trayectoria. Por lo demás, el hecho de que sea Jesús Rubio Jiménez quien orienta el trazado de la colección, según adelantábamos, representa de por sí un aval, puesto que el hoy catedrático de la Universidad de Zaragoza viene desplegando desde hace ya muchos años una intensa y rigurosa actividad investigadora en torno a Bécquer. O mejor, a *los* Bécquer, pues también Valeriano ha sido objeto –y muy destacado– de sus pesquisas, que se extienden incluso hasta la generación anterior, la de José y Joaquín Domínguez Bécquer: lo atestigua, sin ir más lejos, el erudito ensayo *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer,* galardonado por la Fundación José Manuel Lara con el «Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos» en su convocatoria de 2006. Conviene destacar asimismo la tarea del profesor Rubio al frente de la revista *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos,* que desde 1992 hasta hoy ha dado a la luz una serie ya muy considerable de enjundiosos anuarios –y precisamente en calidad de anejos de *El Gnomo* se editan los libros de «Desde mi Celda»–, sin olvidar tampoco que, en una línea menos consuetudinaria, Jesús Rubio coordina la reciente pero ya nutrida «Biblioteca de Autor Gustavo Adolfo Bécquer», integrada en la por tantos motivos ejemplar *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (URL: <http://www.cervantesvirtual.com/ bib_autor/becquer>).

«Desde mi Celda» arranca con una versión al castellano –no se había hecho aún– de *Gustavo Adolfo Bécquers Leben und Schaffen unter besonderer Betonung des Chronologischen Elementes,* tesis doctoral de Franz Schneider (1883-1976) y pieza erudita apenas difundida hasta hoy: algo bien comprensible si se tiene en cuenta que la disertación impresa en que se basa esta traducción «lleva la fecha del 30 de diciembre de 1914 y fue probablemente defendida en Leipzig a principios de 1915, cuando había estallado ya la Primera Guerra Mundial», según anota Robert Pageard en su estudio introductorio (p. 16). Desde luego, la calamitosa situación europea no facilitaba las transacciones intelectuales, y a ello se debe sumar la circunstancia de que Schneider tampoco persistiría por mucho tiempo en su dedicación becqueriana. Aunque sí el suficiente como para publicar en España un trabajo directamente vin-

culado con su tesis, las «Tablas cronológicas de las obras de Gustavo Adolfo Bécquer» *(RFE,* XVI [1929], pp. 389-399), contribución muy notable en su día a la que tan solo cabe añadir unas pocas más en este y otros ámbitos del hispanismo (las enumera el traductor-editor en las pp. 18-19).

Pese a que ya Dionisio Gamallo la había empleado –y citado– en sus publicaciones de los años cuarenta *(vid.* p. 17), entre nosotros la tesis de Franz Schneider se conocía fundamentalmente por el amplio resumen que de ella ofreció Rubén Benítez en su *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (Buenos Aires, Universidad-Facultad de Filosofía y Letras, 1961), tan útil aún. Ahora bien: hoy por hoy, el interés de este trabajo de Schneider radica ante todo en su dimensión histórica, o, acaso más propiamente, *historiológica,* por cuanto se trata de la primera tesis doctoral que se consagró a la biografía y la producción literaria del sevillano; con el valor añadido de que su autor, al relacionar ambas facetas, buscó sobre todo poner de relieve aquellos aspectos que habían condicionado de un modo más sustancial el proceso creativo becqueriano. Y ello en unos momentos en que la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y su memoria andaban plenamente revestidas por ese sudario de muy blandos tópicos pseudorrománticos que su estrecho círculo de amigos y primeros editores tanto contribuyó a instaurar. Pues el siglo XIX había legado la imagen de un Bécquer «erigido a rango de monumento», en certera expresión de Iris Zavala, que, por encima de otras consideraciones, encarnaba la figura del *poeta ideal,* todo intuición, todo espontáneo sentir hecho palabra.

Serio y riguroso, el trabajo del doctorando alemán pagó no obstante su tributo a las concepciones de la época. Se advierte, por ejemplo, en asertos como los referidos a la «dulce y apática calma» (p. 45) de Gustavo Adolfo, a su temperamento «recogido y de tierna sensibilidad» (p. 64), o bien –y éste no tiene desperdicio a «la inmutabilidad de su corazón de niño, lleno de alegría amorosa» (p. 86 n. 131). Claro que en 1914 no era nada fácil sustraerse, y acaso Schneider tampoco lo pretendiera, al influjo de ciertas rutinas semióticas muy bien asentadas: tanto que han pervivido hasta ayer mismo – ¿o quizás hasta hoy?– entre un amplio sector de quienes podríamos calificar, si valen para este caso los términos de Virginia Woolf, como «lectores corrientes» de la obra becqueriana.

En el contexto de recepción que las líneas anteriores esbozan, la labor de Franz Schneider supuso una fundacional llamada al orden, al método, opuesta por el vértice al reverente –y falaz, claro está– *noli me tangere* que, apadrinado por sus exégetas tempranos, había ido cuajando en torno a la figura de Bécquer hasta conferir al escritor hispalense un vagaroso cariz angélico. En el mejor y en el peor de los sentidos que acarrean estos términos, aunque las connotaciones de signo negativo tardarían tiempo en hacerse notar… Como resulta lógico casi un siglo después de su redacción, buena parte de las hipótesis y afirmaciones que vertebran esta tesis doctoral no son ya enteramente válidas; pero a Schneider hay que reconocerle, en cualquier caso, el mérito de la precedencia cronológica, junto con algunos otros tan indiscutibles como el de haberse fijado por vez primera en el *Libro de los gorriones* (que describe en pp. 55ss. y utiliza *passim).* De todo ello se ocupa en su introducción («La entrada de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer en la ciencia literaria», pp. 15-23), escueta pero muy sustanciosa, Robert Pageard. Y este es uno de los aciertos del volumen, pues acaso nadie mejor capacitado que el autor de *Bécquer, leyenda y realidad* (Madrid, Espasa Calpe, 1990) para calibrar en su justa medida los alcances de la investigación de Franz Schneider. Eso sí: de las tres obras que reseñamos es ésta la que ha salido peor parada de los procesos técnicos de composición e impresión,

que han dejado su huella –y es lástima– en forma de numerosas erratas. Por fortuna, parece que los problemas relativos a la *mise en page* se han mitigado de manera muy considerable en los dos libros siguientes.

Dice mucho en favor de su perspicacia crítica el que Dionisio Gamallo Fierros (1914-2000) fuese, ya por los años cuarenta, un entusiasta valedor de los trabajos de Schneider. Recuerda tal circunstancia el ensayo introductorio *(vid.* pp. 28ss.) con que Jesús Rubio Jiménez pone una bien amueblada antesala al volumen compilatorio de *Estudios sobre Bécquer* firmados por Gamallo. El libro reúne una muestra significativa de la amplia producción, entre publicística y erudita, que este gallego de Ribadeo desperdigó a lo largo de casi cincuenta laboriosos años de colaboración en la prensa periódica, por lo común de alcance local o –a lo sumo– provincial. Prensa, como resulta obvio, de limitado radio de influencia y escaso (re)conocimiento en los medios académicos. Todo ello ha perjudicado muy severamente la difusión de unas indagaciones cuya calidad hubiera merecido, en más de una ocasión, otros palenques de más lucimiento y mejor provecho. Lo fue en su día el importante libro *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas: Prosa y verso* (Madrid, Valera, 1948), donde, al paso que actuaba como editor de Bécquer, Dionisio Gamallo subsumió buena parte de sus notas y escritos dispersos de los años previos a la publicación del volumen. Algo que ya no pudo repetir cuando se hizo cargo de las *Obras completas* de Gustavo Adolfo (Madrid, Aguilar, 1954), pues, según apunta Jesús Rubio en pp. 17 y 19, la contextura final de esa edición no obedece por entero a los criterios que Gamallo pretendía aplicar.

Este entramado de motivos justifica de lleno la aparición de un libro en que se ofrece una excerta representativa del «centenar y medio de trabajos de Gamallo Fierros» concernientes a Bécquer o a sus aledaños (p. 19). De seleccionar los artículos se ha encargado el propio Jesús Rubio Jiménez, quien en su extensa y muy ponderada «Introducción» (pp. 13-45) da cuenta de las pautas que han presidido la elaboración de este volumen, concebido como «aproximación a un corpus desigual y disperso, pero necesario para los estudiosos de Bécquer» (p. 19). En efecto, las muchas cuartillas de tenor divulgativo –e incluso un tanto superficial a veces– que Gamallo redactó a lo largo de varios decenios de indesmayable actividad escriptoria no deben llevarnos a olvidar que su fino discernimiento, apoyado en la rebusca tenaz de lo menudo, le permitió recuperar el texto íntegro de «El caudillo de las manos rojas»; o que, años antes de que se publicasen buenas ediciones de algunas piezas señeras de Gustavo Adolfo Bécquer, supo llamar la atención «sobre la escasa fidelidad con que habían sido transcritos otros textos del poeta por sus amigos editores y cómo la rutina posterior hizo que se continuaran editando acríticamente» (p. 37).

El conjunto de dieciséis ensayos aquí reproducidos –o mejor, *rescatados,* ya que algunos de ellos provienen de publicaciones tan poco divulgadas y de tan difícil acceso hoy como *Imperio,* con pie editorial zamorano de los años cuarenta, o *La Comarca,* estampada en Ribadeo– se organiza en tres apartados muy consecuentes. El primero de ellos, «La escuela prebecqueriana / becqueriana» (pp. 53-85), acoge escritos sobre Ángel María Dacarrete y Augusto Ferrán, además de dos careos muy sugestivos entre Campoamor y Bécquer (de «antípodas que se tocan» los calificó en su día el autor: véase p. 75), por un lado, y de Larra con el sevillano, por otro. Al paso señalaremos que falla algo –la puntuación, probablemente– en la *conformatio textus* de la p. 76, pues su primer párrafo completo no hace buen sentido.

El segundo bloque, «La biografía de Bécquer» (pp. 89-249), se lleva la parte del león de este volumen antológico, a causa especialmente del largo trabajo «En el próximo aniversario de su fallecimiento. Evocación de la muerte de Bécquer. Los orígenes de la fama de Bécquer» (pp. 143-249), que apareció por entregas –veinte nada menos– en el diario ovetense *La Nueva España,* entre octubre y diciembre de 1963: a juicio de Jesús Rubio constituye ésta, si se considera en su totalidad, una de las más «valiosas monografías» (p. 19) que el libro devuelve a la circulación. Por último, en el tercer apartado («La obra de Bécquer», pp. 253-318), y junto a la interesante serie dedicada a «Bécquer y sus zarzuelas cervantinas» (pp. 309-318), el lector hallará varios trabajos que se ocupan de las colaboraciones que Gustavo Adolfo escribió para *El Contemporáneo,* o bien de atribuciones más o menos ciertas e inciertas, en una gavilla miscelánea muy amena; así era, por lo general, la prosa de este «gallego fabulador» (J. R. J., p. 44), que sabía encomiar a Lista y Quintana al propio tiempo que los llamaba «manufacturadores de odas» (p. 268), y que no dudó en apodar a Campoamor «el desigual de Navia» (p. 72).

Pero la obra más enjundiosa de las tres que hoy reseñamos es el libro de Rubén Benítez, titulado *Bécquer y la tradición de la lírica popular.* Buena parte de sus capítulos ya había sido publicada antes en forma de trabajos independientes –algunos de ellos en *El Gnomo,* por cierto–, lo que no resta unidad al conjunto, pues los otrora artículos han sido retocados y llevados a su definitiva plasmación textual con objeto, precisamente, de integrar este volumen. Y la intención viene coronada por el éxito, ya que el libro, sabiamente organizado, resulta toda una lección de equilibrio en el tratamiento de sus distintos centros de interés. Los once capítulos que lo componen se agrupan bajo cuatro amplios epígrafes: «Teoría» (pp. 19-65) y «Modelos» (pp. 67-134), íntimamente relacionados a su vez, como lo están, por otra parte, los titulados «Formas» (pp. 135-180) y «Rasgos internos» (pp. 181-240). Todo ello se complementa con un «Epílogo» (pp. 241-253), recapitulación de corte conclusivo que no desmerece en absoluto de las páginas precedentes, y por un excepcional apéndice (pp. 257-277) sobre el cual volveremos.

Si el rotundo *Bécquer tradicionalista* (Madrid, Gredos, 1971), pieza fundamental en la trayectoria crítica de Rubén Benítez, trajo consigo un nuevo modo de abordar la interpretación de la obra en prosa de Gustavo Adolfo, algo similar ensaya el título que ahora nos ocupa en lo que se refiere a la producción poética del escritor hispalense (al margen de que, con cierta frecuencia, los lógicos meandros del discurso obliguen a recalar en otras parcelas de la obra becqueriana). De hecho, y por decirlo con el propio autor, la lectura de este volumen nos enfrenta a «un Bécquer diferente, serio estudioso de la poesía lírica, muy seguro de sus credos estéticos, clarísimo en la formulación de su poética y cuidadoso en su expresión. Es ése el auténtico Bécquer, el que está presente desde 1871 en la poesía culta y en las expresiones populares de España e Hispanoamérica» (p. 18). Tales son, en pocas palabras, las principales líneas de fuerza que, con diversas modulaciones y matices, discurren a lo largo de este libro espléndido, cuyas páginas aquilatan el alcance preciso que la huella de pensadores, artistas y tradiciones dejó en la biografía intelectual de Gustavo Adolfo y, claro está, en sus textos líricos. De ahí que en tan escrupuloso examen no falte la revisión del peso y el poso que, desde diversos flancos, aportaron Condillac –verosímilmente instilado a través de Alberto Lista–, Herder y Blair, 'Ossian', Lamartine y Byron, como tampoco Herrera o Rioja ni, por supuesto, Augusto Ferrán. De modo muy convincente sostiene Benítez «que las ideas de Bécquer sobre poesía popular derivan […] de fuentes españolas», y más precisa-

mente de Manuel Milá (pp. 58-61: la cita, en p. 58). O que «lejos de copiar las formas externas de la poesía del pueblo, intenta convertir en un arte nuevo los recursos de esa poesía. Se crea así un estilo propio en el que se integran las formas […] típicas de los cantares» (pp. 245-246; y cfr. *passim).*

Particularmente sugestivos resultan, en opinión de quien suscribe, los capítulos titulados «Las *Rimas* como Orientales» (pp. 101-121, donde se iluminan de forma poco usual la rima XIII y el melancólico rótulo *Libro de los gorriones)* y «Expresión del sentimiento. Oralidad» (pp. 183-205, con importantes conclusiones). Muy agudos son también los párrafos dedicados a las rimas que en clave de parodia escribió Manuel del Palacio: pues, examinadas al trasluz, dichas composiciones revelan el trascendente papel que a los ritmos y a la musicalidad corresponde en la poesía de Bécquer (pp. 233-236). Claro que justamente esto –la musicalidad, y, en general, los aspectos rítmicos– constituye uno de los nexos fundamentales de todo el libro (véase, por ejemplo, p. 263). Por otro lado, la simple mención de aquellas cuestiones con que Rubén Benítez aviva el ingenio del lector excedería los límites razonables de una reseña como la presente. Vale la pena sin embargo destacar, al final de estas páginas, el final de este libro: es decir, el interesantísimo apéndice (pp. 257-277) titulado «Bécquer en sus textos (El arte de la corrección)», merced al cual Benítez dispensa una auténtica lección magistral de crítica *genética* o *de variantes,* ese terreno en que –como no hace mucho reafirmaba Cesare Segre– ecdótica y hermenéutica se dan la mano estrechamente. En las páginas últimas del volumen, Benítez ofrece un análisis muy fino y juicioso de las variantes indiscutibles que el propio Gustavo Adolfo introdujo en las distintas versiones que de sus poemas dio al tráfago de las prensas. El rendimiento interpretativo que cabe obtener de lo que por sí mismo apenas conforma un puñado de palabras sorprenderá a los lectores no avezados a este tipo de estudios: véanse, por ejemplo, las sabrosísimas pp. 258-261 a propósito de la rima XIII, donde el crítico hace aflorar los débitos becquerianos para con Byron, que resultan ser, ciertamente, cualquier cosa menos imitación servil. Desde luego, muy nietzscheano se muestra aquí Rubén Benítez si la filología es ante todo, como Nietzsche afirmaba, el arte de leer atentamente.

Y para terminar: esta reseña pecaría de injusta si no ponderase el tenaz empeño becqueriano de la Diputación Provincial de Zaragoza, acreditado desde hace años y canalizado a través de diversas iniciativas, siempre muy solventes. La colección «Desde mi Celda» es el más reciente testimonio.

JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ IBÁÑEZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Eusebio Blasco (Dir.) *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Edición de María Ángeles Ayala, Biblioteca Nueva- Universidad de Alicante, Madrid, 2008, 506 pp.

Este libro rescata para el lector actual una obra publicada por primera y única vez en el año 1873 y compuesta por una colección variada e interesantísima de artículos costumbristas sobre la vida del Madrid decimonónico a cargo de varios escritores de la época. El volumen fue publicado y dirigido por Eusebio Blasco, autor dramático, poeta, narrador y periodista muy conocido a finales del XIX tanto por sus escritos en el periódico político-satírico *Gil Blas*, como por ser el fundador de la revista *Vida Nueva*.

El volumen está compuesto por colaboraciones de varios literatos, periodistas o autores dramáticos que llegaron a componer un cuadro de cuarenta y seis artículos que constituían una guía por los lugares y aspectos más significativos de la capital de España, desde la puerta del Sol, los teatros, las romerías, las tertulias, los cafés, la Bolsa, el Congreso, la casa de préstamos hasta los bailes populares y de la buena sociedad. Estos artículos, diversos en su tono y escritura pero que compartían una visión humorístico-costumbrista de Madrid, fueron completados por una introducción y un capítulo último a cargo de Blasco, en el que se despedía de los lectores y se congratulaba del resultado obtenido con la obra. El tono festivo y humorístico de la misma está en consonancia con otras de su mismo jaez y junto con la veracidad de lo recreado fueron, para el director del volumen, los rasgos más significativos de la publicación.

Este compendio de artículos costumbristas aparece precedido por una introducción a cargo de la responsable de esta edición, la profesora María Ángeles Ayala, una reputada especialista en el costumbrismo, las colecciones costumbristas y los tipos recreados en ellas, especialmente los femeninos. La editora aprovecha las palabras preliminares para contextualizar la obra dentro de la segunda etapa de difusión del artículo costumbrista a finales del XIX, relacionándola con otras publicaciones (colecciones costumbristas o recopilaciones de artículos de costumbres de un mismo autor) surgidas en el mismo periodo, asunto que tan bien documenta y conoce esta investigadora. A continuación, revisa la figura del editor del volumen, Eusebio Blasco, y analiza el propósito de la publicación y las características temáticas de la misma. Incide la prologuista en los temas tratados en los artículos que componen el libro: el retrato de la clase burguesa, las diversiones, los entretenimientos y espectáculos públicos, la recreación de los modos de vida de las clases humildes, el periodismo y el mundo literario o la política. Además María Ángeles Ayala va relacionando esos textos con la tradición costumbrista anterior, en especial la de la primera mitad del XIX y revisa atinadamente las características formales de los textos, en los que se advierte un predominio del subgénero costumbrista de la escena, o descripción de ambiente, sobre el del tipo representativo de una clase social. La profesora Ayala pone también de manifiesto la importancia que el lector al que iba destinada la colección tuvo en la selección de los textos que la integraron, destacando que el destinatario de los artículos era el español acomodado residente fuera de Madrid, y por eso los colaboradores debían mostrar los aspectos más agradables, divertidos y pintorescos de la capital.

La introducción finaliza con una bibliografía muy rica, reveladora del profundo conocimiento que la responsable de esta edición posee sobre este tema,

bibliografía que recoge los estudios más importantes sobre el costumbrismo, prescindiendo, por ser más conocidos, de los repertorios bibliográficos sobre Larra, Mesonero y Estébanez Calderón. No queremos tampoco dejar de mencionar las atinadas y documentadísimas notas a pie de página, que recogen repertorios de artículos costumbristas sobre el mismo tema o dan informaciones precisas de lugares, personajes y asuntos culturales o sociales aludidos en los textos.

En definitiva, la obra ofrece un interesantísimo fresco de la vida madrileña en el último tercio del XIX, en un tono ligero y periodístico que sobresale por el sentido del humor, la variedad de estratos sociales pintados y de escenas y ambientes recreados, así como por el agudo retrato de viejas, periodistas, aguadores, vividores, coristas, jóvenes incautos y tantos otros tipos que pululaban por el Madrid decimonónico.

La edición resulta sobresaliente por la riqueza de datos, interpretaciones y documentadas reflexiones de la introducción y por las pertinentes notas. Por tanto, suscribo la invitación al lector redactada por Eusebio Blasco en el último capítulo del volumen: «Recomienda, pues, el libro, a todos los que vengan a Madrid para que les sirva de compañero; y a los que no piensen venir, diles que le compren, para que vean a Madrid por un agujero, y así les saldrá más barato el conocimiento de la que fue corte.» (pág.500).

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
UNED CANTABRIA/CIEFP DE SANTANDER

Vicente Blasco Ibáñez. *Las Cortes de Cádiz. Historia de la Revolución Española.* Introducción, edición y apéndices de Pura Fernández. Colección Bicentenario Cádiz 1812. Diputación de Cádiz: Cádiz. 2007.

En las últimas décadas la figura de Vicente Blasco Ibáñez viene siendo objeto de numerosos estudios dedicados tanto al conocimiento de su inmenso legado literario como el de su incomparable trayectoria vital. Con motivo de la conmemoración del centenario de publicación de *La barraca* en 1998, que fue declarado el Año Blasco Ibáñez por la Diputación de Valencia, se registró un considerable impulso que, a pesar de haber generado una inercia positiva, inevitablemente ha ido remitiendo con el paso del tiempo. Es de nuevo gracias a una efeméride, la del Bicentenario de las Cortes de Cádiz que se anuncia para 2012, que nace esta edición de un fragmento significativo de la *Historia de la revolución española,* obra que escribió Blasco Ibáñez en su exilio parisino entre 1890 y 1891. Esta publicación no puede ser más acertada, pues incide en uno de las facetas del valenciano, la de historiador, menos visitadas por los investigadores. De hecho, Christopher Anderson y Paul Smith en su *Vicente Blasco Ibáñez: An annotated bibliography 1975-2002* (2005) consideraban precisamente la ausencia de una moderna edición de la *Historia de la revolución española* como la principal asignatura pendiente del hispanismo respecto a la figura de Blasco Ibáñez. Y ello no solo por el indudable valor literario e historiográfico de este documento, sino también por la dificultad que existe para localizar ejemplares. A la primera distribución por entregas que tuvo lugar en 1890, le siguieron luego un par de reediciones en los dos años siguientes. Habría que esperar hasta 1928 para que la editorial madrileña Cosmópolis se decidiese a devolver la *Historia de la revolución española* a las imprentas; pero lo hizo en una versión mutilada que tan solo contenía los primeros cincuenta y un capítulos, lo que equivalía aproximadamente a una cuarta parte de la obra total. Es decir, han transcurrido exactamente ochenta años desde la última publicación del tratado historicista del valenciano

En espera de una nueva reedición completa, bienvenido sea este fragmento que se nos ofrece bajo el título de *Las Cortes de Cádiz,* elegido por Pura Fernández, Investigadora Científica del CSIC, encargada de la introducción, edición y apéndices de la obra, como «tributo a la reiterada expresión empleada por Blasco Ibáñez cuando alude a dicho periodo histórico de la guerra de la Independencia» (p. 69). El epígrafe cobija un total de ocho capítulos entresacados de los treinta y seis primeros de la *Historia de la revolución española* a partir de un denominador común: el protagonismo que adquieren en ellos el episodio de las Cortes de Cádiz. La selección abarca así un arco de tiempo comprendido entre 1810 y 1813, durante el que asistimos al proceso de formación de las Cortes, a la elaboración y promulgación de la Constitución de 1812, periodo que culmina con el traslado de la Cámara a Madrid. La lectura del texto compilado, gracias a la secuencia cronológica y temática que lo articula, crea la ilusión de que nos hallamos ante una disposición original del autor. Ello sucede probablemente porque, como explica Pura Fernández, los capítulos que quedan fuera del sumario son aquellos que el autor intercaló para ofrecer un relato paralelo del desarrollo de la guerra de la Independencia en el resto de España.

En todo caso, *Las Cortes de Cádiz* refleja y contiene a la perfección el espíritu que anima a la totalidad de los volúmenes que conforman la *Historia de la revolución española.* El alumbramiento constitucional que tuvo lugar en la capital gaditana representa para Blasco Ibáñez «el hecho más trascendental de la historia

patria», y la importancia que le confiere redunda en el extenso tratamiento que dispensa al episodio y en el simbolismo ideológico y ético que le atribuye. A través de la narración de estos acontecimientos el valenciano canaliza todo su discurso político de orientación republicano federalista. Para él no resulta posible aludir a las Cortes de Cádiz sin abominar al mismo tiempo de dos instituciones: la monarquía y la Iglesia católica, a las que responsabiliza del fracaso, tanto del pasado como de su presente, del verdadero advenimiento de la democracia a la vida española. El Blasco Ibáñez historiador se asoma al pasado de España para explicar los males que afligen al país a finales del XIX. Su exposición historicista adquiere así una doble naturaleza: por un lado, constituye un intento de construir una visión republicana de la historia contemporánea alternativa a la oficialista, pues opina que en nuestro país «la historia ha sido escrita casi siempre por hombres de ideas monárquicas» (p. 103); y, por otro lado, se convierte en un instrumento de propaganda de las ideas federalistas que en las postrimerías del siglo defiende su Partido, el liderado por Pi y Margall.

Todas estas circunstancias son desmenuzadas pormenorizadamente en la extensa Introducción de Pura Fernández que abre el libro. Esta investigadora se cuenta entre las máximas autoridades del hispanismo en lo relativo a la literatura heterodoxa del XIX en España, parcela en la que cabe encuadrar este texto del valenciano. Los señeros trabajos de Pura Fernández sobre las actividades literarias y políticas del joven Blasco Ibáñez, que precisamente es otro de los campos menos transitados por los estudios blasquistas, unido a sus pioneras investigaciones sobre el mercado editorial del siglo XIX, con especial atención a los círculos de masones, librepensadores y anticlericales en los que se integró el autor de *La barraca*, la convierten en la persona idónea para ocuparse de esta edición. Extremo que queda confirmado en la completa reconstrucción que se nos ofrece tanto del contexto político, historiográfico, literario y editorial en el que nace la *Historia de la revolución española*; como de las circunstancias personales que definen al escritor al tiempo de redactarla.

El Blasco Ibáñez de esta época, dice Pura Fernández, «representa el más aquilatado ejemplo del tribuno popular poseído de un propósito misional, el de difundir su doctrina», y para ello no desdeña ningún instrumento, todo lo convierte en un púlpito «ya sea la prensa, el mitin, la literatura o el discurso histórico» (p. 19). La *Historia de la revolución española* es por lo tanto una manifestación más de su militancia federalista, y se complementa con novelas publicadas por entonces como *La araña negra* (1892), *¡Viva la República!* (1893) o *Los fanáticos* (1894). En todas estas obras hallamos una misma y clara orientación hacia la defensa de la libertad, la democracia, el laicismo, la educación y la justicia social, en suma, como apunta Pura Fernández, en pos de «la venerada trinidad revolucionaria – Libertad, Igualdad, Fraternidad- que ensalzará a lo largo de su vida y de su obra» (p. 17).

La *Historia de la revolución española* constituye un documento fundamental de la publicística republicana de fines de siglo, ya que es la primera obra panorámica del movimiento democrático español decimonónico pergeñada por un militante que no había participado en el desarrollo de la primera República. El fracaso de esta experiencia supuso la fragmentación del republicanismo en hasta cuatro banderías diferenciadas y a menudo enfrentadas entre sí; cada una de las cuales ofreció una versión sobre lo acontecido durante *La Gloriosa* (1868-1874) justificativa y exculpatoria de la actuación de sus respectivos líderes. Con su obra, el joven Blasco Ibáñez trata de superar esta división ofreciendo una alternativa unitaria y un nuevo impulso re-

volucionario que haga olvidar las disputas estériles en las que continúan enredados sus correligionarios más veteranos. El valenciano no reniega del legado de estos, pero considera llegado el momento de construir un movimiento republicano capaz de plantar cara al régimen de la Restauración, y ello solo resulta posible desde una perspectiva renovada que asuma de una vez los errores cometidos en el pasado.

No obstante, Blasco Ibáñez conserva el parentesco con los setembristas derrotados en 1874, tal como se aprecia en el elenco bibliográfico del que se nutre para redactar los capítulos que conforman *Las Cortes de Cádiz*. Pura Fernández sitúa como caladeros indispensables del valenciano los trabajos de Enrique Rodríguez-Solís, Fernando Garrido, Eduardo Chao y Pi y Margall, todos ellos significadas figuras del movimiento democrático español del XIX. Junto a estas fuentes, la estudiosa otorga un papel fundamental al Diario de sesiones de las Cortes, que presta páginas enteras a la exposición blasquista. El trasfondo historiográfico, en cambio, es deudor de la corriente de historiadores románticos franceses integrada por autores como Michelet, Blanc, Quinet, Thiers o Guizot. La concepción de la historia de estos debía mucho a la dialéctica hegeliana, es decir, se inspiraba en la creencia de que los acontecimientos eran guiados por el insuperable impulso de la humanidad hacia su perfeccionamiento, que para ellos encarnaba la instauración de un régimen liberal democrático. La *Historia de la revolución española* participa plenamente de esta perspectiva; y los textos que reúne *Las Cortes de Cádiz* son la mejor muestra. La «epopeya» gaditana, en la óptica del valenciano, comparece como un fatal despertar de la dormida conciencia revolucionaria del pueblo español, aquella que ha de conducirle a recuperar la libertad secuestrada por tres siglos de absolutismo monárquico y de teocracia. Sea antes o después esta reconquista, Blasco Ibáñez la cree un designio ineluctable escrito en la condición de la raza española y en el movimiento de la historia.

De acuerdo con el proselitismo que alienta al valenciano al redactar *Las Cortes de Cádiz*, como explica Pura Fernández, este se decanta por un estilo de escritura que resulte accesible y atractivo para todo género de lectores. Así, teniendo en cuenta la pujanza que a finales del siglo XIX conservaba la novelística popular, los episodios históricos que narra son tratados como verdaderas aventuras y tramas de novelas. Los acontecimientos se convierten en un relato vibrante y apasionado que comparten numerosos elementos con los folletones sociales que el joven historiador redacta por entonces. Blasco Ibáñez no oculta sus intenciones, y declara: «Así como la decoración escénica da la idea del ambiente en que se agitan los personajes de un drama, así debemos describir el lugar donde iba a desarrollarse el hecho tal vez más importante y trascendental de la historia patria» (p. 134). Los liberales y los reaccionarios, en los que Blasco divide maniqueamente a los protagonistas de las Cortes de Cádiz, se convierten de esta manera en entes novelescos que dirimen la historia del país con ademanes indisimuladamente melodramáticos.

Pura Fernández compara los proyectos de construcción de una identidad española que se derivan de los *Episodios Nacionales* de Galdós y de la *Historia de la revolución española* de Blasco. En el de este último observa que, en contraste con el del canario, pensado para concitar un amplio consenso, se caracteriza por estar dirigido a un público afecto y militante con el que comparte las consignas ideológicas que disemina por doquier. Efectivamente, casi en cualquier página de *Las Cortes de Cádiz* se hace posible rastrear el republicanismo, anticlericalismo y patriotismo federal que Blasco Ibáñez trata de inocular al lector. El texto se articula de esta manera a partir de una aliteración continua de motivos, lo cual responde a una interiorizada técnica

pedagógica que el valenciano aplica sistemáticamente. Pero, como apunta Pura Fernández, a la par que extraordinario narrador, Blasco fue un experto conocedor de las dinámicas editoriales y poseía una innata capacidad para conectar con la psicología del público. No en balde, llegará a convertirse en uno de los autores más leídos del mundo en su época. Por ello, en prevención de la fatiga que podía causar a sus lectores un relato historicista repleto de discursos políticos, combina estos elementos con un florilegio de anécdotas sobre la vida cotidiana de la ciudad de Cádiz. Recurre asimismo a la prensa de la época y a un sinfín de relatos originales que dirige a su vez a la noble misión de entretener a sus adeptos. La ponderada mezcla de registros que consigue aunar el valenciano le permiten a la postre cumplir satisfactoriamente con sus objetivos, de modo que la lectura del texto se revela ágil y amena.

Las Cortes de Cádiz comienza con la oportuna inclusión por parte de Pura Fernández de la Introducción general escrita por Blasco Ibáñez para la *Historia de la revolución española*. Dicha Introducción contiene un acelerado resumen de la historia de España hasta la guerra de la Independencia que condensa a la perfección la filosofía de la historia que guía los escritos del autor. Este se retrotrae a la época visigótica y a la Edad Media como etapas históricas en las que sitúa el nacimiento de la genuina nación española, a la que caracteriza por su amor a la libertad y a la autonomía. Los pactos entre estamentos que regulan las cortes medievales, a juicio del escritor, expresan a las claras la temprana vocación que sintieron los españoles hacia la democracia. Pero el glorioso destino del país se vio truncado por la sucesiva consolidación de «la despótica dinastía de las Austrias y la imbécil dinastía de los Borbones»; cuya alianza secular con la Iglesia católica conducirá a España al abatimiento de su espíritu liberal por espacio de tres siglos. La derrota de la armada española en la batalla de Trafalgar a finales del XVIII, unido al aldabonazo que supone la Revolución Francesa en toda Europa, marcan el inicio de una nueva era democrática y laica. El episodio de las Cortes de Cádiz inaugura así la marcha revolucionaria que emprende nuestro país a principios del siglo XIX.

El libro arranca en 1810, dos años después del comienzo de la guerra de la Independencia. La ocupación de Andalucía por las tropas francesas recluye a los elementos resistentes en Cádiz. Blasco Ibáñez comienza por ofrecer al lector una panorámica completa de la ciudad, que incluye desde detalles topográficos a caracterizaciones costumbristas. Todo confluye en la descripción de la capital gaditana para presentarla como el escenario ideal e inevitable del evento. El carácter de sus gentes o el cosmopolitismo adquirido por su condición de importante puerto marítimo actúan como condicionantes básicos del éxito de la empresa constitucional. Durante la narración de la totalidad de *Las Cortes de Cádiz* la institución de la Regencia, que en la pluma de Blasco representa sin ambages la reacción y que personifican los Lardizábal, Uribe o el obispo de Orense, aparece transmutada en una especie de asociación maléfica de tinte folletinesco. Del otro lado, se sitúan los campeones del progreso y de la causa liberal, que encarnan los Jovellanos, Argüelles, Cabarrús o Calvo Rozas. Las disputas entre ambas banderías en los procesos de convocatoria de las Cortes se desarrollan así como una trama novelesca en la que las intrigas, las maquinaciones y las heroicidades marcan el ritmo narrativo. Como telón de fondo permanente de estas lides, encontramos las reacciones que los acontecimientos generan en el inquieto pueblo de Cádiz y en los extranjeros que lo contemplan, y también las noticias acompasadas del conflicto bélico que se desarrolla en el resto del país. Especial atención dedica Blasco a los procesos de independencia que se

irán desencadenando en América, y que a su vez repercuten en las discusiones de los parlamentarios españoles. De hecho, los discursos y deliberaciones que preceden a la promulgación de la Carta Magna adquieren un protagonismo fundamental en la narración. El escritor valenciano se detiene con delectación en los debates sostenidos en torno a la libertad de imprenta, pues considera su implantación como la piedra angular de la democracia. El límite que pactan e imponen los doceañistas -se prohíbe cualquier manifestación que cuestione el dogma católico- merece la censura de Blasco Ibáñez, que en todo caso justifica tal proceder en la bisoñez revolucionaria de una España dominada durante trescientos años por la intolerancia religiosa.

Los capítulos dedicados a narrar lo acontecido durante 1812 continúan la línea trazada en los anteriores, esto es, la de salpicar el relato del desenvolvimiento de las Cortes con noticias de la guerra y con anécdotas y sucesos pintorescos. El foco de las deliberaciones de la cámara lo sitúa el escritor en todas aquellas destinadas a minar la estructura feudal del país, con especial atención al debate en torno a la eliminación de los señoríos. Blasco Ibáñez dedica un apartado autónomo a la Constitución, cuyo contenido aparece desmigajado en modo tal que el lector pueda apreciar su significación revolucionaria, y para ello aparta de su relato las arideces del lenguaje jurídico. A lo largo de su repaso a la Carta Magna, el autor no cesa de glosar sus disposiciones en función de la mayor o menor adecuación de estas a su propia doctrina federalista. Pasa luego a ocuparse de la intervención en la guerra española de los militares ingleses quienes, junto a la heroica guerrilla española, el autor considera a esta una de las más genuinas expresiones del espíritu liberal patrio, derrotan a los hasta entonces invictos ejércitos napoleónicos en la batalla de Arapiles. El resto del libro se centra en las vilezas que llevan a cabo los infiltrados reaccionarios en el seno de las Cortes con el fin de deslegitimarlas y procurar su disolución. Antes, Blasco aprovecha el hecho de la abolición de la Inquisición, que los diputados liberales logran sacar adelante, para arremeter contra la «deletérea» influencia ejercida por el clero en España a lo largo de su historia; la peor parte de la condena se la lleva «la araña negra», que en el lenguaje del valenciano es la orden de los jesuitas. Inserta también un elenco de los avances sociales y políticos que representó para España la promulgación de la Ley Fundamental gaditana. El cese de los diputados constituyentes, el nombramiento de una nueva representación parlamentaria y el traslado de las Cortes de Cádiz a Madrid, donde el «avieso» Fernando VII y sus adeptos consumarán su traición a la norma constitucional, cierra la narración historicista de Blasco Ibáñez.

La tan necesaria -como por desgracia exótica- iniciativa de editar un texto como este, representativo de la historiografía decimonónica española, viene acompañada de un trabajo filológico a la altura del valioso rescate. Además del riguroso y rico estudio que actúa como pórtico del libro, Pura Fernández realiza un establecimiento y fijación del texto original igualmente brillante, aunque tal labor seguramente resulte menos vistosa. Asimismo, merece destacarse la inclusión de un índice onomástico al final del volumen en el que se ofrecen breves notas biográficas y explicativas sobre los personajes históricos que cita Blasco Ibáñez; y que la editora opta por reunir en un apéndice para no sobrecargar un relato «ya plagado de nombres, fechas, datos y acontecimientos diversos» (p. 70).

En suma, la edición de este fragmento de la *Historia de la revolución española* supone un paso adelante en el camino de reconstrucción del pasado que aún debe recorrer nuestro país. La creencia de que el movimiento democrático en España es un fruto muy tardío, nacido si acaso en 1931 con la proclamación de la Segunda

República, se halla desconsoladoramente extendido entre la población española. Escritos como el de Blasco Ibáñez, y el de muchos otros de sus correligionarios de la época que tan solo son visitados muy de vez en cuando por los investigadores, sirven para recordarnos la existencia de una longeva tradición de defensa de la democracia entre nosotros, cuyo desconocimiento obedece a una sistemática ocultación y condena auspiciada desde los regímenes triunfantes. No se trata de reescribir una historia de España menos triste y en la que los demócratas aparezcan como víctimas de la otra envilecida mitad del país. Sí, en cambio, de corregir el déficit democrático que a despecho de modernas autocomplacencias aún arrastramos en España, y que se aprecia diáfanamente en el tratamiento mutilado y la escasa difusión de una parte sustancial de nuestra historia reciente. Cuando desde importantes foros de la sociedad española actual se tratan de promover miradas indulgentes al pasado no democrático, textos como *Las Cortes de Cádiz* sirven para recordar a aquellos que estén dispuestos a hacerlo que, como dijo Gandhi, «la tolerancia con la intolerancia es la negación de la tolerancia».

PABLO RAMOS GONZÁLEZ DEL RIVERO.
CSIC, MADRID

Mario Crespo López, *La esfera de la dicha. Vida y obra poética de Leopoldo Rodríguez Alcalde (1920-2007)*, Santander, Ayuntamiento de Santander / Ediciones de Librería Estvdio (col. Pronillo, 25), 2007.

La esfera de la dicha. Vida y obra poética de Leopoldo Rodríguez Alcalde (1920-2007), es el primer (y hasta ahora único) acercamiento biográfico sobre Leopoldo tras su fallecimiento el año pasado. Presentado el 25 de enero de 2008 en el Ateneo de Santander, se trata de un libro co-editado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander y Ediciones de Librería Estvdio, en su colección Pronillo. Con casi 300 páginas, el autor, Mario Crespo López (galardonado con el Premio Internacional Sial de Ensayo 2008 por un trabajo sobre José María de Cossío), desarrolla un análisis del aspecto poético de Rodríguez Alcalde abarcando diversos apartados: nos introduce en un perfil biopoético del autor y traductor santanderino, nos guía a través de un acercamiento a su poesía, con apuntes de sus libros y cronología de conferencias y presentaciones públicas, e incluye además una amplia antología de los versos y una extensa bibliografía de y sobre Leopoldo. Nos encontramos ante una publicación de cómoda lectura y fácil manejo, a pesar de errores de edición, como puedan ser que la contraportada rece «Concejalía de Cultrua» y no «de Cultura», «Edición de Mario Crespo López» (cuando se trata en realidad del autor) o que las solapas contengan una letra minúscula e ilegible por un color de cuestionable elección.

Crespo nos acerca a Rodríguez Alcalde desde diversas perspectivas profundizando en la mirada poética de un creador de singular trayectoria, del que ya habían escrito Ricardo Gullón, Manuel Pinillos, Leopoldo de Luis, Jesús Lázaro o José Manuel González Herrán. No es fácil encontrar trabajos rigurosos sobre trayectorias poéticas tan longevas (el primer libro de Leopoldo es de 1932) que abarcan épocas muy distintas. Por las palabras de su autor, en *La esfera de la dicha* encontramos a un Rodríguez Alcalde ecléctico, lector incansable y apasionado de muy diferentes escritores que abarcan el más fiel Romanticismo, se acercan desde la experiencia personal rozando la rehumanización y la poética del 50, impregnándose de religiosidad, sin olvidar esos tradicionales conceptos, como son la belleza femenina, el amor, el paisaje, etc. No olvida el autor mencionar influencias en Leopoldo como son Quevedo, Rilke, el Modernismo y la poesía francesa contemporánea que tanto y tan bien tradujo en obras que bien merecen una reedición. Todo ello desemboca en el estilo y el contenido de la poesía de Rodríguez Alcalde. Este compendio de grandes poetas y corrientes es lo que hace de su poesía una innovación, más aún si tenemos en cuenta que poco o nada se conocía, en general, de su persona y su obra. Es lo que hace, también, que Mario Crespo se introduzca tan intensamente en el perfil poético de Rodríguez Alcalde con el miedo añadido que produce estar escribiendo acerca de un amigo.

La considerable producción poética de Leopoldo Rodríguez Alcalde nos es descubierta con precisión en este libro, a mi parecer tan completo. Y es este esfuerzo el que nos muestra la voluntad de su autor. Como todo poeta, Leopoldo se resiste, a pesar de todo, a caer en el olvido, y Mario Crespo, como amigo y como confidente en los últimos años de vida del poeta, le rescata ahora para la posteridad. Porque no me cabe duda de que *La esfera de la dicha* (título tomado de uno de los versos del poeta) será útil obra de consulta y de entretenimiento para los amantes de la poesía, y en concreto de la poesía de Rodríguez Alcalde. No se trata de un re-

sumen sino de un desarrollo específico de cada creación del poeta y traductor que va desde el análisis formal hasta la propia identificación de la vida de Leopoldo, todo debido a la transparencia de sus poemas (si bien Crespo no emite juicios gratuitos al respecto, aspecto éste muy loable en los tiempos que corren, teniendo en cuenta la relación tan cercana entre los autores). Sería interesante que otro trabajo de estas características se centrara en otros poetas contemporáneos, de los que a menudo faltan profundizaciones y sobran tópicos.

Gracias al trabajo detallado de *La esfera de la dicha*, podemos llegar a conocer a Leopoldo, y no sólo en su faceta de escritor, ya que las primeras páginas del libro nos revelan la trayectoria literaria, lectora y también biográfica del poeta. La impresión personal que me deja la lectura de esta obra dista mucho de ser un simple recuerdo de una figura de la cultura española, figura, por otro lado, de la que poco recuerdo se guarda en su ciudad natal, lamentablemente. Tras leer las páginas de *La esfera de la dicha* uno siente que cada poema de Leopoldo es una fiel reproducción del propio pensamiento, de la liberación del ser más íntimo, la exposición de uno mismo a sí mismo, del auto-conocimiento. Es muy probable que Mario Crespo no sólo haya visto resueltas muchas dudas sobre Rodríguez Alcalde tras sus encuentros y la investigación que ha llevado a cabo, sino que haya encontrado también respuesta a muchas preguntas sobre su propia persona. En *La esfera de la* dicha ha intentado no perseverar únicamente en el sentimiento que le suscita la figura de Leopoldo. Sin embargo, podemos conocer las experiencias poéticas de su último biógrafo y también su amigo, sin dejar de admirar la desconocida creación de Rodríguez Alcalde. La biografía de Leopoldo no nos descubre un universo inaudito, no nos muestra a un personaje aparentemente extraordinario; es su poesía la única liberación que al parecer encontró Rodríguez Alcalde, la que nos muestra la faceta tan excepcional del poeta. La lectura de la obra de Mario Crespo nos hace identificarnos y sabernos un poco más completos. No sé si es Leopoldo o Mario, o quizá ambos, los que nos envuelven, a los que hemos leído este libro, en esa esfera de dicha tan difícil de alcanzar.

LUCÍA FERNÁNDEZ SEGURA
SANTANDER

José Estrañi: *Autobiografía humorística,* Santander: Asociación de la Prensa de Cantabria, 2008, 184 pp.

El periodismo experimentó un desarrollo espectacular en España a lo largo del siglo XIX. Como consecuencia del levantamiento popular contra la invasión francesa en 1808 se establece prácticamente la libertad de prensa; sirva de muestra este dato: hacia 1820 se editaban sólo en Madrid más de sesenta periódicos. La monarquía absolutista de Fernando VII entre 1823 y 1833 trató de limitar estas publicaciones a los diarios oficiales; sin embargo al morir el rey en 1833 se produce el regreso de los exiliados, quienes junto a los jóvenes románticos -como Larra o Espronceda- contribuyen modernizar el periodismo español, en la línea de los más avanzados diarios de Francia o Inglaterra.

Un periódico de estos años contaba por lo general con cuatro páginas. Dos operaciones aseguran una creciente rentabilidad: en primer lugar, la introducción de la publicidad en la cuarta página que permite reducir el coste de venta del ejemplar. También el empleo del «boletín» o «folletín», que incrementará notablemente su difusión. Se trataba del espacio inferior de la primera página, aislada del resto por una línea negra -lo que facilitaba la conservación aparte- y dedicada al arte o la cultura. A finales de los años 30 se dedica este espacio a la publicación de novelas -pronto denominadas folletines- que facilitarán el espléndido desarrollo del género narrativo en el siglo XIX. La mayoría de los grandes escritores del siglo colaboraron en la prensa. Empezó Larra, al que siguieron Bécquer, Valera, Alarcón, Pereda, Galdós, Clarín y los futuros integrantes de la generación del 98.

La prensa fue también el vehículo de difusión del costumbrismo, aquella especie de literatura menor que reflejaba de manera sencilla y pintoresca costumbres, modos de vida o tipos característicos, dado que la corta extensión del «cuadro de costumbres» lo hacía especialmente apto para las páginas de los periódicos. Y como una prolongación del costumbrismo cabe interpretar *Autobiografía humorística***,** título de José Estrañi (Albacete, 1840-Santander, 1919) que ha publicado la Asociación de la Prensa de Cantabria, al cuidado de José Ramón Saiz Viadero.

Se trata de una obra publicada por el fundador y director y de *El Cantábrico* en 1916, ya en las postrimerías de su vida, con la intención de desgranar de forma desenfadada los recuerdos de su dilatada existencia, en una línea que se asemejara a las *Memorias de un desmemoriado,* que había publicado su gran amigo Galdós a lo largo de quince entregas en *La Esfera* entre 1915 y 1916. Se suceden así veintiocho anécdotas o textos breves, que de forma cronológica reconstruyen simpáticos sucesos que marcaron la vida del autor, casi siempre ubicadas en su primera mitad: estudios juveniles; afición al teatro e incapacidad para la música; experiencia como contable en los ferrocarriles del Norte; el advenimiento de la Primera República; pinitos como autor de piezas cómicas; revistero taurino y finalmente algunos de sus problemas con las justicia a causa de su desenfadado anticlericalismo.

Lo cierto es que apenas tres o cuatro transcurren en Santander, la ciudad donde se desarrolló buena parte de la trayectoria profesional de Estrañí, que había fundado de *El Cantábrico* en 1895.A esta primera sorpresa para el lector santanderino, se añade otra perfectamente analizada por Saiz Viadero en su excelente introducción: la ausencia de cualquier referencia a Galdós, íntimo amigo y correligionario de Estrañí, quien había sido además uno de los tertulianos habituales de la residencia «San Quintín»; explica esta omisión el prologuista tanto

por la negación del autor de *Gloria* a escribir el prólogo de la Autobiografía, como porque tampoco el narrador canario se había acordado de Estrañi en sus *Memorias* antes citadas.Tampoco la adscripción de Estrañi a la masonería ni su vida familiar y personal ocupan espacio en la obra, que se ve privada así de uno de los veneros principales de los que se alimentan los memorialistas desde los orígenes de este subgénero; no faltan, eso sí, los poemillas y aleluyas en verso con los que el periodista se había hecho enormemente popular entre los lectores santanderinos.

Al acabar la obra, el lector tiende a dar la razón a José Mª de Cossío cuando –como acertadamente recoge Saiz Viadero- se negó en 1930 a apoyar la construcción de un monumento a Estrañí, exponiendo sus argumentos en un célebre artículo publicado en *La Región*: «Fue Estrañi ingenioso, sin duda, pero sus escritos no pudieron sustraerse a la corriente de chabacanería, de probreza espiritual, de gracia ramplona que caracteriza su tiempo». Por lo demás, es preciso alabar la elegancia formal de la edición, obra de Artes Gráficas Bedia, con precioso dibujo de cubierta a cargo del pintor Ricardo Bernardo e ilustraciones de Laureano Miranda. Por su parte J.R. Saiz Viadero en su mencionada introducción aporta todos los datos necesarios para entender la obra en su contexto; anota con rigor cada uno de los textos y añade al final útil bibliografía y hemerografía el autor.

JOSÉ MANUEL CABRALES ARTEAGA
SANTANDER

Fernández, Pura y Ortega, Marie-Linda. *La mujer de letras o laletraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, 458 pp.

En la actualidad asistimos al aumento de estudios y publicaciones que abordan el incipiente campo de la historia cultural, como disciplina que se ocupa del análisis de la sociedad desde una perspectiva antropológica. Según Chartier, las ciencias sociales han sufrido una crisis provocada por el abandono de los paradigmas de interpretación tradicionales (*El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, 1992) El nuevo enfoque lanza otra mirada sobre la historia, en un intento por esclarecer las relaciones y tensiones que presenta una sociedad determinada. Una forma de abordar las disposiciones específicas de una comunidad es observar sus capacidades y prácticas lectoras, para de esta manera desarrollar una historia de la lectura, de la que ya disponemos de alguna muestra, como la celebrada *Historia de la edición y de la lectura en España* (2003) dirigida por Infantes, López y Botrel.

En este contexto se enclava el libro *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, como resultado de un proyecto interdisciplinar dirigido por Pura Fernández y Marie-Linda Ortega. Esta publicación pretende trascender el estudio de la figura de la literata decimonónica y situarla en su ambiente histórico y social, para analizar a la mujer de letras y las repercusiones sociales que desencadenarán sus ansias por ocupar el lugar que le pertenece en la comunidad, desafiando de esta forma la tradicional hegemonía masculina. Se aborda la progresiva profesionalización de la escritora, así como la evolución de las prácticas lectoras de la mujer en el siglo XIX, que cobraba cada vez más importancia en el conjunto de la comunidad de lectores.

El estudio aparece dividido en tres grandes bloques temáticos que agrupan los diferentes ensayos. El primer apartado, quizá el que presenta un mayor carácter interdisciplinar, aborda la situación de la mujer de letras en las jerarquizaciones intelectuales y editoriales dentro del contexto cultural. El estudioso Juan Pedro Gabino abre la publicación con un enfoque lingüístico sobre el tema. La primera visión de la *letraherida* se configura en oposición al hombre escritor. Como la literatura del XIX es considerada desde la perspectiva masculina, la producción de las escritoras se valoraba a imagen y semejanza de sus creadoras: instintiva y graciosa, pero nunca sensata. La erudición femenina se ridiculizaba por medio de términos despectivos incluso en las definiciones lexicográficas de la época: erudita, literata, marisabidilla y letrada con sentido irónico. Escritoras como Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Rosalía de Castro lucharán porque el léxico cultural designe a ambos géneros sin diferencia alguna. Progresivamente la sociedad irá aceptando cierto nivel de aprendizaje en la mujer, hasta que se le posibilite hacer carrera literaria. Pero será un camino polémico, como se deduce de la amplia opinión crítica vertida por los hombres del XIX en torno a la figura de la literata, mayor en algunos casos que la propia producción de las escritoras. Begoña Saéz Martínez analiza en su estudio la aceptación de la valía literaria de las escritoras, que aspiraban a ingresar en la Real Academia Española: casos representativos constituyen las candidaturas de Gómez de Avellaneda y Emilia Pardo Bazán, que serán rechazadas. La causa estriba en que admitirlas conllevaría

aceptarlas como iguales, haciendo peligrar el sistema de poder tradicionalmente masculino. Para conseguir el desprestigio de la mujer se aludía en la época a tópicos como la situación económica, la belleza reñida con la inteligencia, el sentimentalismo propio del sexo femenino o la grafomanía. En suma, la crítica valoraba a la literata por cuestiones biográficas o sexuales y no como escritora. Ante semejante panorama resulta normal, como defiende la autora Concha Roldán, que la producción literaria de mujeres haya caído en el olvido (o la hayan hecho olvidar). La ensayista propone la expresión «literatura robada» por escritoras a la producción masculina; se trata de obras que luchan «contra las malas costumbres», es decir, el sistema de poder patriarcal dominante en el siglo XIX por el que se mantenía el orden establecido gracias a la supuesta inferioridad de la mujer. El sistema se va quebrando por medio de la labor de las primeras autoras feministas, como Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft, que defienden la igualdad genérica. En España el proceso es más lento por la falta de organización de los movimientos feministas, aunque podemos hallar una visión crítica de la concepción patriarcal vigente en la sociedad española en algunas publicaciones de Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, que para Concha Roldán son las primeras feministas españolas. María José Porro Herrera ofrece un estudio ampliamente documentado sobre el caso específico de las *letraheridas* cordobesas: mujeres que participaron en el mundo literario local, como Rosario Vázquez Angulo o Josefa Vidal, caracterizadas por una formación autodidacta. En la mayoría de los casos cuentan con un hombre que las protege, porque estas escritoras siguen ancladas en el concepto tradicional de «ángel del hogar» y son defensoras de un feminismo moderado.

Como la mujer de letras no solo comprende a la escritora, este primer bloque temático también está formado por ensayos que dedican sus páginas a la lectora decimonónica, desde diferentes perspectivas. Jean-François Botrel realiza un análisis de los hábitos de lectura femeninos de finales del siglo XIX, principios del XX, a partir del estudio de representaciones iconográficas que muestran a mujeres leyendo, sin olvidar que estas imágenes reflejan la visión masculina. Por medio de material periodístico y fotográfico, el investigador recorre el proceso desde las prácticas lectoras convencionales, de interior, a la ruptura que conlleva a la autonomización, apropiación e individualización de la lectura femenina. El arte visual también sirve para examinar la capacidad de la mujer a la hora de valorar las obras artísticas, como propone Carlos Reyero. A partir del análisis de cuadros que muestran a espectadoras de obras de arte, el estudioso afirma que durante el XIX la creatividad estaba reservada a los hombres, aunque a las mujeres se les permitía la admiración del arte. A finales de siglo comienza a observarse el cambio: las representaciones muestran mujeres solitarias disfrutando de cuadros, lo que enlaza con la tradicional sensibilidad femenina. Desde la perspectiva moral encontramos aún damas apuradas ante obras escandalosas, pero también mujeres liberadas, que arrojan una mirada docta sobre los cuadros y que constituyen un síntoma de la transformación que empezaba a operarse en la sociedad.

Pero hay más formas de acercarse a la mujer receptora del XIX, y María Isabel Jiménez Morales lo hará desde la ficción para llegar a la realidad, a través del análisis de las imágenes que de la lectora se ofrecen en los textos literarios. Por ellos sabemos que la mujer decimonónica leía novelas, fundamentalmente de amor, literatura considerada inferior porque únicamente buscaba el entretenimiento. La representación de la lectora femenina irá evolucionando: desde la visión que se ofrecía en las décadas 30 y 40, que atacaba a la mujer leedora y simultáneamente al

romanticismo mal entendido y a la excesiva influencia francesa, a la perpectiva que reflejan las décadas inmediatamente posteriores, que abandona la crítica romántica, pero mantiene el antifeminismo y la lección moral. La literatura costumbrista resalta las consecuencias negativas de la lectura en la mujer: mímesis lingüística, locura esporádica, confusión entre realidad y ficción, despreocupación de los quehaceres domésticos. Un caso particular de lectura femenina reflejada en la ficción nos los presenta Akiko Tsuchiya mediante el análisis de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, donde la lectora femenina es identificada con la sexualidad desviada y el deseo transgresor. Por ello los moralistas de la época subrayaban la necesidad de la educación literaria, que moldeará la manera de leer y canalizará los sentimientos exaltados para convertirlos en útiles, y preservar así el tan necesario sistema patriarcal.

El segundo bloque temático aborda la desviación biológico-social que se le atribuye a la *letraherida*, asociando de esta forma la escritura con la enfermedad, en un intento por mantener el modelo tradicional de mujer aplicada en sus tareas domésticas y alejada de placeres literarios. Esta segunda parte se inicia con el artículo de Lou Charnon-Deutsch, que comienza presentando la progresiva importancia que durante el XIX va adquiriendo el discurso de la higiene, entendido en la narrativa femenina como un correlato entre la salud física y la moral. En este perido la enfermedad es una construcción social vinculada a la mujer, mientras que el organismo masculino es asociado a la salud. La retórica de las enfermedades se convierte así en una forma más de controlar a la mujer y relegarla al terreno privado. Asimismo, en el ensayo se estudian las manifestaciones literarias en las que las autoras legitiman este sistema de correspondencias, presentando heroínas que sufren problemas de salud por desviaciones morales, causadas en muchos casos por la lectura de libros inadecuados. Resaltar el contenido moral y los beneficiosos efectos sociales de sus obras será una de las estrategias usadas por las escritoras para intentar ingresar en el canon isabelino, y obtener legitimidad académica y visibilidad, como apunta Íñigo Sánchez- Llama. El autor aplica la teoría de Judith Butler (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity,* 1990) sobre las construcciones culturales de las categorías sexuales, presentadas supuestamente como biológicas. La escritora del XIX debía luchar contra los prejuicios sexistas de la época, que negaban su talento de antemano.

Los siguientes artículos muestran tres ejemplos de escritoras que lucharon por legitimar su labor literaria. Luisa-Elena Delgado revisa la producción de Gertrudis Gómez de Avellaneda, conectándola con su recorrido biográfico. Se trata de una autora que ha sido presentada como heroína romántica a raíz de la publicación de la correspondencia privada que mantuvo con su amor frustrado, Cepeda. Aunque tuvo éxito como escritora, fue cuestionada por su personalidad y su origen cubano. En la actualidad, la imagen romántica de la Avellaneda se ha matizado, porque se vincula a la visión de unos hombres que sentían atracción y rechazo simultáneos, ya que la literata no coincidía con su ideal de mujer y alteraba por tanto los esquemas sociales establecidos. El siguiente artículo lo firma Marie-Linda Ortega y examina la figura de la escritora poco conocida Amalia Domingo Soler, una librepensadora presentada como médium que convertía anécdotas ordinarias en narraciones para acercar el espacio privado al público, en un contexto espiritista. El último ejemplo particular que cierra el segundo bloque del libro es el estudio del caso que conmovió a la sociedad española en 1937: el asesinato de la joven intelectual Hildegart a manos de su madre Aurora, que pretendía poner en

práctica principios eugenésicos esforzándose en una perfecta educación para su hija. En su ensayo, Rafael Huertas García-Alejo trata la influencia de la literatura en estas dos mujeres y en el posterior parricidio.

El tercer y último bloque temático plantea las dificultades por las que pasa el proceso de profesionalización de la literata en el XIX. En este proceso desempeña un importante papel la evolución que sufre la autorrepresentación femenina, imprescindible para configurar el espacio de la mujer de letras, como ha estudiado Fernando Durán López partiendo de textos autobiográficos. Contamos con escasos testimonios de autobiografías que ocupen un lugar relevante en el proceso de autorrepresentación de la escritora, y su número no se corresponde con la cantidad real de autoras, lo que confirma las dificultades que éstas encontraban para su legitimación. Partiendo de otro corpus ligado a la escritura personal, Colette Rabaté realiza un análisis del epistolario de Fernán Caballero, nombre tras el que se esconde la literata Cecilia Böhl de Faber; sus cartas constituyen el vínculo entre la esfera pública y la privada. El intento de mantener los dos ámbitos es la causa del pseudónimo de la autora, pero lo que en un principio le sirve para garantizar su faceta doméstica, se convierte en la prueba de la contradicción de su doble identidad, porque le impide saborear la fama. En su correspondencia, Fernán Caballero va creando un modelo de escritora ideal, en el que la creación literaria es natural a la sensibilidad femenina. Otra fuente para analizar el proceso de profesionalización son las memorias; Nuria Girona Fibla se centra en las de Juana Manuela Gorriti. La literata argentina expone en los diarios su trayectoria vital como escritora, hecho que la obliga a renunciar a su condición de mujer. Una última vía para legitimar la producción femenina consistía en la presentación moralizante y didáctica de las obras. Solange Hibbs-Lissorgues ofrece el estudio específico de tres autoras: Faustina Saéz de Melgar, Pilar Sinués de Marco y Antonia Rodríguez de Ureta, que se debaten entre el deseo de conseguir el reconocimiento como literatas y un enorme sentimiento de culpabilidad por el placer que les proporciona escribir, lo que las hace cultivar géneros tolerados e inofensivos; Blanco apunta que están «simultáneamente, dentro y fuera de la ideología dominante de género» (*Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, 1998). Como el acceso a la esfera pública era impensable, estas autoras se vuelcan en el ámbito educativo y moralizante.

Las escritoras también llevan a cabo importantes iniciativas editoriales claves para el proceso de independencia femenino; José Manuel González Herrán estudia el caso de Emilia Pardo Bazán. La profesionalización de esta literata comienza con su participación en prensa literaria y culmina con la fundación de una revista propia y la publicación de sus *Obras completas*, lo que prueba sus ansias de emancipación económica y la confianza que presenta como autora. La entrada de la mujer escritora en la hasta entonces República Literaria masculina era ya un hecho imparable, a pesar de que continuaban las reticencias, que en ocasiones rozaban el insulto, como en el caso de Cortón y su folleto *La literata* (1883). Pura Fernández, en un ensayo que aborda el problema de la autoría y la propiedad intelectual y la resistencia masculina a tal institucionalización, apunta que la principal crítica a la *letraherida* consistía en que su actividad rompía el modelo tradicional de domesticidad. Lo planteaba en la ficción la escritora Rosa de Eguílaz en *Mujer famosa* (1891), que presenta las ansias de una joven autora por satisfacer su vocación literaria sin quebrantar las normas familiares, que acabarán triunfando sobre su

inclinación por la literatura. Tras su análisis, la ensayista concluye que los hombres sólo hubieran admitido la institucionalización de las escritoras si éstas hubieran aceptado sus normas. Como la literata femenina no se subyugaba, su producción se define como literatura dislocada, rasgo que precisamente le otorga distancia y autonomía con respecto al modelo masculino tradicional. Una vez superado el paso de la publicación de sus obras, las autoras aún tenían un largo camino por recorrer para poder vivir de la literatura. María del Carmen Simón Palmer analiza las dificultades con las que se encuentra la escritora profesional, a partir de los casos particulares de dos literatas que emprendieron su carrera en el mundo editorial americano: la Baronesa de Wilson y Eva Canel, que concentran en sus personas las funciones de escritoras, editoras, conferenciantes y empresarias.

La mujer ya venía ejerciendo una labor educativa en la sociedad como madre, maestra y lectora que influye en las lecturas de sus hijos, como estudió Mateos Montero («El papel de la madre en las primeras lecturas del niño, según los escritores de memorias (1875-1914)», en Trueba *et al, Lectora, heroína, autora*, 2005); en el siglo XIX abordará esta ocupación como literata. Dentro de las limitadas tareas intelectuales de las que se podía encargar la escritora decimonónica, se consideraba adecuado e incluso legítimo el cultivo de las letras con intención espiritual y moral, y las autoras se aferrarán a la misión educativa como único medio de acceder a la esfera pública (Blanco, 1998). Las literatas españolas desempeñaron un importante papel en publicaciones periódicas dirigidas a niños y jóvenes, con artículos que siguen la norma de «instruir deleitando». En vista de la aún escasa bibliografía sobre el tema, Carmen Servén acude directamente a las fuentes para extraer sus conclusiones. En algunos casos, las publicaciones iniciaban su andadura con colaboraciones de escritoras ya consagradas, para luego incorporar paulatinamente autoras jóvenes menos conocidas. Asimismo, la ensayista encuentra en la prensa literaria infantil y juvenil un elevado número de escritores que se encargaban de la instrucción intelectual-científica, frente a la formación moral y religiosa, de la que se hacían responsables las escritoras, en una evidente sexualización y polarización genérica. La mujer de letras no solo aspiraba a profesionalizarse y ocupar un lugar en el mundo de la literatura; también ansiaba conseguir fama y renombre. Sylvie Turc-Zinopoulos estudia el caso de Julia Codorniu, literata que puso en práctica recursos como crearse un nombre, elaborar una personalidad pública, diferenciarse de las demás escritoras coetáneas o desarrollar su profesión, y que no le sirvieron para alcanzar la fama inmortal, reservada aún a los hombres. El libro se cierra con un ensayo de Isabelle Mornat acerca de las actrices y su importante papel en la promoción de obras literarias. Sobre el escenario, las mujeres debían enfrentarse a los múltiples prejuicios que existían hacia su profesión, y en muchas ocasiones lo hacían identificándose con la protagonista de la obra dramática, que suele responder al modelo de mujer virtuosa. En el estudio propone el caso particular de Matilde Díez como ejemplo de actriz que encarna el modelo de mujer honesta, y cuya labor constituye un paso clave en la profesionalización de la interpretación femenina y en el mercantilismo teatral.

Así pues, podemos afirmar que el libro aporta un enfoque novedoso ya que aborda la figura de la mujer de letras desde diferentes perspectivas disciplinares: de la pintura a la fotografía, pasando por el teatro o el periodismo. Quizá se echa en falta un ensayo específico de la situación de la *letraherida* en Hispanoamérica, necesario al tratar las figuras de Juana Manuela Gorriti o Gertrudis Gómez de Avellaneda. La situación en Hispanoamérica ha sido estudiada por Arambel y

Martin entre otros, que afirman que en el continente americano se observa una temprana profesionalización de escritoras que escriben «con el propósito consciente de expresar sus propias ideas»(*Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*, 2001); este proceso se produce ya a mediados del XIX en países como Argentina, y hubiera tenido por lo tanto cabida en esta publicación. El hecho de que los artículos sean escritos por diferentes autores que aportan miradas contrapuestas y complementarias provoca la repetición excesiva de algunas ideas, como la hostilidad masculina hacia la mujer escritora como medio para mantener las convenciones tradicionales y el poder de una sociedad patriarcal; aunque también corrobora esta afirmación, ya que se llega a ella desde diferentes perspectivas y disciplinas. Por su planteamiento el libro podría caer en enfoques de género, pero es capaz de evitar una visión sesgada, al presentar la imposibilidad de las mujeres de formar parte de la historia por su marginación al ámbito privado, y el esfuerzo que realizaron las primeras literatas que tomaron conciencia de su propio ser y de la aportación que sólo ellas podían realizar a la humanidad por medio de la palabra escrita.

MARINA GONZÁLEZ SANZ
CSIC, MADRID

Antonio A. Gómez Yebra (Editor) *Patrimonio literario andaluz (I)* Fundación Unicaja. Málaga. 2007. 312 pp.
Antonio A. Gómez Yebra (Editor) *Patrimonio literario andaluz (II)* Fundación Unicaja. Málaga. 2008. 344 pp.

Estos dos volúmenes recogen los trabajos del Grupo 0159 HUM de la Junta de Andalucía, «Recuperación del Patrimonio Literario Andaluz». Este grupo, dirigido por Antonio A. Gómez Yebra, viene trabajando desde hace años sobre escritores andaluces, tanto de los nombres célebres, como de aquellos que no han disfrutada hasta el momento del reconocimiento que merecían.

El editor de ambos volúmenes, hace en sus introducciones un examen del contenido de cada tomo que supliría con ventaja a esta reseña. Valgan, sin embargo, estas breves líneas, para dar noticia del contenido de estos libros, que ofrecen al lector numerosos y variados enfoques sobre la literatura escrita al sur de la península

Quince estudios componen el primero de los tomos. Abre el libro Cristóbal Cuevas, que estudia la lengua poética de Fernando de Herrera, poeta, según el profesor Cuevas, consciente de su condición de pionero a la hora de estudiar el lenguaje poético. Herrera trabaja especialmente, en la *imitatio* y en la *contaminatio* o imitación compuesta. Entiende que es preferible el *delectare* y no el *prodesse* que recomiendan la mayoría de los tratadistas de su época, en los que domina el neoaristotelismo. Da gran valor al lenguaje tropológico, y usa el término metáfora en un sentido amplio. Su modelo es Garcilaso.

Elena Garcés analiza la obra *Los hijos del dolor*, del dramaturgo malagueño Francisco de Leiva para compararla con *Los áspides de Cleopatra*, de Rojas Zorrilla, centrándose en el lenguaje, y en las escenas de dolor de la obra. En Rojas Zorrilla encontramos asesinatos, homicidios, fratricidios, filicidios, infanticidios, violaciones, incestos, etc., que conmueven el ánimo de los espectadores. En *Los hijos del dolor* se advierte un claro recrudecimiento de este hiperdramatismo: sangre, vista de cadáveres, etc., muy próximo al actual *gore*. La obra muestra una acción trágica ante la que el público se siente solidario con el sufrimiento de los personajes y comparte su participación en la desgracia.

Isabel Jiménez Morales es la autora de «La poesía de Tomás Rodríguez Rubí», fundamental estudio dentro de la bibliografía del dramaturgo malagueño, cuya obra poética ha quedado en el olvido a pesar de su fama en su momento. A través del estudio de las poesías aparecidas en libros, revistas y periódicos, la autora indica el tema fundamental: el pueblo andaluz, no el real, sino el pintoresco y llamativo de majos, bandoleros, jaques, etc.

Encarnación Laguna habla de otro poeta, Manuel Machado y el tema de la muerte. Elogia la acertada combinación de lo serio con lo cómico, de la crítica social y la descripción caricaturesca. *Ars moriendi* es un intento de evasión del mundo, del desengaño vital, mediante la vuelta a la antigüedad clásica. Es una obra de un autor hastiado de vanos placeres que no le han proporcionado la felicidad; está desganado de dar sin recibir, y, en el fondo, solo. La suya, por lo tanto, no es una muerte física, es la pérdida de las ilusiones primeras de la vida.

«Rafael de León y Julio Romero de Torres. Dos expresiones de una misma realidad: la mujer» de Sonia Hurtado pasa revista a la figura femenina prototípica de estos dos artistas. Pasión, misterio, fuerza, sensualidad, tentación, deseo, voluptuosidad. Joven de gran belleza, gitana o de rasgos muy andaluces, comparable a la Vir-

gen o a una flor, con ojos grandes, verdes o negros, en ocasiones con ojeras producidas por el sufrimiento amoroso: relación perfecta entre pintura y texto. Una mujer que representa el deseo del Romanticismo.

J. Óscar Carrascosa en «Antonio Machado y el código de la melancolía» nos habla del melancólico: conocimiento del sujeto creador mediante la introspección. Hombre modesto, estudioso, encerrado en su biblioteca, prototipo del hombre melancólico. El pensador absorto que aparece en «Parábolas» de *Campos de Castilla*, y que no es totalmente ajeno a las características de «Un loco» del mismo libro un hombre que habita jardines, ensoñaciones, laberintos...

María del Rosario Cuevas en «Poesía y biografía en José Antonio Muñoz Rojas» proporciona algunas de las claves de su poética, entre otras, la búsqueda de caminos estéticos, la finura expresiva, los esfumados sentimentales, la imaginería breve y casi desertizada de los primeros años. Se refiere a *Historias de familia*, piezas en prosa que lindan con la prosa poética, y a *Cantos a Rosa* que supone la encarnación del amor. Muñoz Rojas, ilusionado y vital hasta mediados de los cincuenta, se va haciendo cada vez más cauto. Quiere transmitir su mensaje espiritual sin perderse en preciosismos ni deslumbres barrocos. Prefiere la expresión rica en matices y basada en ideas.

Francisco José Ramos Molina estudia a Felipe Orlando García Murciano, nacido en México, pintor, y amigo de los malagueños del 27 exiliados a su país natal. Desde mediados de los sesenta se establece en Mojácar (Almería) y luego en Málaga. Es autor de relatos y novelas. *Leonorilda* es una obra premiada en su país, donde tienen cabida personajes que aparecen y desaparecen por motivos mágicos. En *El perro petrificado*, aborda las dictaduras latinoamericanas.

Sobre Adolfo Sánchez Vázquez, ensayista y poeta, nos habla María Dolores Gutiérrez Navas. Nacido en Algeciras, se desarrolla literariamente en Málaga. Puente entre las escuelas surrealistas del 27 y la poesía comprometida a partir del estallido de la guerra civil. Interesado en la literatura popular de los años treinta participó en todo tipo de actividades político-culturales durante la contienda, y, ya exiliado en México, hizo reseñas literarias de carácter político y comprometido, entre otras, la de Hijos de la ira, de Dámaso Alonso. Poeta del tiempo que le toca vivir: primero influenciado por el surrealismo, luego por la poesía combatiente, más tarde se advierte en él una madurez no exenta de denuncia pero en un tono más sereno y equilibrado.

Antonio Garrido escribe sobre *Los Campos Elíseos* de Pablo García Baena. El punto de partida del texto es casi siempre un elemento de la realidad que se interioriza, aunque se parte de un cuadro, que es una manipulación de la realidad que se ofrece como materia para la creación poética. Garrido indica que el poeta toma cuadros y, más concretamente, aspectos concretos, motivos de cuadros que le llaman poderosamente la atención, para elaborar su propia percepción de los mismos.

«La poesía de Antonio Romero Márquez» es el estudio de Ignacio Caparrós, que indica que la poesía de Romero es poesía en marcha, en continua revisión: un hombre contradictorio: agnóstico y preocupado por el silencio de Dios, agraviado por la falta de crédito ante la sociedad literaria a la que, al mismo tiempo, critica duramente. Poeta lírico, con gran sentido de la música, usa todo tipo de imágenes, posee un gran repertorio estilístico y es un gran conocedor de la Retórica. Es un gran autor de sonetos, pero no exclusivo: a lo largo de su obra localizamos todo tipo de estrofas y combinaciones métricas, desde el endecasílabo al alejandrino, pe-

ro también los eneasílabos, los pentélicos, los octosílabos, los heptasílabos, e incluso versos muy breves, que hacen de la suya una poesía muy variada y completa.

José R. Cortés en «Joaquín Lobato, observador sempiterno» habla de la obra literaria del que fue, fundamentalmente un pintor, un observador curioso de la realidad, que trasladaba a la poesía o a la pintura. Fue, nos dice Cortés, un hombre ávido de conocimientos, y, desde luego, un pacifista, un niño eterno; devoto de la religión católica en sus primeros años y más tarde decididamente crítico con la misma, consideró siempre que la infancia fue su etapa más feliz, pese a los castigos escolares recibidos y los terrores nocturnos de sus primeros años, reflejados en algunos de sus poemas.

Laura Olarte en «Francisco Ruiz Noguera o la recuperación de la memoria» destaca la serenidad perfecta de la poesía del autor y su independencia de escuelas, así como su fidelidad a Góngora, Cernuda, Pablo García Baena y P. Gimferrer. Llama la atención sobre la construcción del poema como artificio, su mesura en la expresión, su contención, su simbolismo y su espíritu novísimo: el culturalismo y su aproximación a la cultura occidental, así como la recreación de mitos. Poesía de la experiencia interior; la memoria, el tema clave. Poema como simulacro, inocente y terrible a la vez porque es juego, muerte y juguete.

Antonio Gómez Yebra analiza la relación entre Historia y Literatura en «La novela histórica de J. Calvo Poyato». El traslado de un personaje desde la primera a la segunda se efectúa por intereses creados: para exaltar los valores de una raza, para afianzar una interpretación de la vida que parece la mejor, para servir como memoria viva de la comunidad. Es un historiador que conoce a la perfección la Historia del último Austria, Carlos II, y la del primer Borbón, Felipe V, motivo que lo ha empujado en varias ocasiones a situar cronológicamente sus obras en ese periodo histórico. En *Jaque a la Reina* la acción es trepidante, los personajes están dibujados con maestría (especialmente el protagonista) y la ambientación de palacios, casonas, castillos, posadas, conventos, calles plazas, iglesias, es verdaderamente asombrosa. *El manuscrito de Calderón* relata magistralmente el hambre, la paupérrima situación de los ejércitos españoles y del pueblo, y las pésimas relaciones España-Francia.

Antonio Aguilar nos presenta en «Biznagas, caracolas y rotondas. Imágenes de Málaga en la poesía malagueña contemporánea» por una visión de Málaga en la poesía, desde la pluma de Rafael de León y V. Aleixandre hasta la de poetas jóvenes como Álvaro García, Carmen Recátala o María Eloy-García.

El segundo de los volúmenes está compuesto de dieciocho estudios. Sobre *Oficio de la toma de Granada*, de hacia 1493 ó 1494, de Fray Hernando de Talavera habla M. García Soormally y en concreto de las resonancias de la obra en Hispanoamérica. La toma del último bastión árabe en la península tiene antecedentes en la toma de Jerusalén durante las cruzadas, y consecuentes en la conquista de diversos lugares americanos. El pueblo español (especialmente el castellano) se sentía llamado a realizar un esfuerzo más para llevar su Dios a otros pueblos, de la misma forma que había hecho durante la Reconquista. La toma de Granada, vista como la de Jerusalén, invita a crear una verdadera ciudad de Dios donde el sistema político estuviera supeditado a los valores cristianos y donde la moralidad católica fuera la prioridad más alta.

J. A. Rodríguez Ayllón se centra en *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754) de v Luis José Velázquez de Velasco. Desde su publicación, esta obra ha tenida valoraciones muy diversas que se exponen en el trabajo. Con éste se comprue-

ba que la valoración de los *Orígenes* ha estado asociada a prejuicios con los que la historiografía y la crítica han abordado a veces el estudio del siglo ilustrado.

J. R. Cortés, a través de una atenta lectura de «La suegra del diablo» analiza en su análisis la ideología conservadora de F. Caballero valiéndose para ello de algunos comentarios puestos en boca de determinados personajes, en los sustantivos patronímicos y en los topónimos que utiliza para nombrar personajes y lugares.

J. A. Gijón Núñez presenta un breve panorama del primer periódico literario que surgió en Málaga, *El Guadalhorce*, como representante de un tipo de prensa desvinculada de la mera prensa diaria informativa y política, un intento liberal que recogía la tradición dieciochesca de expandir la cultura científica y literaria entre un mayor espectro de la población eminentemente burguesa. Sevilla, Cádiz, Málaga y Granada, donde mayor proporción de publicaciones nacieron, indican el tipo de público al que iban dirigidas. Su importancia radica en que fueron vehículos de expresión de los autores locales de la época, quienes a través de ellas aglutinaron gustos e ideas, siempre alejadas de la política, y, en la mayoría de los casos, con un talante conservador, apropiado a los vientos políticos y sociales que se respiraban.

Elena Garcés en «El teatro histórico de finales del XIX: ¿Siglo de Oro o Romanticismo?» compara de dos obras de teatro histórico del mismo tema y doscientos años de separación en el tiempo: *Nuestra Señora de la Victoria y Restauración de Málaga* (Madrid, 1678) de Francisco de Leiva y *La Reconquista de Málaga* (Madrid, 1888) de Narciso Díaz de Escobar y Ramón Urbano Carrere. Tras este estudio concluye que la obra del XIX toma del Siglo de Oro el envoltorio formal, pero su contenido está marcado por la revolución que supuso el movimiento romántico.

La escritora Isabel Oyarzábal Smith (Málaga, 1878 - México DF, 1974) publicó en el periódico madrileño *El Sol una* columna diaria desde su fundación el 1 de diciembre de 1917 hasta 17 de enero de 1919. A. Quiles Faz estudia este corpus periodístico en el que destaca los temas feministas: la necesidad del voto femenino en España, el atraso de las españolas con respecto a las europeas, la falta de educación, la escasez de lecturas y lectoras, así como la obsoleta moralidad española. Sin olvidar la preocupación social por los niños pobres y los ancianos desamparados, así como el calamitoso estado de la sanidad española.

A. Mª Cabello se centra en María Zambrano, Según Cabello, esta autora una selección de autores y obras que configuran un canon atípico, personal y, sobre todo, liberado de condicionamientos políticos, ideológicos, sociales y culturales. Su canon literario parte de la Filosofía y está marcado por tres razones esenciales: su posición externa a un grupo generacional concreto; su pertenencia al ámbito de la Filosofía, y no al estrictamente literario; y su condición de mujer. Zambrano otorga a la Literatura un lugar privilegiado dentro de su propio sistema de pensamiento, la eleva a categoría productora de un saber complementario a la Filosofía.

José María Souvirón Huelin, escritor vinculado al grupo malagueño del 27, es estudiado por Mª D. Gutiérrez Navas. Con la excepción de *Poesía entera*, antología realizada por el propio Souvirón y publicada en 1973, no disponemos aún de unas poesías completas ni obras reunidas del autor, ni se han reeditado sus novelas ni ensayos. Gutiérrez Navas pretende contribuir a la necesaria recuperación de su figura como escritor, rescatando algunos textos poéticos del autor dispersos por publicaciones periódicas de difícil acceso. Los textos localizados van desde su primer poema, publicado en 1922, hasta la fecha de su fallecimiento, en agosto de 1973.

Sonia Hurtado ofrece una serie de elementos biográficos de Rafael León y se ocupa también de sus poemarios, tantas veces de inspiración lorquiana, como de-

lata el título de uno de sus libros recopilatorios: *Romance del amor oscuro*. Recorre también su dedicación a la copla, en la que ha de considerarse como uno de los mejores artífices. La suya es una poesía neopopular, alejada de todo hermetismo.

M. J. Jiménez Tomé biografía a la poetisa gaditana, Remedios García de la Barcena. La biógrafa ha tenido que investigar a fondo, puesto que la escritora gaditana se empeñó cuidadosamente en ocultar los datos. También ha tenido que localizar su producción poética y sus andanzas desde que en 1942 llegara a Madrid. Allí se integró en el grupo poético conocido como «Juventud creadora», en cuya revista *Garcilaso* (1943-1946), que sirvió como vehículo de este grupo nacido con las ansias de ser el cauce que recogiera las distintas voces del mundo poético, fue publicando algunos de sus trabajos.

C. San Millán presenta a otro personaje, Alberto de Mersseman y Titren que llegó a España durante la II Guerra Mundial. Sus primeros trabajos que conocemos hasta el momento los escribió en la década de los cincuenta, colaborando para varias revistas de España y América. Con J. L. Estrada Segalerva escribió *Historia de Coín*. Fue autor también de *Alhaurín de la Torre. Bosquejo Histórico*, primer libro de historia de la localidad. Era asiduo colaborador del diario Sur, donde escribió sobre Alhaurín de la Torre y Torremolinos. Con el tiempo llegó a ser Académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Telmo y de la Hispanoamericana de Cádiz.

A. Marchant Rivera analiza los artículos de prensa de Martín Recuerda. Examina sus colaboraciones en los periódicos españoles de la década de los 80 y 90 y destaca la poderosa clarividencia y valor que el dramaturgo granadino llegó a aplicar a los fenómenos de lectura y escritura, entendidos en su acepción global, como instrumentos al servicio de un reencuentro más intenso del hombre con su humanidad.

Cecilia Belmar se ocupa del poeta José Luis Tejada cuya mirada se centra en la percepción y contemplación del mundo, a través de una óptica unamuniana del paisaje y el paisanaje y del «yo y mi circunstancia orteguiano». Es el hombre y su estar en el mundo visualizado en tres ejes que articulan el discurso poético: la vida, estancia del rito y la fiesta; la tierra, el lugar de la estancia; el amor, la estancia del aquí y el ahora, estos tres ejes perfilan una trayectoria y un continuum de vida. Andalucía es la tierra del poeta, de allí brotó todo: el anhelo de internarse en las entrañas de su pueblo, el deseo de compartir con su gente fiestas, tradiciones, y costumbres en un afanoso querer preservar la esencia andaluza desde la profunda fragua poética.

L. Olarte Stampa estudia a Manuel Salado, narrador nacido en Córdoba en 1945. En 1971, publica su primera novela *Zapatos sin cordones*, donde el autor evoca la infancia, su infancia, desde el presente. Meses más tarde, aparece *Alenda desnuda (36 actos de una adolescente)*, reflexión sobre la evolución de la sociedad y de la mujer en particular. Estas dos novelas y toda su producción literaria posterior suponen la búsqueda de una forma nueva de expresión; una nueva narrativa que renuncia a la novela como vehículo de denuncia social para tratar aspectos imaginativos que permiten revivir el mundo de la infancia, los recuerdos, los sueños y la fantasía. M. Salado rompe con la tradición realista de la novela andaluza y busca mundos imaginarios donde a veces lo surreal y absurdo tienen cabida.

Un poeta actual, Juan Miguel González, es objeto del estudio de M. Salinas González es un autor que dominan la métrica, y camina de la mano de la estética de poetas como Antonio Carvajal. Su poesía recrea un mundo de belleza sensorial y

moral, el de su infancia, que es el paraíso jamás perdido, y que se extendió por la adolescencia.

F. Ruiz Noguera analiza la producción narrativa completa del novelista malagueño Antonio Soler. El estudio aborda seis puntos de interés que explican la génesis, el mundo y las características de su obra; así se centra en el impulso narrativo de raíz cercana al componente social, en el territorio urbano en que se desarrollan las historias, en el papel fundamental que desempeña la memoria como configuradora del relato, en el mecanismo de «vidas cruzadas» que traba un amplio mundo narrativo, en las relaciones entre escritura y vida y, en fin, en el componente existencialista que marca a los personajes.

Antonio Gómez Yebra aborda la novela histórica en tres narradores andaluces: Jesús Maeso de la Torre (*El sello del algebrista*) que nos presenta un viaje iniciático en el siglo XIV que culmina con el descubrimiento del protagonista de su origen y su religión; Antonio Prieto (*El embajador*) que publica su novela en 1988, y hace un pormenorizado estudio de la vida de la época (siglo XVI) en Europa, algo que el novelista, crítico y profesor, especialista en ese periodo histórico-literario, conoce sobradamente; y Alberto Castellón (*Tarta noruega*), una obra que presenta personajes, ambientes y aspectos de la Málaga de posguerra.

Antonio Garrido se ocupa de varios escritores andaluces cuyas obras discurren por los ámbitos de la novela histórica. Emilio Calderón (*El mapa del creador*); José Calvo Poyato (*La orden negra*), Eva Díaz Pérez (*Hijos del mediodía*), Antonio Enrique (*Santuario del odio*), Juan Francisco Ferré (*La fiesta del asno*), Manuel Pimentel (*El librero de la Atlántida*), Antonio Rodríguez (*La alquimia del Unicornio*), Miguel Ruiz Montañez (*La tumba de Colón*) y Antonio Soler (*El sueño del caimán*).

Parafraseando al editor de ambos libros, estos volúmenes nos presentan un contenido variado, rico en contenidos y sugerencias, amplio y bien armado. Una aportación de indudable interés, de un grupo de trabajo que, es de esperar, ofrezca nuevos frutos de su trabajo al lector interesado

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UN.ED CANTABRIA / IES ALBERTO PICO

Carlos M. Gutiérrez. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder.* Purdue University Press. West Lafayette. Indiana. 2005. 348 pp.

Carlos M. Gutiérrez nos presenta en este libro una visión mucho más amplia de lo que su título sugiere. El autor pretende hacer una adaptación de la teoría y metodología de Bourdieu acerca de los campos literarios. Adaptación necesaria dada la diferencia de su estudio con el del sociólogo francés. O por mejor decir la divergencia entre los objetos de ambos estudios, a causa de la radical separación entre el XIX francés que Bourdieu analizó y el XVII español que aquí aparece. Consciente de ello Gutiérrez se acerca a la realidad del Siglo de Oro español con prudencia, y a la vez con ambición.

Su propuesta de que esos años tan comentados y estudiados de la historia de la literatura española fueron los años en los que se constituyó el primer campo literario español, es, acaso, osada y puede provocar objeciones, matizaciones y críticas, pero no cabe duda de que abre una serie de nuevas visiones del asunto. Si además, como es el caso, la teoría va apoyada por un torrente de datos y citas tomados de múltiples fuentes, datos y citas que muestran la erudición del autor, una erudición «iluminadora» en tanto en cuanto este aluvión de referencias en ningún momento oscurece ni retuerce el eje del discurso sino que muy al contrario, lo ejemplifica con brillantez, la corrobora, lo ilustra y lo complementa, el libro toma su carácter de presentación luminosa de un aspecto quizás hasta ahora poco conocido de nuestro siglo de Oro.

En principio el libro se nos presenta como el retrato de las actividades y conductas, de ese «habitus» en terminología de Bourdieu (valga lo simplista de la definición) de un individuo atípico: Francisco de Quevedo. Gutiérrez en el capítulo I lamenta la perdida de atención al individuo que se desarrolló en la crítica de la segunda mitad del siglo XX e inscribe su estudio en la necesidad de recuperar la importancia del individuo, del autor, en la critica literaria. Es lógico, por tanto, que su enfoque tome como objetivo un individuo, individuo excelso en este caso, de la literatura española. Pero individuo distinto a todos los demás de su época en cuanto que, como Gutierrez documenta con profundidad y penetración, Quevedo no era un escritor «al uso» que pretendía tomar posición en su campo literario y acercarse al del poder para obtener beneficios, sino que su afán era el de situarse dentro de ese campo de poder y tomar parte en el gobierno de la España de la época. Intento que en buena parte consiguió con su relación con el Duque de Osuna y menos cuando le tocó el turno de relacionarse con Olivares.

Para desarrollar esta idea de la doble actividad de Quevedo, agente del campo literario y agente del campo de poder, Gutiérrez divide su obra en tres partes. Un primer capítulo en el que da al lector las bases ideológicas y metodológicas y las herramientas necesarias para seguirle en su análisis del complejo mundo de interrelaciones de los escritores aureoseculares. Una segunda parte formada los capítulos dos y tres en los que la mirada del autor se centra en el campo literario español, en los años en los que Góngora y Lope ostentan la máxima posición dentro de ese campo literario. Los dos últimos capítulos configuran la tercera parte del libro, en los cuales el protagonista absoluto es Quevedo y su doble actuación en los dos campos en los que se movió.

A la segunda parte me refería al principio de esta reseña, cuando indicaba que este es un libro que nos da bastante más de lo que su título anuncia. Pues esta segunda parte en un dibujo, abigarrado, detallado y brillante de lo que fue el campo literario español del Siglo de Oro. Gutiérrez se muestra convincente en su explicación y utiliza con sabiduría y en su justa medida las muchas citas de variados orígenes y fuentes que le sirven para documentar sus ideas. En el segundo capítulo se nos habla del mecanismo de distinción que llevó a Góngora a autocoronarse (y a ser coronado) como príncipe de la poesía pura, mientas que Lope ocupaba otro trono, el del éxito popular. Hace aquí Gutiérrez un profundo y esclarecedor análisis de la cuestión culteranismo *versus* conceptismo, insistiendo en la falsedad básica de tal distinción. En su estudio va detallando cono Quevedo utiliza esa cuestión para ejercer la violencia simbólica contra Góngora, ya reconocido entonces como primero de los poetas y de esta forma establecer su posición dentro del campo literario, en aplicación de otro de los conceptos bourdieanos, la distinción. Quevedo, utiliza, crea, una oposición de estilo, que al final no es tal, pero que le sirve para plantar su bandera en el territorio de los literatos, y lo hace atacando a un poeta respetado, conocido y valorado. Gracias a estos ataques, a su habilidad lingüística y a la repercusión que obtuvo de sus andanadas antigongorinas, alcanza una posición de cabeza dentro del campo literario, la de máximo representante del ingenio, la sátira y la agudeza. Posición que alcanza con rapidez, y que le llegó, probablemente, a molestar y limitar, ya que, como señala Gutiérrez en capítulos posteriores, mas tarde se postulará como escritor filosófico, cristiano, serio y trascendente. Precisamente sobre la importancia de la agudeza y el ingenio dentro del campo literario aureosecular habla también Gutiérrez en ese capítulo segundo, así como de la interautorialidad, es decir las constantes citas y referencias de unos escritores a otros que configuran, bien desde una referencia amistosa o admirativa, bien desde una hostil o denigratoria toda una categoría de relaciones entre los agentes que se mueven por el campo literario español.

En el capitulo, tercero, todavía dentro de la segunda parte, Gutiérrez se centra en la relación entre escritores y poder, es más, el servicio de los escritores al poder, mostrando que, aunque la pluma sea más poderosa que la espada, con mucha frecuencia sirve al cetro, a la vara de mando o al bolsillo de monedas. El análisis va detallando las diversas formas de relación con el poder, desde la que podía incluir todo tipo de servicios, incluso la tercería cono ocurrió con Lope y el Duque de Sessa, hasta los cargos reales (cronista, bibliotecario) que los escritores ambicionaban como meta de su carrera y señal de consecución de una posición elevada en la sociedad de la época. Otro elemento de legitimación, a medias autolegitimación y a medias amparo de los poderosos, se da en el caso de las academias de la época; espacios reales y metafóricos en donde los escritores se encuentran, se reconocen, interaccionan y establecen toda la compleja red de relaciones que configuran el campo literario del siglo de oro español. Particularmente interesante es la última parte de ese capítulo en la que Gutiérrez habla del «alquiler de plumas»: la utilización de los escritores y de las obras literarias para hacer propaganda a favor de grupos e individuos que detentaban el poder (práctica a la que no fue ajeno Quevedo).

En rigor, esta segunda parte debería ser la preparación indispensable para poder presentar lo más sustancial del estudio: Quevedo y su transitar por estos dos campos, literario y de poder, tan próximos, tan secantes, en términos geométricos, y tan distintos. Debería ser, pero es mucho más, porque es una presentación tan

amplia, detallada y luminosa, que por sí misma merecería ser publicada como estudio.

Pero Gutiérrez va más allá y desarrolla dos capítulos más acerca de ese individuo apasionante que fue Francisco de Quevedo.

Dos capítulos: «La pluma en el filo» y «El filo en la pluma» que retratan la vida de Quevedo en sus complejas relaciones y movimientos por ambos campos. El capitulo cuarto, el campo literario; el quinto, el del poder. La actividad del escritor Quevedo es seguida minuciosamente por Gutiérrez, mostrando como se inicia con la polémica antigongorina, se desarrolla en un consciente y constante utilización de su literatura para progresar en el escalafón del campo y culmina con su autopostulación de escritor moralista y estoico de sus últimas obras. Gutiérrez nos presenta a un escritor cuyo devenir literario está pendiente siempre de referencias a otros escritores y de la ambición de distintos objetivos, hasta el punto de construir una inmensa red de interrelaciones, de correspondencias, de citas y autocitas, que explican la riqueza de alusiones e interpretaciones que encontramos en la obra quevediana.

El último capítulo del libro se centra en la actividad del autor del *Buscón* en el campo del poder, vista a través de dos prismas. Por un lado el análisis, desde ese punto de vista, de las obras de Quevedo más directamente relacionadas con la acción política del momento: *La hora de todos*, las dos parte de la *Política de Dios*, el *Chitón de las Tarabillas* y la *Execración por la fe católica*. Obras literarias y al tiempo instrumentos de acción, para influir en los individuos que estaban en el poder, para defender o atacar políticas, para ganar posición, importancia y predicamento en ese campo, objetivo al que Quevedo no renunció nunca a lo largo de su vida. Por otro lado, Gutiérrez se fija en la relación de Quevedo con miembros de la alta nobleza; fundamentalmente con el duque de Osuna, el conde-duque de Olivares y el duque de Medinaceli. Resulta especialmente interesante la cambiante relación entre Quevedo y Olivares que pasa desde la clara defensa del valido al ataque más enconado. Epicentro de la acción política quevediana para Gutiérrez, las páginas que a ella se dedican destacan por su profundidad en un libro ya de por sí profundo y valioso.

Libro profundo y valioso, al que se añade el mérito de una dicción precisa y clara, que mantiene el decoro necesario para tratar el tema con la dignidad que se merece, y al mismo tiempo evita la verbosidad, y la complejidad que tan a menudo afligen a muchos estudios. Es destacable la habilidad con la que Gutiérrez sabe introducir citas y referencias sin perder en ningún momento el hilo conductor y sin que la voz que desde el inicio del libro lleva al lector de la mano por este largo paseo, quede ahogada por la multitud de voces que se levantan a lo largo del mismo.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA / IES ALBERTO PICO

***El Simbolismo literario en España*. Edición de Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, 299 pp.**

Este volumen, publicado por la Universidad de Alicante, se compone de un conjunto de nueve artículos escritos por profesores de diversas universidades en los que se intenta analizar, desde perspectivas y puntos de vista variados, el complejo fenómeno del simbolismo español. La excepcional calidad de la mayoría de los trabajos justifica, a nuestro entender, las líneas que a continuación les dedicamos.

El artículo que inicia el volumen, titulado «Peculiaridades del simbolismo en España» escrito por el editor del mismo, el profesor Miguel Ángel Lozano Marco, revisa las particularidades del simbolismo en nuestro país, partiendo de una gran riqueza de fuentes como las aportaciones bibliográficas de José Olivio Jiménez o las *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* de Ricardo Gullón. Este investigador retoma la polémica de qué es el simbolismo y cuál es su relación con el modernismo y el 98. Pasa revista también los postulados y manifiestos de los poetas simbolistas españoles vertidos en la revista *Helios* y de acuerdo con estas fuentes caracteriza el simbolismo español y expone como definitorio del mismo el sustrato provinciano de los que se calificaron como poetas simbolistas, señalando que la realidad provinciana fue reinventada en su esencia desde un espíritu simbolista, que nada tuvo que ver con el sentir regionalista y su consideración de la literatura como un legado testamentario. En su texto rastrea además las fuentes inglesas del simbolismo español, alude a algunos de los manifiestos simbolistas de diversos artistas franceses y belgas y revisa algunas de las bases del simbolismo. La primera de ellas es la visión trascendental del mundo, la segunda el lugar común que ha venido identificando simbolismo con poesía lírica, que desmonta mediante el análisis de textos críticos y fragmentos de obras literarias no poéticas de Azorín, también la consideración simbolista de la realidad como base del sentimiento trascendente, tópico que analiza en Unamuno y finalmente situando *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán como libro simbolista y analizando los caracteres simbolistas en la prosa barojiana. Concluye indicando que lo mejor del simbolismo en España es lo escrito por autores que no se consideraron simbolistas y finaliza el artículo con la referencia a la continuación de la estética simbolista más allá de lo que se considera el fin de siglo, en Gabriel Miró o en *La sombra del ciprés es alargada* de Delibes.

Nos encontramos, en conclusión, con un trabajo excelentemente documentado y que cumple perfectamente su función de servir de pórtico al volumen, pues proporciona un estado de la cuestión de la literatura simbolista española desmontando a la vez con gran acierto algunos tópicos reiterados por la crítica.

El segundo texto del volumen, «La disgregación romántica: Caminos difusos de la poesía española de la modernidad» de Ángel Luis Prieto de Paula es un excelente trabajo, brillante por la relación establecida entre las corrientes poéticas españolas de diversas épocas, por la explicitación de la imbricación entre los elementos líricos y las corrientes filosófico-religiosas que los nutren y por la gran cantidad de ejemplos de la lírica española y europea que se esgrimen con gran pertinencia al servicio de unas reflexiones teórico-literarias sumamente enjundiosas. El profesor Prieto de Paula, partiendo de la categorización krausista de los géneros literarios y aludiendo al nacimiento de la autobiografía como estructura discursiva y

a los muchos interrogantes que plantea señala los dos tramos de la poesía occidental de acuerdo con códigos específicamente líricos: la eclosión humanista, con Garcilaso como figura emblemática y un segundo momento, en el romanticismo, en el que yo se irradia hacia el exterior y cuyo resultado natural fue el simbolismo entendido como una nueva forma de poesía romántica. Este investigador revisa críticamente algunas afirmaciones de la crítica anterior que había trabajado sobre la poesía española moderna, como la que aludía a la bifurcación en los inicios del XIX entre la lírica española y la de las grandes literaturas europeas o el antiguo, restrictivo y reiterado tópico de la poesía romántica española como enfática y exterior frente al intimismo lírico de la poesía europea. Propone dos modos de abordar la reflexión sobre el Romanticismo y el simbolismo español: el primero de ellos, el que partiendo de la revisión del romanticismo español desmonte algunos tópicos, y el segundo, el que analice el simbolismo y la literatura finisecular como una derivación menos directa del romanticismo y más emparentada con elementos líricos anteriores. Este investigador ilustra esta afirmación con ejemplos de la relación entre los poetas simbolistas españoles y líricos renacentistas como Francisco de Aldana. Finaliza su texto con la explicación de las características del simbolismo español relacionándolo con las doctrinas filosóficas y religiosas propias de esa época.

Sin duda, una aportación crítica reveladora que nos aleja de miradas a veces demasiado miopes sobre el caudal lírico decimonónico y finisecular y esgrime un discurso crítico rico, coherente, bien documentado y a la vez personal.

«La flor de la tristeza: el mundo sin encanto de las *Soledades* de Antonio Machado» de José María Ferri Coll, es la tercera colaboración del volumen. En este trabajo se plantea un análisis del poemario *Soledades* a la luz de sus raíces filosóficas, y concretamente revisa las raíces schopenhauarianas presentes en este libro de Machado y patentes en la importancia de la filosofía en la trayectoria vital y el quehacer poético de este autor. Estas fuentes filosóficas-indica el profesor Ferri- se pueden rastrear también en *Los complementarios* y *Juan de Mairena*, obras en las que se habla de la crisis de la razón, lo que entronca con el irracionalismo de Schopenhauer, que propugnaba el pesimismo irracionalista, fundamentado en la imposibilidad de que la acción sea capaz de cambiar la historia. Ante esta imposibilidad de actuar y constatado el hecho de que el hombre no podía hacer nada por combatir el mal, estos filósofos y escritores propugnaban la melancolía, la inacción y el tedio, uno de los elementos más recurrentes en el libro *Soledades*, un tercio de cuyos poemas se ubican en la tarde, símbolo de la melancolía y el tedio por excelencia cuyos matices, relaciones intertextuales y connotaciones en diversos poemas machadianos de este libro son certeramente analizados por el profesor Ferri. El artículo concluye con unas referencias bibliográficas seleccionadas por su interés y pertinencia respecto al tema tratado. En suma, se trata de un acertado análisis de este libro machadiano, excelentemente documentado.

Rafael Alarcón Sierra es el responsable del estudio titulado «El Simbolismo de Juan Ramón Jiménez: *La soledad sonora*», y es autor de una edición reciente de la obra objeto del artículo, *La soledad sonora*. Este libro, en opinión de Alarcón de los menos estudiados del poeta moguereño, es analizado desde el prisma de su contenido simbólico. Analiza cuidadosamente los elementos que componen el paratexto de la obra y los principales elementos simbólicos de la misma, relacionándolos con la simbología romántica y con el propio mundo simbólico de Juan Ramón. Partiendo de esos símbolos hace una nueva lectura de esta obra y por

último analiza su estructura y lenguaje destacando las virtudes del lenguaje poético juanramoniano. El texto revela un gran conocimiento del tema tratado y aporta una nueva lectura de un libro poco estudiado del siempre interesante lírico moguereño.

La profesora de la Universidad de Nantes, Dolores Thion Soriano-Mollá es autora del trabajo «En los albores del simbolismo teatral: Galdós entre encrucijadas europeas.», interesantísimo y bien documentado artículo que expone la relación entre las obras dramáticas de Galdós y el simbolismo teatral surgido en Europa, incidiendo en que el escritor canario se aventuró a fusionar novela y drama a través de sus novelas dialogadas. Revisa la influencia de Ibsen en el teatro galdosiano, demostrando la admiración de Galdós por ese dramaturgo, cuya obra conoció por las traducciones francesas, conservadas en su Casa Museo en Gran Canaria. Además, se plantea el particular simbolismo de Galdós y detalla cómo se expresa a través de personajes. De acuerdo con ese análisis de las novelas dialogadas y del teatro galdosiano, y de su comparación con el teatro de Ibsen esta investigadora llega a la conclusión de que el simbolismo tenía en su esencia la falta de unidad, la indefinición, e incluso la contradicción típicas del teatro galdosiano, de lo que deduce que tan simbolista puede considerarse el teatro de Galdós como el de Ibsen. Se trata, por tanto, de una sugerente investigación, pues revela un gran conocimiento de los caracteres del simbolismo ibseniano y sobre todo del teatro del canario, ofrece un buen aparato de citas y está escrito en un estilo muy ameno, aunque sin perder en ningún momento el rigor.

«Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y los Martínez Sierra» por Juan A. Ríos Carratalá, revisa la influencia del teatro de Maeterlinck en *La señorita de Trevélez* de Arniches y en la obra de Martínez Sierra, aludiendo a los numerosos lectores españoles de este autor, a los críticos que escribieron sobre él y a los pocos que pudieron ver sus obras en un escenario. Con respecto a *La señorita de Trevélez* de Arniches, el crítico indica que se puede ver esta influencia en algunas alusiones del personaje de Florita a un «pájaro azul», título de la obra de Maeterlinck que se tradujo a nuestro idioma unos meses antes de estrenarse esta obra teatral. Este pájaro azul de Florita representa un mundo irreal al que se opone el realismo de una obra de tintes regeneracionistas. Además, el texto estudia la importancia del escritor belga en Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, a quienes fascinó desde su juventud este autor, cuya obra probablemente conocieran a raíz de la estancia en Bélgica del matrimonio y que tradujo María Lejárraga. Ambos compartieron con el dramaturgo el interés por la creación de un mundo de ficción autónomo, sin ligazón con la realidad coetánea, pero el profesor Ríos señala que no podemos buscar influencias concretas en una obra determinada. El artículo revela un gran conocimiento de la recepción de los textos y representaciones teatrales de Maeterlinck en España y constituye una acertada exposición de motivos e influencias del belga en nuestra literatura.

Al análisis de los elementos simbolistas en una obra de Pardo Bazán se dedica el texto titulado «Simbolismo y religión en *La Sirena Negra* de Emilia Pardo Bazán» escrito por María de los Ángeles Ayala Aracil. La profesora Ayala expone en este artículo la visión de doña Emilia de las corrientes estéticas finiseculares, iniciando su discurso con las referencias a la curiosidad intelectual de doña Emilia, que le llevó a mostrar mucho interés por los nuevos caminos de la narrativa francesa a partir de 1890, especialmente por el decadentismo. Así lo muestran varios trabajos críticos de la coruñesa, y en particular la conferencia pronunciada en 1916 en la Residencia de Estudiantes. De estas tendencias, indica Ayala Aracil,

subrayó doña Emilia los nuevos caminos que abrían, su relación con el romanticismo, la búsqueda de la belleza como fin primordial, la defensa de la independencia y el individualismo del artista y la exaltación de la imaginación y la originalidad. La tendencia al eclecticismo en la escritora le permitió recrearse en lo que le interesaba de cada movimiento y por eso, fue capaz de adentrarse en la miscelánea de corrientes estéticas de la primera mitad del siglo XX: decadentismo, simbolismo, modernismo, psicologicismo y neo-espiritualimo, movimientos que influyeron en sus tres novelas últimas: *La quimera* (1905), *La sirena negra* (1908) y *Dulce sueño* (1911). A partir de estas interesantísimas consideraciones generales, el artículo se centra en el análisis del simbolismo en *La sirena negra*, patente desde su título, y cuyo personaje protagonista, Gaspar de Montenegro, es un individuo en crisis, un héroe agónico como los de tantas novelas finiseculares, incapaz de actuar, que reflexiona continuamente sobre la existencia temporal del hombre y que se muestra muy crítico con una religión que ponen en cuestión sus propios defensores. Está obsesionado por la muerte y la incertidumbre que a ella rodea y exhibe durante todo el relato un comportamiento amoral, del que solamente se arrepiente cuando a causa de su inmoralidad muere fortuitamente en niño Rafaelín. En esta obra, a juicio de la profesora Aracil, la coruñesa conjuga admirablemente las corrientes de fin de siglo y el tema del pesimismo finisecular con los sentimientos religiosos. El artículo retoma una serie de trabajos que habían tocado este tema, citados en las documentadísimas notas a pie de página, pero aporta un análisis demorado del simbolismo en esta novela pardobazaniana que no se había realizado hasta ahora, con el rigor y la amenidad que son característicos de esta especialista en la novela de la coruñesa.

Los dos últimos trabajos del volumen se centran en el género del relato breve, en Pardo Bazán y María Teresa León.

El primero de ellos es el artículo titulado «El simbolismo de la virgen mártir en uno de los cuentos de Emilia Pardo Bazán» por Rocío Charques Gámez, en el que se realiza una revisión del tópico de la salvación del artista tal como se trata en el cuento «La hierba milagrosa» de Pardo Bazán. Este relato está protagonizado por Albaflor, una doncella que pretende llevar a cabo una labor de purificación sobre todo lo que le rodea para acercarse al ideal trascendente de Pureza. Analiza la autora del artículo los símbolos que se emplean en este cuento, como las azucenas y lirios, símbolos de la virginidad presentes en la tradición literaria y pictórica anterior y acompaña sus atinadas reflexiones de reproducciones de obras pictóricas de Rossetti y de un listado de referencias bibliográficas sobre el tema tratado.

Finaliza el libro con el texto titulado «El perfume de mi madre era el heliotropo. María Teresa León y los símbolos de la tierra-madre perdida y encontrada en la narrativa breve del exilio», a cargo de Helena Establier. Este interesante texto analiza el alto contenido simbólico de los relatos publicados por María Teresa León antes de la guerra civil, y cómo, tras el paréntesis que supuso la contienda, ese contenido simbólico se convierte en una seña de identidad de la narrativa de la escritora. Helena Establier concreta su análisis en los símbolos del cuento al que se refiere en el título del artículo, relacionados con el juego sensorial y la maternidad. Se acompaña de una bibliografía que incluye algunas obras de María Teresa León, así como artículos y monografías que se han ocupado de su figura.

Como conclusiones a la lectura y valoración de este volumen, podemos apuntar su validez como revisión de diferentes aspectos del simbolismo en la literatura española, tanto en distintos géneros literarios (poesía, teatro y narrativa)

como en autores diversos, algunos considerados canónicamente simbolistas y otros en algunas de cuyas obras podemos apreciar elementos simbolistas. Es muy acertado el hecho de que los trabajos que integran el libro cubran todo el espectro finisecular, estudiando las peculiaridades del movimiento simbolista en España y sus fuentes europeas; resulta también muy interesante el constante parangón entre la literatura española y las literaturas europeas de ese mismo período y se convertirá, sin duda, en una referencia insoslayable para la crítica que trate sobre este aspecto en el futuro. Por último, hemos de incidir en la calidad y rigor de los investigadores que han aportado sus trabajos al libro, y valorar el volumen como una de las aportaciones más interesantes del equipo de investigadores que están trabajando en el proyecto «El Simbolismo literario en España» bajo cuyo amparo se ha publicado este texto.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
UNED CANTABRIA/CIEFP DE SANTANDER

Tres Estudios bio-bibliográficos sobre Marcelino Menéndez Pelayo. **Benito Madariaga de la Campa, Ciriaco Morón Arroyo, Adolfo Bonilla y San Martín. R. Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2008.**

Bajo este discreto título, que puede sonar a investigación erudita, nos ofrece Benito Madariaga, autor del texto, en compañía del profesor Ciriaco Morón y de la primera bibliografía de Menéndez Pelayo llevada a cabo en el tiempo por su discípulo Adolfo Bonilla, lo que quiero calificar de «regreso» a la figura y la obra del hombre, del historiador, y en definitiva del sabio que fue el autor de *Los Heterodoxos,* conocido tal vez, aunque no por casualidad, si bien parcial e injusta, precisamente por este título.

Como es sabido, las figuras relevantes suelen yacer ocultas bajo la espesa capa de adjetivos que, no sólo las recubre, sino que también parece justificar a cuantos las nombran mucho más que las conocen, exonerándolos de la pesadumbre de tener que tomarse la molestia de estudiarlas. He conocido a eruditos supuestamente «menéndezpelayistas» que nunca se pararon a abrir las páginas de la edición en rústica de las Obras Completas del «Maestro». Sin llegar a semejante extremo, la memoria juega a casi todos con el paso del tiempo no pocas faenas. Uno se fía de viejas lecturas, trastrueca pormenores, olvida aspectos incluso importantes y el resultado es la inexactitud, cuando no el error puro y simple. No hay por qué dar nombres de estudiosos más que notorios cogidos «in fraganti».

La cosa se agrava cuando a la nombradía del autor se añade una obra cuantiosa. Se impone pues el «regreso». Y este es el caso de Menéndez Pelayo. El trabajo de Benito Madariaga, de apariencia sencilla, de fácil lectura, obedece a ese propósito de regresar al hombre y a su obra ingente. Notas, las imprescindibles; acompañamiento de personas – entorno familiar –; de figuras contemporáneas – amigos y adversarios; viajes del protagonista y sucesos de la época. Cuanto necesita el lector, incluso el «desprevenido», para entender quién y cómo fue el autor que acumuló tamaño saber y lo dio forma en obras memorables.

No ha sido, ciertamente, Benito Madariaga el primero en proponer ese regreso, pero sí en hacer encajar y sintetizar todas las piezas de la imagen de un Menéndez Pelayo con harta frecuencia desconocido o – cosa más grave – falseado. Bien es verdad que hubo desde inmediatamente después de su fallecimiento discípulos que se ocuparon de fijar su figura y su significación, como Ramón Menéndez Pidal y Adolfo Bonilla San Martín, a los que cabría añadir su condiscípulo en los años juveniles de Barcelona Antonio Rubió.

El primero había dado en Buenos Aires en 1914 todo un cursillo de conferencias en las que puso de relieve la vida del Maestro como «una incesante y apasionada búsqueda de la verdad, un perenne anhelo por llegar a la más pura comprensión de la belleza, sin que el amor propio le impidiera nunca el afrontar las rectificaciones más francas». Lástima que el texto no debió de publicarse entonces, pero lo que sí hizo Menéndez Pidal fue reafirmarse en las consideraciones que allí expresó cuantas veces volvió sobre la figura de su admirado don Marcelino.

El segundo discípulo, Adolfo Bonilla, es el autor de una biografía publicada en 1912, y de una bibliografía hasta la misma fecha, modelos ambas de fidelidad y de conocimiento cabales. Una línea que proseguirá hasta nuestros días por obra de numerosos conocedores a fondo de lo que fue y significó el hombre que escribió *La ciencia española,* la *Historia de los Heterodoxos españoles* – páginas juveniles, polémicas,

entusiastas pero inmaduras, en las que luego encontraría tanto que corregir -, pero también la *Historia de las Ideas estéticas,* la *Antología de poetas líricos,* los *Orígenes de la novela* y la serie incontable de títulos de su también precoz madurez. Línea proseguida hasta nuestros días como se acredita en la escueta bibliografía de las notas de este estudio, y por lo demás casi inabarcable en su totalidad. He de contentarme aquí con mencionar los dos volúmenes *Sobre Menéndez Pelayo* publicados en 2003 por la Universidad M. P. de Santander, que encierran el interés de reunir una serie de escritos, de escasa difusión hasta hoy, pero de notoria significación.

El lector de la obra de Benito Madariaga hallará todo esto y mucho más en el escueto relato de una existencia volcada desde muy pronto sobre la investigación histórica y literaria. Una biografía que a mí me ha parecido siempre «exagerada» en el ritmo temporal: pasmoso en el trabajo acumulado, inusitado en la escritura cada vez más eficaz, más lograda en su transparencia y belleza literaria; precoz en la irrefrenable curiosidad desde el umbral de la adolescencia, casi desde la niñez, y cuya brusca interrupción, antes de los sesenta años, también vino a resultar anticipada.

Inevitablemente, el jovencísimo Marcelino, antes de convertirse en el «don Marcelino», muy pronto reconocido como tal, tuvo que producir, y así fue, la impresión del hombre ensimismado, del incorregible distraído, del típico sabio que daría pasto a una leyenda que a veces traspasó los límites de lo increíble. Benito Madariaga no pierde el tiempo en semejantes extravagancias y sólo alude de pasada a la correspondencia entre los padres y el estudiante que era ya distraído y descuidado en cuanto no fuesen sus libros. Prefiere que el lector siga sus pasos en las universidades de Barcelona, Madrid y Valladolid, los sucesivos encuentros con sus primeros maestros reconocidos – como Milá y Fontanals en aquella; y en Madrid el choque con Nicolás Salmerón y los krausistas, que provocó la rebeldía del muchacho insumiso a cualquier pretensión ajena a lo que constituía ya su rasgo tal vez más característico: la libertad intelectual.

De modo aparentemente paradójico, su traslado a Valladolid le deparó el trato y la amistad con alguien que iba a ser la persona más influyente en años cruciales de formación, el profesor de origen cántabro Gumersindo Laverde. Influencia que traspasó los límites de las torrenciales informaciones bibliográficas, y alcanzó el ámbito de las ideas y las interpretaciones no siempre «inocentes», como puede comprobar el lector de la caudalosa correspondencia entre ambos desde 1874 hasta 1890, fecha de la muerte de éste. El mismo Menéndez Pelayo lo manifestó en estos términos, citados por Madariaga: «… su nombre va unido a todos los conatos de historia de la ciencia española y muy especialmente a los míos, que acaso sin su estímulo y dirección no se hubiesen realizado». Por más que la «sumisión» del joven, entonces y más tarde, a los proyectos y sugerencias de Laverde, llegue a evidenciarse incluso en la idea clave que habría de dirigir los *Heterodoxos*. Su portentoso autor parecía haberlo leído todo y sabía mucho, pero no había tenido tiempo de elaborarlo por su cuenta.

Constituye una etapa de particular relevancia la de los viajes de estudio del flamante Doctor en Filosofía y Letras, que acababa de publicar ya su tesis, defendida en Madrid (1875) y, siguiendo las indicaciones de Laverde, iniciaría en Portugal sus pesquisas por Bibliotecas y Archivos. Luego seguiría Italia, después Francia – París -, Bélgica y Holanda. Otros viajes proyectados se quedaron sin realizar, pero a pesar de una estancia de sólo unos meses, los libros adquiridos y las

horas consumidas en la transcripción de textos arroja un saldo inverosímilmente cuantioso, como dejó constancia en sus cartas a Laverde, Pereda y otros amigos, algunas de ellas publicadas antes de su regreso. Las remitidas desde diversas ciudades de Italia resultan particularmente sugestivas. ¿Y qué era lo que buscaba, en Italia concretamente? Traducciones y textos originales de heterodoxos españoles y escritos de los jesuitas expulsados del XVIII; cuantos tuviesen que ver con la filosofía y la literatura españolas. La cultura de España estuvo siempre presente en sus afanes de investigación, desde *La Ciencia española,* su obra primeriza, ya publicada en parte antes del inicio de sus viajes, hasta las últimas.

Hay algo que guía los pasos del viajero en esa pronta búsqueda de heterodoxos, de españoles que pensaron y escribieron «de otro modo», lo que valdría para los mismos jesuitas, y es que se trataba de gente que pensaba con libertad, que pensaba por su propia cuenta. No se detiene demasiado en este aspecto Madariaga, quien sin duda ofrece los elementos de juicio que el lector no dejará de comprobar en *La Ciencia española* - a cuya polémica dedica un apartado - y en la *Historia de los Heterodoxos*, obra a la que dedica otro. Lo que creo que se debe a preferir mantenerse dentro de lo límites de una biografía y no traspasarlos en el comentario y análisis de las grandes obras de los años de plenitud. Por eso nos relata acontecimientos cruciales como fueron las famosas oposiciones de Menéndez Pelayo a la cátedra de Historia de la Literatura en la Universidad Central y el estruendoso Brindis del Retiro, que tanto dicen de la fama que circundaba al joven y del ruido que podía armar con una intervención de circunstancias.

No olvida tampoco Madariaga los más y los menos de la vida académica de don Marcelino, entre ellos el desaire sufrido al ser rechazado para la dirección de la Academia de la Lengua, o la fallida candidatura al Premio Nobel. No cabe duda de que este hombre ensimismado cada vez más en su trabajo, si no perdía el aliento corriendo detrás de los honores públicos, tampoco dejaba de apetecerlos, viéndolos como un reconocimiento a su labor incansable. Pero luego se olvidaba de ellos. Elegido senador por la Universidad de Oviedo, no pisó nunca Oviedo, desanimando así al grupo de amigos y discípulos – entre los que se contaban institucionistas de extracción krausista- que le habían elegido y se sintieron decepcionados por su total inoperancia.

Por eso siendo disentir del uso de una expresión que considero excesiva: la de su supuesta «dedicación» a la política. Es verdad que llegó a pertenecer a un partido, que era el de su amigo Cánovas, pero no prestó mucha atención a ninguno de los puestos que primero pareció aceptar de buena gana y luego le resultaron enseguida demasiado fastidiosos. Por de pronto sentía un profundo escepticismo por su eficiencia, y además porque en definitiva le distraían de su actividad concentrada en el trabajo intelectual.

A pesar de lo sostenido por quienes han pretendido ver en Menéndez Pelayo un hombre de una sola pieza, imperturbable en sus convicciones e inasequible en su personalidad a cualquier «contagio» o influencia venida de fuera, ya subrayé al principio cómo sus más próximos discípulos, Ramón Menéndez Pidal, el primero, vieron en su maestro una pasión dominante, la búsqueda de la verdad científica y una actitud incansable de corrección, de autocrítica: fiel a sí mismo, pero en continua evolución de pensamiento, como pone de relieve su insatisfacción por sus escritos juveniles y su decisión de revisión, que por desgracia quedó en gran parte irrealizada debido a la brevedad de su corta madurez.

Se han señalado distintas etapas en la trayectoria vital de don Marcelino. Por mi parte me contento con lo que me parece una evidencia que se adelantó a afirmar Pedro Sáinz Rodríguez. El año 1890, vino a trazar una línea divisoria con la desaparición de don Gumersindo Laverde. Éste, con su influjo y orientaciones ininterrumpidas desde 1874, contribuyó a adelantar el reloj del jovencísimo Marcelino – como observó con perspicacia alguien – en publicaciones y polémicas.

Sólo al desaparecer Laverde, se entregó don Marcelino a su total dedicación como historiador de las ideas – por más que la *Historia de las Ideas estéticas en España* procediese de una muy anterior solicitación – y de crítico literario e historiador de la literatura patria. La serie de sus grandes títulos fluyó como un torrente: la *Antología de poetas líricos, Orígenes de la novela,* los estudios sobre el teatro de Lope de Vega, o los volúmenes de crítica histórica y literaria y tantas páginas más. Un torrente tan incontenible, que siempre quedaban inacabados porque iba creciendo su caudal a medida que se escribían. Lo que hizo posible que los volúmenes consagrados al siglo XIX en Francia y Alemania en la *Historia de las Ideas estéticas* equivalieran por sí solos a toda una introducción en la cultura europea, de impacto indecible en jóvenes lectores como el que ha escrito esta breve presentación del libro de Benito Madariaga.

Los dos últimos apartados de esta obra se titulan muy expresivamente «Soledad y tristeza» y «La antorcha que se apaga». Tristeza y soledad de los últimos años que provenían de muy diferentes causas: la muerte de sus padres, el asesinato de Cánovas, las sucesivas desapariciones de amigos como Valera y tantos más, la guerra y subsiguiente crisis de 98, el pesimismo respecto de numerosos aspectos de la cultura y la sociedad españolas. Sólo la pasión y la certeza por el valor de la propia obra mantuvieron viva su empresa creadora, incompleta a su muerte, como una colección de torsos geniales en el taller de un escultor sorprendido en plena labor. Según Gregorio Marañón, fue el trabajo la única amada de don Marcelino, después de los desengaños de su edad juvenil, y su consagración excluyente por ella contribuyó a minar su salud y en definitiva le costó la vida.

He querido presentar este «bosquejo biográfico de un humanista español» escrito por Benito Madariaga, subrayando aspectos que su lectura ha reavivado en mí, muy consciente de todo lo que no he podido comentar, como las notables páginas de Ciriaco Morón o la bibliografía ya clásica de Menéndez Pelayo que Madariaga ha tenido la feliz idea de reeditar.

FRANCISCO PÉREZ GUTIÉRREZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

José Marchena. *Fragmentum Petronii*. Edición de Joaquín Álvarez Barrientos. Salamanca. Ediciones Espuela de Plata. 2007. 148 pp.

Como indica el editor de este libro las falsificaciones y mixtificaciones literarias han sido una de las actividades más repetidas a lo largo de la historia de las letras. Sea cual sea el motivo, los ejemplos van desde Ossian al *Buscapié*, desde quien inventó a la Elisa becqueriana hasta los que demuestran tras largos y sesudos análisis que William Shakespeare nunca existió.

Una de esas falsificaciones, sonada y famosa, fue la que llevó a cabo uno de esos personajes de vida azarosa, improbable y difícilmente creíble que abundaron en España entre las postrimerías del XVIII y los inicios del XIX: José Marchena, el Abate Marchena, que, entre las actividades políticas en la revolución francesa, sus andanzas con los girondinos, sus relaciones con Madame de Stäel y sus repetidas estancias en la cárcel, tuvo tiempo de pergeñar dos falsificaciones de textos clásicos latinos, una de Catulo y otra de Petronio.

Joaquín Álvarez Barrientos ofrece una completa y minuciosa edición de esa falsificación de Petronio, que apareció, por vez primera en 1800, con unas notas, que fueron escritas por Marchena (o por un grupo en el que Marchena se contaba) originariamente en francés. Y una de las mayores sorpresas, si no la mayor, que se encuentra el curioso lector, es que lo verdaderamente interesante de este episodio, lo que llama más la atención, está en las notas, que so capa de una erudición incuestionable, lanzan un mensaje de libertad sexual y alegría de la vida, y no tanto el texto seudo-petroniano (hablando, claro está, desde el punto de vista de alguien que no es un latinista).

El folleto donde apareció la falsificación se publicó en francés, con en el falso texto de Petronio en latín y su correspondiente traducción. La edición presente es la primera que vierte al español, por lo tanto, los más curioso y relevante de la obra: las notas.

Alvarez Barrientos organiza su introducción en cinco partes. En la primera de ellas, «La falsificación», nos da cumplida cuenta del proceso de aparición, divulgación y descubrimiento de la verdadera naturaleza del fragmento falsificado. No vamos a detallar ese proceso en nuestra reseña, pues para ello es mucho más útil el sustancioso y ameno prólogo del investigador del CSIC, pero sí que hay que indicar que Álvarez Barrientios se sirve de una abundante bibliografía, y de periódicos de la época, alemanes y franceses, hasta ahora no citados en español acerca de esta cuestión, que prestan una gran solidez a su narración. Al final de esta parte repasa brevemente la otra falsificación de Marchena, en este caso un fragmento de Catuloo, que, claramente fue una broma, pues los presuntos versos de Catulo, en flagrante y evidente anacronismo, aluden a la revolución francesa, a Napoléon e incluso al episodio de la falsificación del *Fragmentum* de Petronio.

Tras una breve segunda parte en la que se sitúa al fragmento dentro de la obra de Petronio, Alvarez Barrientos aborda en la tercera parte, «Las notas: erudición libertina y erotismo» el análisis del contenido más relevante de la obra falsificada. Hay que indicar que las seis notas con las que se acompañó la edición del fragmento, son, cada una de ellas, mucho más extensas que el texto latino. El editor va analizando el contenido de cada una de ellas: evolución histórica de las relaciones heterosexuales (centrándose especialmente en la consideración del papel de la mujer en la sociedad), la prostitución, la homosexualidad, la masturbación, la

virginidad y la tercería son los temas centrales de las seis notas, donde Marchena da muestras de una considerable erudición de literatura clásica y de literatura erótica al tiempo que consciente y deliberadamente aplica una ironía que apunta en dos direcciones: por un lado hacia la iglesia, que censura todas los comportamientos sexuales que Marchena defiende y por otro lado hacia los eruditos de la época, burlándose donosamente de las practicas de anotación de los textos clásicos. Llama la atención Alvarez Barrientos acerca de que, mediante estas notas el *Fragmentun* se convierte en un tratado de conocimientos eróticos que se sirve abundantemente de citas de la Biblia y de autores clásicos, mientras fustiga constantemente a autores más modernos como Jean Hardouin, el conde Mirabeau o Cornelius de Pauw. Con lo que la falsificación del fragmento del *Satyricon* serviría, en realidad, de excusa o de percha para colgar del mismo seis notas, cada una de ella un texto mucho más largo que el fragmento falsificado, que forman un todo coherente, un, como nos dice el editor, un mensaje de libertad, alegría y goce de la vida, en el plano sexual. Mensaje que, de forma irónica, se desarrolla por medio de un tratado erudito y aparentemente científico sobre diferentes conductas sexuales alejadas de la norma y de lo que en eso momento se consideraba admisible y honesto.

En la cuarta parte de la introducción Alvarez Barrientos analiza la filosofía que hay detrás del *Fragmentum*. Filosofía materialista, vitalismo, defensa del placer y del sexo como comunicación, concepción de todos los comportamientos sexuales como naturales. Marchena, nos explica Álvarez Barrientos, posee un ideario consciente que es el núcleo de donde surgen esas notas que son el verdadero cuerpo de la obrita. Una historia cultural de las relaciones entre los sexos y una defensa de la libertad.

Finaliza su introducción Álvarez Barrientos con una última parte en la que se pregunta sobre las razones de Marchena para llevar a cabo su falsificación. Broma de erudito, tal vez, pero broma de erudito bien preparada, sólida, fundamentada y llevada a cabo por alguien que conocía bien el texto en el que se debía incluir la falsificación. Pero broma también con una serie abundante de rasgos irónicos en su presentación que hace pensar que Marchena preveía su descubrimiento, incluso lo deseaba. Demostración, tal vez, de conocimientos, *tour de force* del experto en literatura clásica y al tiempo en los juegos sexuales, un cierto exhibicionismo, quizás, de quien sabía que su autoría iba a queda descubierta. Lo que es claro es que el impacto de la falsificación certifica su calidad y que por ello forma parte de la historia cultural, tanto o más que si fuera un fragmento auténtico. Como indica el editor, falsificación y pieza auténtica tienen más cosas en común de las que normalmente se suele admitir y el tratamiento que dio la sociedad culta de principios del XIX a la falsificación de Marchena lo demuestra.

Esta edición de la obra de José Marchena, tantas veces citada y tan poco conocida constituye una aportación sumamente interesante para el conocimiento del personaje y más cuando quien la cita es un investigador que conoce tan en profundidad a Marchena como Álvarez Barrientos. Y es también un regalo para todos los interesados en esos años que se extiende entre finales del XVIII y principios del XIX y que ofrecen, cuando en ellos se investiga, variadas y llamativas sorpresas, como las que en este libro aparecen.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA/ IES ALBERTO PICO

***«Orígenes de la novela». Estudios. Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo*, directores Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez .Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007. 527 pp.**

Una de las deudas mayores y más onerosas que tenía pendientes hasta hoy la cultura española era la contraída con don Marcelino Menéndez Pelayo. Sabio al que legítima, y no hiperbólicamente, le corresponde el título de «renacentista» (porque, entre otras méritos que acumuló, fue sobre el Renacimiento español que vertió el mayor caudal de su saber), arquitecto de la historiografía de la literatura y de la cultura españolas de los siglos XIV al XVII, desbrozador de horizontes que hoy, casi cien años después de su muerte, siguen ofreciendo a los investigadores del presente frutos y pistas sin los cuales el conocimiento del patrimonio literario y cultural de aquella época sería mucho más romo e imperfecto.

No puede ser más justa ni más oportuna, por tanto, la iniciativa de diversas instituciones de su Cantabria natal (la Sociedad Menéndez Pelayo, la Universidad de Cantabria, el Gobierno de Cantabria) para celebrar el centenario de su muerte, que se conmemorará en 2012, con la publicación de una edición nueva de sus obras completas, asignando, a cada uno de sus títulos, el acompañamiento de un volumen en que los más importantes estudiosos de hoy hacen pormenorizada (capítulo por capítulo, y hasta epígrafe por epígrafe) revisión de las aportaciones de don Marcelino al campo del saber al que cada uno de sus títulos se acercó.

Cuando tan ambicioso proyecto (el de las obras completas y el de los volúmenes acompañantes) quede, dentro de unos cuantos años, rematado, la deuda de nuestro país con don Marcelino podrá considerarse medianamente saldada, y los intelectuales del futuro podrán tener un acceso que ahora es difícil y complicado, porque debe hacerse a través de ediciones claramente avejentadas, raras e incómodas, a uno de los pilares de las ciencias humanas españolas.

Si los volúmenes que vayan apareciendo, en la apretada secuencia que se nos promete, resultan ser de la cuidadísima calidad científica y editorial (incluso material) de este que ahora (adelantándose cinco años al centenario) sale el primero a la luz, podrá concluirse que (utilizando un símil que hubiera sido de su grado) la alargada sombra de don Marcelino sigue ganando batallas después de muerto, y que ningún otro intelectual (acaso solo Ortega y Gasset) habrá dejado una huella tan viva, tan poderosa y tan fecunda como él en la cultura española.

El grueso volumen (muy hermosamente editado) que ha abierto la serie de publicaciones conmemorativas del centenario revisa y evalúa cada uno de los capítulos de una de las obras fundamentales (seguramente la más elaborada, renovadora, madura) de don Marcelino: los *Orígenes de la novela*, cuyo primer tomo vio la luz en 1905, y cuyo remate, de 1915, apareció ya póstumo, al cuidado de su discípulo Adolfo Bonilla y San Martín. Aunque no tuvo tiempo don Marcelino de rematar esta obra (fatal destino que compartieron otras que se quedaron en esbozo en su escritorio), los cuatro volúmenes que vieron la luz forman un conjunto absolutamente impresionante. Asombra ir pasando revista a capítulos y a epígrafes que colocaron en el mapa de la literatura española una infinidad de obras que antes no habían recibido la menor atención crítica, algunas de las cuales nunca habían conocido ni edición moderna ni siquiera mención en los escasos y la mayoría de

ellos muy elementales manuales de historia literaria española que antecedieron a la ciclópea labor del polígrafo santanderino.

Y asombra, sobre todo, comprobar que don Marcelino no se limitó a ser el simple y técnico exhumador de muchas de ellas, sino que fue capaz, además, de colocar a cada una dentro de la (casi siempre justa) casilla de género, de escuela, de estilo que le correspondía, de desentrañar con agudeza y erudición sus agotadores fuentes y paralelos, de recorrer de arriba a abajo su ascendencia y su descendencia, sus modelos (grecolatinos, orientales, europeos, hispanos o de donde fueran) y sus continuaciones e imitaciones, de elaborar un pensamiento global, una interpretación de conjunto, de todas y cada una de ellas, en sí misma y en su marco. Es un misterio que las fuerzas de un solo ser humano alcanzasen a matar tantos pájaros de un tiro, que, en una época de tan escasísimos recursos y medios, pudiera estar tan al tanto de lo que se publicaba fuera de nuestras fronteras, que su mente pudiese producir un diseño tan coherente y tan ambicioso de un programa de acción que hoy, cien años después, puede decirse que sigue vivo y en curso, y que no ha quedado ni mucho menos agotado por las aportaciones de los centenares de eruditos que han seguido (que seguimos) las grandes líneas de las vías trazadas por don Marcelino.

Insisten en ello, una y otra vez, todos los contribuyentes de este libro, como Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero, en la p. 408:

> En el estudio de Menéndez Pelayo sobre la literatura celestinesca está *in nuce* todo lo que se ha desarrollado más tarde, y en especial subyace implícita y larvada una distinción vigente hasta hoy, que ha servido a todos los estudiosos posteriores. Nos referimos sobre todo a la distinción entre imitación y continuación y a otros aspectos derivados.

Los *Orígenes de la novela* son, en efecto, no solo un hito precursor, una obra fundacional. Son, también, un edificio sólidamente construido, falto solo del remate que la muerte impidió poner a su arquitecto. Y, además, perfecta y detallistamente amueblado por dentro, cuidadísimo en el trazado de sus alas, planos y nexos, lleno de excursos y de notas en cuyos pliegues aparentemente menores se esconden atisbos de saberes absolutamente enciclopédicos. Y, al mismo tiempo, modelo con clara vocación de futuro, germen de tendencias, molde generosamente listo para ser utilizado por los que llegasen detrás.

Los *Orígenes de la novela* de don Marcelino son, por añadidura, una obra maravillosamente bien escrita. Y ese es un mérito no de despreciar ni en aquellos tiempos ni en estos, en que el oficio del crítico y el oficio del buen escritor parece que discurren no siempre cercanos: los *Orígenes*, como el resto de las obras de don Marcelino, están escritos en un estilo dúctil, rítmico, literario, que delata al buen poeta, al experto orador, al profundo conocedor (e imitador y continuador, en el sentido más vital del término) de los eufónicos acentos de lo clásico.

Todo ello lo ha expresado con muy certeras palabras Juan Manuel Cacho Blecua, en el capítulo dedicado a las investigaciones de don Marcelino en relación con las «Novelas de caballerías» (p. 223):

> Supo organizar muy bien y exponer con sagacidad todos estos materiales mediante una disposición que procura interesar al lector pese al cúmulo de erudición. Habitualmente describe los libros de acuerdo con calculadas

> gradaciones en función de su importancia: suele destacar peculiaridades que las singularizan, en otros casos se extiende en sus argumentos y en las obras más excepcionales selecciona ciertos pasajes. En muchos momentos construye su discurso científico también para suscitar interés, como un creador que maneja su prosa con cierta maestría, con suma habilidad para engarzar los temas y con especial sensibilidad poética para destacar sus mejores fragmentos [...] Del mismo modo que sobresale por la grandeza de su conjunto, por su clasificación de los textos y por la acumulación de datos, también destaca por la maestría en el uso de una prosa con la que, a veces, consigue unos ritmos inigualables.

Otra cuestión nada menor: esta colección de estudios en torno a los *Orígenes de la novela* que reseño viene, en alguna medida, a rescatar la figura y la obra de don Marcelino de las garras del reaccionarismo ultramontano y del franquismo español, que durante mucho tiempo se autoproclamaron las plasmaciones en el terreno de la ideología y de la política del pensamiento de don Marcelino, y a reivindicar su dimensión de adelantado de un pensamiento crítico moderno, positivamente científico, no desprovisto de subjetividades, pero volcado decididamente en la labor de trazar una historia sistemática de nuestra cultura. Lo forzado de algunas manipulaciones del pasado queda muy bien evidenciado en la preliminar valoración que de «Menéndez Pelayo, hoy» hace Borja Rodríguez Gutiérrez (pp. 38-39):

> El pensamiento católico tradicional y ortodoxo añoraba la monarquía absoluta de los Borbones, y entendía que la España de Franco era una recuperación de ese bello e ideal absolutismo perdido, y erigía a Menéndez Pelayo como referencia intelectual de ese absolutismo. ¡Qué ironía para el historiador admirador de los Reyes Católicos, y de aquella España dividida en reinos y regiones con sus diferentes leyes, normas y costumbres, del elogiador insistente del «federalismo instintivo congénito a nuestra raza», del crítico con los Borbones, que hablaba del absolutismo inepto del siglo XVIII, que reprochaba a Fernando VII no haber restaurado la tradicional monarquía española sino haber entronizado «cierto absolutismo feroz, degradante, personal y sombrío» y que entendía como una prueba del absolutismo perverso de Fernando VII el hecho de que este rey hubiera acabado con la tradicional costumbre de la elección popular de los cargos municipales. Pero estas y muchas otras afirmaciones y opiniones de Don Marcelino quedaban sepultadas por la figura del enemigo implacable de todos aquellos que se desviasen del recto camino de la España católica y monárquica.

No se puede negar, desde luego, que don Marcelino fue un ultracatólico radical y un reaccionario a machamartillo, y que eso quedó infinidad de veces reflejado en las líneas menudas de sus escritos. Causa escalofrío, por ejemplo, recordar sus juicios sobre obras de nuestra literatura que en su tiempo eran prácticamente desconocidas, pero que él (pese a la repugnancia que sintió hacia ellas) contribuyó a rescatar, y que los siglos han acabado situando en el olimpo de las más valiosas y originales. *La lozana andaluza*, por ejemplo, al que calificó de «libro inmundo y feo» que «apenas pertenece a la literatura», por lo que «su

análisis... no es tarea para ningún crítico decente». Obra a la que, en cualquier caso, no dejó de tender alguna mano, cuando concedía que «en rigor, puede decirse que la *Lozana* no está escrita, sino hablada, y esto es lo que da tan singular color a su estilo y constituye su verdadera originalidad», añadiendo además que «no hay libro del s. XVI cuya prosa sea más impura ni más llena de solecismos y barbarismos. Pero su misma incorrección la hace muy curiosa [por su] lengua franca o jerigonza hispano-italiana usada en Roma por los españoles de baja estofa que llevaban mucho tiempo de residir allí, y que, sin haber aprendido verdaderamente la lengua ajena, enturbian con todo género de italianismos la propia». Pueden leerse estos arrebatados juicios sobre la extraña obra de Delicado y sobre otras de géneros y temas aledaños en el capítulo que Consolación Baranda Leturio y Ana María Vian Herrero dedican en este volumen sobre los *Orígenes de la novela* a «El nacimiento crítico del *género* celestinesco: historia y perspectivas», pp. 419-420.

En Menéndez Pelayo primó, en definitiva, cuando debió primar, el amor a la ciencia sobre las filias y las fobias ideológicas, la búsqueda de un horizonte intelectual irrestricto, comprensivo, integrador, sobre la tentación de marginar o de escamotear las obras y las estéticas con las que se pudiera estar moralmente en desacuerdo o que le pudieran resultar, incluso, emocionalmente insufribles. Dio muestras, en una cuestión que era tan esencial, de tener una conciencia intelectual que miraba de manera decidida hacia la modernidad, por más que el detalle de sus líneas aparezca sembrado, por aquí y por allá, de exabruptos ideológicos y de consideraciones morales que afectan por lo general a los elementos decorativos y nunca a la estructura de su obra.

Este impresionante, inteligentemente diseñado (no había más que seguir, para ello, el índice de don Marcelino) volumen de *Estudios* sobre los *Orígenes de la novela* se inicia con una revisión muy clara e informativa de Raquel Gutiérrez Sebastián sobre «Las *Ediciones del Centenario* de Menéndez Pelayo», que da detalles del gran proyecto de recuperación y actualización editorial que orbita en torno al año 2012 (centenario de la muerte) y hace un repaso de lo que fueron las ediciones del siglo XX, con sus fastos apoteósicos en el franquismo y su injusto silenciamiento en la transición.

Borja Rodríguez Gutiérrez traza después una valoración sobre «Menéndez Pelayo, hoy» en que pone énfasis sobre la vigencia actual de su pensamiento filológico y de sus métodos de investigación, y pasa revista a la varia fortuna editorial, ideológica, política, que su figura y su obra tuvieron en el pasado.

A continuación, Carlos García Gual revisa los estudios de Menéndez Pelayo en torno a las novelas griegas y latinas (no solo a los que quedaron plasmados en *Los orígenes de la novela*); María Jesús Lacarra glosa sus aportaciones en torno a «El apólogo y el cuento oriental en España»; Juan Manuel Cacho Blecua desmenuza sus investigaciones precursoras sobre lo que entonces se conocía como «novelas de Caballerías» y hoy se prefiere etiquetar como «libros de caballerías»; Jesús Menéndez Peláez sigue de cerca sus investigaciones sobre la novela sentimental; Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, sobre la novela bizantina; María Soledad Carrasco Urgoiti, sobre «la maurofilia literaria del siglo XVI»; Carmen Parrilla, sobre la novela pastoril; Carmen Hernández Valcárcel, sobre los cuentos y las novelas cortas; Guillermo Serés, sobre *La Celestina*; y Consolación Baranda Leturio y Ana María Vián Herrero, sobre el «género» celestinesco.

Todos y cada uno de estos estudios, algunos de los cuales tienen la extensión y la densidad casi de pequeños libros (los dedicados a las «novelas de

Caballerías» y al «género» celestinesco sobre todo) no solo alcanzan, más que sobradamente, el propósito de revisar y de hacer una valoración, uno por uno, de los apretados capítulos y epígrafes de los *Orígenes de la novela* de don Marcelino, así como de analizar su influjo en la erudición posterior. Son una sucesión de auténticos microtratados, llenos de información importante, plenamente actuales, que aportan sólidas visiones generales y novedosos detalles bibliográficos sobre cada uno de tales géneros.

El que, al cabo de cien años de que sentara los cimientos de todo esto don Marcelino, un libro de la calidad y de la actualidad que tiene este de 2007 pueda preciarse de seguir al pie de la letra el diseño ya centenario de los *Orígenes de la novela* es la mejor demostración de que el gran erudito santanderino sigue siendo una referencia intelectual de primer orden, un modelo al que el paso del tiempo, lejos de haber desmentido, no ha dejado de reafirmar, un maestro que no se conformó (y no era poca cosa) con quedarse sentado en uno de los tronos indiscutibles de la historia de nuestra cultura, sino que logró seguir siendo un motor, todavía hoy insustituible, del presente y del futuro de nuestros estudios.

No hay duda, por todo ello, de que la tarea, tan ambiciosa como necesaria, de volver a editar sus obras completas, y de ir sacando a la luz, al mismo tiempo, libros que vayan glosando cada uno de sus grandes títulos, si logra cuajar con la calidad científica y editorial que tiene este que ahora aparece, está llamada a convertirse en una de las empresas intelectuales más relevantes (y más esforzadas) de las que están ahora en el horizonte cultural de nuestro país.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Virginia Milner Garlitz. *El centro del círculo. «La lámpara maravillosa» de Valle-Inclán.* Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. 2007.

Desde hace mucho tiempo los valleinclanistas conocíamos la excelencia de los trabajos de Virginia Garlitz sobre *La lámpara maravillosa*, el tratado de estética publicado por Valle-Inclán en 1916.

Garlitz se doctoró en 1978 en la Universidad de Chicago con una primera versión de este libro, que hoy aparece revisado, abreviado y actualizado con el apoyo de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela.

Carol Maier y Virginia Garlitz fueron las primeras investigadoras que dedicaron estudios serios y profundos a esta obra tan poco comprendida de Valle-Inclán. Emma Speratti-Piñero había contribuido en 1974 con un imprescindible estudio sobre *El ocultismo en Valle-Inclán*, en el que analizó el tema más extensamente, en casi toda la obra del autor, dando importancia, por supuesto, a *La lámpara maravillosa*. La crítica en España había descuidado el libro, considerándolo una de las tantas excentricidades de don Ramón, sin tener en cuenta la importancia del esoterismo en la vida y en la obra de muchos autores finiseculares.

Antes de la publicación de su libro, Virginia Garlitz fue difundiendo sus estudios en congresos y ampliándolos en sucesivas publicaciones, a la vez que su generosidad la hacía compartir su tesis de doctorado con quienes se interesaban en el tema.

La primera parte del libro está dedicada a dilucidar las doctrinas en las que se apoya *La lámpara maravillosa* y a explicitar las referencias que quedarían oscuras para los no iniciados en las llamadas ciencias ocultas: el espiritismo y el psiquismo; la teosofía y sus adeptos, fuera y dentro de España; el redescubrimiento del mundo clásico en función de la búsqueda de la Doctrina Secreta: pitagorismo, platonismo y neoplatonismo, la escuela alejandrina, el gnosticismo. Garlitz estudia más adelante cómo estas doctrinas y sus pontífices en París influyeron en los autores simbolistas y modernistas.

El capítulo II está dedicado a los prólogos, conferencias y artículos de Valle-Inclán que fueron incluyendo ideas que luego pasaron a *La lámpara maravillosa*. Estos pre-textos suelen iluminar el proceso creador de Valle-Inclán a la vez que facilitan la interpretación final.

En el capítulo III, Garlitz hace un análisis de las seis partes en que se divide *La lámpara maravillosa*, mostrando la simetría de la estructura y del contenido, organizados de manera circular en torno a un centro. Esta peculiaridad se repite en casi todas las obras de Valle-Inclán, y ya había sido minuciosamente analizada por los críticos.

El estudio de Virginia Garlitz revela una amplia y profunda investigación de los temas de que se ocupa y es lectura indispensable para quienes quieran acercarse a *La lámpara maravillosa*. Es posible disentir con las interpretaciones expuestas pero es imposible ignorarlas, porque este libro de Valle-Inclán exige un conocimiento previo de las doctrinas esotéricas y una lectura muy atenta, y Virginia Garlitz nos da los instrumentos necesarios para este tipo de abordaje.

LEDA SCHIAVO
UNIVERSIDAD DE CHICAGO, ILLINOIS

Daniel Muñoz Sempere, *La Inquisición española como tema literario. Política, historia y ficción en la crisis del Antiguo Régimen.* Woodridge: Támesis, 2008, 243 pp.

El profesor Muñoz Sempere cuenta ya en su haber con una apreciable cantidad de publicaciones sobre temas del siglo XIX, entre las que destaco una edición crítica del *Viaje al mundo subterráneo y secretos de la Inquisición* de José Joaquín de Clararrosa (2003), y la coedición de un excelente volumen sobre Bartolomé José Gallardo (2003). De su interés por los estudios inquisitoriales resulta este ambicioso proyecto en el que examina las diversas interpretaciones literarias desde el punto de vista ideológico y político que tuvo la Inquisición a lo largo del siglo XIX.

Habrá que buscar los antecedentes literarios del tema fuera de España, donde la censura impidió la impresión y difusión de obras críticas al Santo Oficio. *Sanctae Inquisitionis Hispaniae Artes, de* Reginaldus Gonsalvius Montanus, fue impresa en Heidelberg en 1567 y tuvo gran cantidad de ediciones y traducciones en toda Europa; estaba redactada por protestantes españoles y ponía las bases a algunos de los rasgos distintivos de la futura literatura anti-inquisitorial, entre los que destacaba el horror que infundían sus procedimientos secretos, las delaciones y el extender su jurisdicción a todas las capas sociales.

El Santo Oficio comenzó a decaer a finales del siglo XVII y a principios del XIX había dejado de ser una amenaza. El tema inquisitorial fue uno de los que enfrentaron a absolutistas y liberales e hicieron correr más tinta desde comienzos del siglo; paradójicamente cuando aquella institución ya había dejado de tener importancia. En realidad, «Los diferentes puntos de vista reflejados en la literatura inquisitorial por las respectivas ideologías son la expresión de algo más profundo e importante: nos enseñan la formación de las diversas señas de identidad política tras la guerra de Independencia y las respectivas concepciones del estado nacional» (101).

De capital importancia fue la aparición de la novela *Cornelia Bororquia, o la víctima de la Inquisición* (París, 1801), que alcanzó enorme popularidad, y que Muñoz Sempere considera como el libro «filosófico» más efectivo de la propaganda contra la Inquisición por «su potencial desacralizador sin precedentes» (48). Como sucederá en las futuras obras de este género, la novela es violentamente anticlerical, está localizada en lugares oscuros y tétricos y en un ambiente de misterio, erotismo y violencia, y los protagonistas son víctimas físicas de sus enemigos pero moralmente superiores a ellos.

Las dos ocasiones, en 1814 y en 1820, en las que Fernando VII recobró el poder absoluto dieron lugar a una desbandada de liberales; los llegados a Inglaterra hallaron que allí existía un arraigado sentimiento anti-inquisitorial fomentado por las obras de los siglos XVI y XVII de propaganda protestante y de los judíos españoles refugiados en Amsterdam y en Londres, así como el que popularizaron novelas góticas como *The Monk* (1796) de Matthew Lewis, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797) de Ann Radcliffe, y *Melmoth the Wanderer* de Charles Mathurin (1823). Estas novelas habían familiarizado a sus lectores ingleses con los ambientes teatrales y exóticos de ruinas, castillos y calabozos así como con una propaganda anticatólica localizada en los países del sur de Europa. Muñoz Sempere destaca muy oportunamente que esta propaganda se intensificó entre 1778 y 1829, cuando los católicos ingleses e irlandeses reclamaban el acceso a los derechos civiles que

tradicionalmente les habían sido negados, en especial el voto, conseguido en 1793, y el presentarse como candidatos al Parlamento.

Tales circunstancias favorecieron sin duda a los emigrados que escribieron desde el exilio inglés en defensa de sus ideas políticas y para atacar las instituciones de aquella España en la que les había tocado vivir. Además, sus obras pretendían ser testimonios fidedignos de quienes protagonizaron o fueron testigos de lo que contaban. Entre estas obras están *Vargas, a Tale of Spain* (1822), y *Sandoval* de Valentín de Llanos, a quien también se debe *Narrative of Don Juan Van Halen's Imprisonment in the Dungeons of the Inquisition at Madrid*, situadas estas últimas en época contemporánea.

A partir de 1834, el año de la abolición definitiva del Santo Oficio, bajo el nuevo régimen liberal los antiguos partidarios del absolutismo pasaron al carlismo o a la facción mas conservadora del liberalismo moderado mientras que entre los constitucionales, unos llegaron a ser liberales exaltados y progresistas, y otros, partidarios del moderantismo. El Romanticismo también adoptó en España aspectos muy diversos en cuyos extremos estarían, por un lado, la vuelta al cristianismo y, por otro, la fe en la ciencia y en el progreso de la humanidad.

En el teatro y la novela histórica de la primera generación romántica los ataques a la Inquisición forman parte de un discurso más amplio contra la tiranía; en *La conjuración de Venecia* (1834) de Martínez de la Rosa, el Tribunal de los Diez es una alusión transparente al del Santo Oficio, y Felipe II sustituirá progresivamente a éste, lo mismo que en *Ni rey ni roque* (1835) de Escosura y *El auto de fe* (1837) de Eugenio de Ochoa. El tema no interesó a los poetas, si exceptuamos «La bruja, el duende y la Inquisición» (1837) de Eugenio de Tapia, un poema «romántico-burlesco» que parodia la imagen que de ésta habían difundido el Romanticismo y la novela gótica.

Entre 1840 y 1843, los años que vieron el fin del carlismo y el predominio de los moderados, aparecieron varias obras relacionadas con el tema inquisitorial como la *Historia de los judíos españoles* (1847) de Adolfo de Castro, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España* (1848) de José amador de los Rios y el proyecto de Luis de Usoz y de Benjamin B. Wiffen de publicar una Biblioteca de reformistas antiguos españoles. Tiene singular importancia el propósito que tuvieron las nuevas historias generales de España de identificar espiritualmente el glorioso reinado de Isabel y Fernando, en el que se estableció la Inquisición, con el gobierno moderado del reinado de Isabel II. Eugenio de Tapia, en su *Historia de la civilización española*, atribuía la implantación del Santo Oficio a los cambios en la sensibilidad de los tiempos, y Modesto Lafuente, el autor de la *Historia general de España*, exoneraba de culpas a los Reyes Católicos y consideraba que la religión cristiana contribuyó a unificar los reinos medievales y transformarlos en una nación moderna. En fin, para justificar históricamente al partido moderado los historiadores no representarían ahora a la Inquisición como un instrumento del poder sino como su enemigo, y celebrarían con su abolición el fin de los obstáculos al progreso.

La Inquisición española como tema literario es un sólido estudio de fascinante lectura, aporta nuevos datos, incluye una extensa bibliografía y, a partir de ahora constituirá una imprescindible obra de referencia para al estudio del tema inquisitorial en la literatura española.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

Yolanda Novo Villaverde y María do Cebreiro Rábade Villar. *«Te seguirá mi canción del alma...» El bolero cubano en la voz de las mujeres*. Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier', Universidade de Santiago de Compostela, 2008, 250 pp.

Escrito con alegre devoción, este libro es testimonio de una filología apasionada, de una vivencia intensa y entrañable, como se desprende de los numerosos y cálidos agradecimientos y de la extensa narración de los pormenores de su ideación y redacción, de la travesía intelectual y emocional que supuso (pp. 13-27). En nombre de ambas autoras, Yolanda Novo advierte que se trata, antes que nada, de un homenaje y un acto de amor a Cuba, su gente y su cultura, tan marcada por el arte musical. El objetivo original de las dos investigadoras del papel femenino en la literatura era estudiar la voz bolerística de las mujeres, para llenar un vacío crítico, circunscribiéndose a las letras, desvinculadas de su partitura y puesta en escena, como «lírica sentimental cuyo imaginario y códigos alimentaron y educaron el *eros* real y soñado de muchas generaciones» (p. 15). Luego fueron ampliando el campo hasta ocuparse de compositoras como María Teresa Vera, que cantó letras escritas por Guillermina Aramburu, Enma Núñez o por letristas varones, y sobre todo ampliaron los límites del concepto inicial de «voz» a la interpretación, incluyendo cantantes, como Olga Guillot, que popularizaron boleros escritos por varones. Esto porque en la cancionística amorosa popular, que «rueda de boca en boca como un beso robado» (p. 42), la noción de *autoría* resulta fluctuante y dispersa, como en los textos de transmisión oral, y las características de la ejecución crean variantes autónomas.

El primer estudio, «Poética del bolero de autoría femenina» (pp. 41-53), analiza los versos de boleros escritos por mujeres, que susurran en clave íntima lo que en realidad están haciendo público, conformando así una ficción de secreto, en el interior de la cual la aportación femenina representaría un paso más allá, la caja china capaz de contener un secreto auténtico (la expresión de la subjetividad femenina) dentro de la pantomima convencional de la seducción, de la melancolía o del desamor. Casi siempre se ha partido del presupuesto de que las letras del bolero reproducen, a escala de indicios, «la cartografía erótica o la sabiduría amatoria de una época o de un contexto geocultural determinados» (p. 42), pero las autoras ponen de relieve también la dimensión generadora: el bolero no se limita a incorporar valores, sabe a veces también cuestionarlos o proponer otros. En esta corriente alternativa tiene, a su juicio, un rol importante la voz de las mujeres, que «hizo audibles determinadas formas de sensibilidad más o menos inéditas» (p. 42). La apuesta de las autoras es justamente averiguar si las mujeres que escriben o interpretan boleros asumen pasivamente modelos diseñados o impuestos por la sociedad patriarcal o cuelan y promueven visiones innovadoras.

Por esta senda, van notando que el bolero es un instrumento de seducción que utiliza una retórica del cuerpo (sobre todo sus zonas más accesibles: labios, ojos, piel) y una alternancia de loas y reproches (la amada puede ser ángel o demonio), de exaltación y desgarro, de remota raigambre culta europea. Pero los boleros escritos por mujeres suelen eludir la descripción física y carnal del amado, porque la mujer ha sido educada para que admire en el varón otros rasgos. Sin embargo, no solamente no renuncian a expresar el deseo, sino que consiguen aludirlo y esbozarlo manejando lo insondable, la imaginación, la substitución (como en la célebre *transfe-*

rencia a las flores en *Dos gardenias* de Isolina Carrillo), lo hipotético, lo incierto, lo callado. De ahí la frecuencia de tonos elegíacos y frases interrogativas. Las autoras señalan además atinadamente la fuerte presencia de aspectos *metabolerísticos*: las mujeres creadoras muestran sin reparos los artificios de un género cuyas normas no han escrito, poseen una aguda conciencia del desajuste entre palabras y hechos, de la fisura entre sentimientos y mundo, que en algunos casos «puede leerse como una proyección literaria del abismo que media entre la subjetividad femenina y sus escasas posibilidades de representación social» (p. 49).

En el segundo estudio, « ¿De dónde son las cantantes? Aspectos performativos del bolero cubano escrito e interpretado por mujeres» (pp. 57-91), basándose en la convicción de que «la identidad genérico-sexual de quien canta o escribe un bolero ha sido una coordenada no solo pertinente, sino también ineludible» (p. 65), las autoras explican y comentan la bonita antología de textos que constituye el grueso del volumen (pp. 93-214), un trabajo enriquecido con pormenores y juicios, realizado con un margen de originalidad con respecto al repertorio canónico, y que comprende también canciones populares de amor *aboleradas*. La selección se organiza según un criterio cronológico, a lo largo de más de un siglo (se suele considerar *Tristezas* de Pepe Sánchez, 1885, el primer bolero), permitiendo observar la evolución del género así como las intertextualidades, los estereotipos y las renovaciones. Entre las compositoras, destacan Ernestina Lecuona, María Teresa Vera, Isolina Carrillo, Tania Castellanos, Marta Valdés y Miriam Ramos. Y entre las intérpretes, Olga Guillot, La Lupe, Elena Burke y Omara Portuondo. Como toda antología, ésta también es arriesgada y con ausencias tan notables como inevitables, aún más considerando que esta compilación no se limita a las décadas de oro del género (entre los años 20 y 60, culminando en los años 30 a 50). Las mismas autoras proporcionan (p. 61) una larga lista de voces señeras que hubieran podido ser incluidas. Sorprende sin embargo la exclusión de varias personalidades del exilio cubano, desde las más refinadas, como la cantautora Marisela Verena, hasta la de mayor impacto internacional, Gloria Estefan. Y la generación más reciente queda representada únicamente por Haydée Milanés. Valdría la pena recordar otras figuras, por ejemplo el cuarteto vocal Sexto Sentido, dirigido por Arlety Valdés Cana, que reinterpreta al estilo soul y R&B temas como *Llora* de Marta Valdés o *En nosotros* de Tania Castellanos, cuyas letras se encuentran en la antología. O la compositora y cantante Yusa y la poetisa rappera Telmary Díaz, que participaron en el proyecto Interactivo, cercano al de Habana Abierta. Personalmente, pienso que la frontera musical cubana más sugestiva y fecunda no es la de los géneros individuales, y menos aún en una perspectiva purista o nacionalista o tardo folclórica, sino la de la fusión plena, en la línea del mestizaje *crossover* que ha otorgado grandeza a la cultura cubana en todas sus manifestaciones.

Hay que derramar el primer trago de ron de nuestra botella en honor de este ingenioso libro, que es como Elegguá, el oricha juguetón que abre los caminos. El estímulo fervoroso que brinda la obra de las dos profesoras gallegas incita a profundizar en la navegación por los archipiélagos del bolero caribeño. En la coda «Balance. Ámbitos de reflexión e investigación futuros» (pp. 217-22), las autoras ofrecen unas pistas valiosas: habría que trazar un análisis periodológico paralelo a las fases de la trova cubana, insertar el fenómeno del bolero en un sistema geocultural complejo, rescatar voces literarias o performativas caídas por varias razones en el olvido, considerar los cambios introducidos, a partir de los años 80, por las nuevas tecnologías. Hace falta por supuesto investigar la relación profunda que existe entre

las letras para bolero y la estructura musical del género, la cultura musical del momento en que floreció y la sociedad que lo adoptó como principal forma de canción romántica y baile de seducción y hasta de cabaret. En la periodización, cabe hacer hincapié en el hito que representó, a partir de *Contigo a la distancia* de César Portillo de la Luz (1947), el *filin*, o «bolero moderno», que entre otras cosas hizo imprescindible un cantante capaz de dramatizar su actuación y privilegió una atmósfera de ambientes íntimos, donde se puede *descargar* libremente.

Creo sobre todo fundamental no olvidar la dimensión internacional: el bolero cubano nunca estuvo desvinculado de lo que se componía y bailaba en Puerto Rico, México, Colombia, la República Dominicana y Venezuela. Y resultaría esclarecedor indagar en una dirección apenas hollada en el libro, la de la ductilidad del bolero y de su capacidad de fusionarse hasta con el tango y la salsa, en la estela del trabajo de José Loyola Fernández, *En ritmo de bolero. El bolero en la música bailable cubana* (Unión, La Habana 1997), dedicado a las contaminaciones con el danzón, el mambo, el son, el chachachá, la timba. No es difícil hallar letras de apariencia y entonación bolerística en piezas bailables recientes, sobre todo en el género de la bachata (pienso específicamente en los maestros dominicanos Víctor y Juan Luis Guerra). Incluso en el género más de moda entre los más jóvenes, el reggaeton o reguetón, aparentemente muy distante del bolero, aparecen canciones cuya temática y función es la misma. ¿No son casi-boleros *Aunque te fuiste* o *Tú no sabes* de Don Omar? Y, para quedarse en Cuba, en el marco del así llamado «cubatón», con o sin rap, basta rascar un poquito para dar con la madera bolerística, desde luego patente en las letras, de *Jamás te marcharás* o *Déjala ir* de Clan 537, *Te olvidaré* de Cubanito 20.02 o *No puedo quererte* de Gente de Zona con Eddy K.

Tampoco faltan músicos cubanos emblemáticos, de dentro y de afuera, que remiten al bolero tradicional en sus canciones: citaré al menos al roquero Carlos Varela, que en *Como los peces* alude a *Lágrimas negras*, al genial y llorado *guajiro natural* Polo Montañez con su explícito y rítmico *Un bolero*, y a Willy Chirino que en este 2008 acaba de estrenar la balada *El último bolero*. Otro tema intrigante es la utilización masiva del bolero en la narrativa femenina cubana actual. Baste con citar las novelas *La última noche que pasé contigo* de Mayra Monero y *Te di la vida entera* de Zoé Valdés, o los cuentos *Pregúntaselo a Dios* de Marilyn Bobes y *Oh, Vida* de Adelaida Fernández de Juan.

En fin, volvamos a esta sabrosa antología. No hallaremos tal vez en ella obras maestras de la poesía en castellano, pero no es ésa la cuestión. Las letras de boleros valen muchísimo más por lo que supieron y saben sugerir, por su valor de levadura y especia del imaginario musical y poético del siglo XX hispano. Estrofas como las de *Veinte años, Y tú ¿qué has hecho?*, *Longina* o *La gloria eres tú* quedan grabadas en la memoria a manera de repertorio familiar del sentimiento. Y es que el bolero creó, a partir de las Antillas, como dice el antropólogo y escritor dominicano Marcio Veloz Maggiolo, un «ecosistema», en el que «el amor, la queja y el enlazamiento de las parejas, se aunaron para propiciar un espacio lúdico, lírico y erótico» impregnado de «poesía a lo mejor cursi, pero siempre sugerente», que incorporaba el casi obligado momento del baile no ya para el lucimiento de los bailarines, sino «como una vía para encontrar mucho más rápidamente el acceso a la mujer amada». Y el también dominicano Pedro Delgado Malagón acota: «a lo largo del siglo XX, como una inmensa oleada que traspasa las aguas del Mar Caribe, aquella canción un poco italiana, siempre en la nota sentimental y melancólica, estrechamente ligada al bambuco colombiano y a la canción mexicana y, sin embargo, muy criolla para los

oídos criollos, que los trovadores cantaban a media voz, cerrando los ojos, sufriendo y suspirando sobre las cuerdas de las guitarras, evoluciona hasta materializar el carácter, la naturaleza, el ser, el ethos y el pathos, del hombre y la mujer caribeños» (ambas citas están tomadas del precioso volumen *El bolero. Visiones y perfiles de una pasión dominicana*, Verizon, Santo Domingo 2005, pp. 19-20 y 217 respectivamente). Yolanda Novo y María do Cebreiro sondean con oportuno primor el por qué la voz femenina le añade al bolero un estremecimiento muy especial, como confesó en 1946 Agustín Lara: «Palabras de mujer que yo escuché / junto de mí, cerca de mí muy quedo, / tan quedo como nunca. / Las quiero repetir para que tú / igual que ayer las digas sollozando, / palabras de mujer».

DANILO MANERA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.). *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo.* A Coruña, Real Academia Galega-Fundación Caixa Galicia, 2008.

La pujanza de los estudios sobre la trayectoria biográfica y literaria de Emilia Pardo Bazán es indudable. Un excelente ejemplo es la celebración, desde el año 2004, de una serie de cinco simposios consecutivos que ha reunido a gran parte de los especialistas en su obra para debatir sobre diversos aspectos de la misma. A finales de junio de 2007, tuvo lugar en la sede de la Fundación Caixa Galicia, en A Coruña, el IV Simposio de dicha serie, titulado «Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo». Apenas un año después y con una puntualidad digna de elogio, nos llegan las actas de este encuentro científico. Sus ponencias y comunicaciones abordan un campo hasta el presente poco analizado: las complejas y múltiples relaciones de la producción literaria de la autora gallega con determinadas artes espectaculares (el teatro, la ópera, el cine y la televisión). Todas son estudiadas con minuciosidad y el resultado permite comprobar la riqueza de unas relaciones donde encontramos películas, series televisivas, juicios críticos sobre el cine, obras teatrales…, de indudable interés. Las cinco jornadas del simposio, además, incluyeron en su programa la exhibición de varias versiones filmadas de relatos pardobazanianos. Así como la singular puesta en escena de uno de los textos teatrales de doña Emilia, el monólogo *El vestido de boda,* estrenado en 1898 y nunca representado desde entonces. Gracias a Mónica Bar Cendón, los asistentes al simposio tuvieron esa oportunidad única que completó un programa intenso, exhaustivo y clarificador para conocer las relaciones de Emilia Pardo Bazán con las artes del espectáculo.

El volumen de las actas está editado con esmero y en su índice se establecen cuatro grandes apartados. En el primero, José Mª Paz Gago recopila y analiza las referencias al cine que podemos encontrar en la obra creativa y crítica de Emilia Pardo Bazán. Hay indudables sorpresas en esta minuciosa búsqueda, que se completa con la aportación de José Luis Castro de Paz acerca de la presencia de la obra de la autora gallega en el cine de la posguerra española. El segundo apartado recoge dos trabajos, escritos por Carmen Becerra y José Manuel González Herrán, sobre las adaptaciones cinematográficas y televisivas de cuentos de Emilia Pardo Bazán. Se completa el apartado con las aportaciones de Jesús Filquera, Francisca García y Alberta Passeri sobre la lectura y la estructura cinematográfica de algunos relatos breves de la autora.

El tercer apartado está dedicado a la serie *Los pazos de Ulloa,* que con tanto éxito dirigiera Gonzalo Suárez para una televisión de los años ochenta cuyos parámetros de programación poco tenían que ver con los actuales. El propio director ha redactado para las actas una breve presentación de la serie recordada por tantos telespectadores como prueba del interés de la narrativa pardobazaniana para un medio audiovisual. Algunos aspectos de la serie, el personaje de Perucho y las inevitables comparaciones entre modelos narrativos, son analizados en las ponencias de Manuel Pousa Castelo y José Manuel Sande.

El cuarto y último apartado está dedicado a las relaciones de la autora gallega con el teatro y la ópera. La aportación de Salvador García Castañeda nos permite contar con una visión panorámica sobre la relativamente interesante obra

teatral de Emilia Pardo Bazán. Completa así el citado especialista otros trabajos anteriores, mientras que Ángeles Quesada Novás nos habla de la escritora como una espectadora, asidua y lúcida, de teatro. Cristina Patiño Eirín analiza las opiniones de la autora sobre los actores y las actrices, Patricia Carballal Miñán recopila sus opiniones sobre los espectáculos populares y, finalmente, Carmen Pereira-Muro aborda las influencias de Wagner, Strauss y Wilde en *Dulce sueño,* de Emilia Pardo Bazán. Se completa así un volumen de casi trescientas páginas que, desde su publicación, se ha convertido en referencia inexcusable para abordar cualquier aspecto de las relaciones entre la obra de la autora gallega y las artes del espectáculo.

A la espera del volumen con las actas del simposio organizado en el verano de 2008, es indudable que gracias a los organizadores y las entidades que les respaldan el conocimiento y la difusión de la obra de Emilia Pardo Bazán ha dado un importante paso adelante con la publicación de esta serie de actas. No debe sorprender, pues, la cada vez mayor presencia de pardobazanistas en todos los foros dedicados a nuestra literatura del siglo XIX y que ya circule la idea de crear una asociación para su agrupamiento. Sería una consecuencia lógica de un trabajo riguroso y completo.

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Soledad Pérez-Abadín Barro, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Analecta Malacitana (Anejo LXVI), 2007. 216 pp.

El estudio de la tradición de un género como la *farmaceutria* hace posible en el caso de la silva VI de Quevedo «¡Qué de robos han visto del invierno» la fijación y exploración del propio texto. El trabajo de Soledad Pérez-Abadín incide en este aspecto de capital importancia y se refleja en su estructura.

Se compone el libro de tres capítulos, de los que el análisis estructural e interpretativo de la silva quevediana corresponde al apartado central enmarcado por el estudio de la tradición que conforma el género y finalmente por la edición del texto y de los modelos considerados en la primera parte.

El examen de la tradición que ocupa el primer capítulo «Aproximación a un género: la *pharmaceutria*» constituye el panorama que enmarca el texto de Quevedo, pues toma elementos de sus modelos y los trasciende configurando un poema original, acorde a la concepción de la imitatio barroca. Dicho panorama de fuentes lo integran piezas como el *idilio II* de Teócrito, la *bucólica VIII* de Virgilio, la *égloga V* de Sannazaro, la *Pharmaceutria* de Pigna, la *égloga III* de John Leech, la de Figueira Durão, una *Pharmaceutria* anónima y los ejemplos castellanos de Juan de la Cueva, Bernardo de Balbuena, Luis Carrillo y Sotomayor y Lope de Vega. A cada uno de estos modelos dedica el presente estudio un apartado del capítulo primero, cuya pretensión primordial consiste en establecer los rasgos novedosos de cada ejemplo para abstraer una definición de *pharmaceutria* que delimite sus elementos propios y las variaciones que pueda admitir el patrón genérico.

El rigor de trazar una visión de conjunto que desentraña desde el comienzo las líneas de profundización en el texto y en el género vienen avaladas por trabajos anteriores de la profesora Pérez-Abadín respecto de la oda, el soneto y la bucólica en los cuales se ha sentado precedentes acerca de su valor instrumental para abordar el estudio monográfico.

Solamente mediante un examen detallado de la tradición puede percibirse el profundo conocimiento de la literatura sobre magia (pharmaceutria= 'hechicera') que exhibe la silva, según sus convenciones, normas y tópicos. La *imitatio* del texto de Quevedo con respecto a los modelos se basa en dos aspectos fundamentales: la asunción de lecturas y la reelaboración de acuerdo con su designio artístico. El afianzamiento de la «poética de conjuros» se debe a la recreación en poemas neolatinos y castellanos de la bucólica VIII. Por ello Quevedo no bebe de una única fuente y esto le otorga mayor libertad compositiva que le brinda, por otra parte una forma como la *silva*.

En el estudio de la antología que se propone en este primer capítulo (cuya edición se reserva a la última parte del libro) se advierten los elementos fundamentales que conforman el género: el genio sacro de la fuente, la estrella de Venus y la orientación, el mirto, el laurel, la verbena, el virus lunar, el incienso, las alas del pavón, la alusión a Caronte y los dominios infernales, las advocaciones de Venus, los regalos rústicos y el holocausto de un toro blanco, las aves, la vid y el olmo, la devoulución de las guirnaldas al agua, la comunicación con los muertos, las alusiones a las moradas infernales, el vino y sus efectos en los brujos, los signos cruentos las súplicas a la luna, el poder del sonido del bronce contra los conjuros, los augurios o señales premonitorias que envían las aves, las técnicas adivinatorias

mediante los peces de Límira o el propio rombo, y lo tópicos descriptivos del cierre de la égloga. El tratamiento detallado de estos elementos adquiere una doble funcionalidad realzada en el estudio de S. Pérez-Abadín. Por una parte contribuye al esclarecimiento del texto quevediano (objeto del capítulo central del libro) y, por otra, perfila la historia y el valor literario de cada elemento.

La silva «¡Qué de robos han visto el invierno» se entiende como *pharmaceutria* al tiempo que como poema que destaca por sus rasgos propios y novedosas formulaciones. En cuanto al primer aspecto (del segundo se ocupa en el capítulo II), se advierte cómo se nutre la silva VI de componentes de la égloga como el marco bucólico y los actantes. Resulta perceptible desde el análisis a que somete la autora del trabajo a las fuentes quevedianas los elementos que, partiendo de Teócrito, continúan Pigna, el autor anónimo y Juan de la Cueva: la nigromancia y las alusiones infernales a través de motivos como el rombo, las plantas planetarias en relación a la luna, el descenso lunar, el cerco mágico, los ritos cruentos y las evocaciones infernales.

El capítulo segundo titulado «Magia y poesía en la silva farmaceutria de Quevedo» se centra en el estudio e interpretación del texto. La disposición estructural de este apartado resulta muy pertinente de acuerdo al propósito del mismo, pues se divide en distintas secciones en conformidad con el ritual, que muestran dos momentos: el análisis del pasaje y la lectura referencial. La función del enfoque intertextual consiste en recomponer los eslabones de una tradición convergente en cada núcleo de la silva.

La organización de esta parte responde, por tanto, a núcleos temáticos que se acogen al siguiente esquema: 1. indagación en la etimología del título; 2. orden de las estrofas, que muestra acertadamente la cohesión entre contenido y unidad métrica; 3. estudio del motivo correspondiente a cada una de las sextinas. Se trata de un enfoque impuesto, como se puede observar, por la secuencia poemática. El comentario de cada estrofa se desarrolla en dos momentos que corresponden a la dilucidación del sentido en un primer término y a su implicación, en segundo lugar, en la tradición, en muchos casos decisiva para esclarecer el sentido exacto de operaciones y términos mágicos involucrados en estos versos.

El capítulo se estructura en los siguientes tramos fundamentales, que continúan y evocan la secuencia de elementos estudiados para sus modelos y permiten analizar las aportaciones de Quevedo al género. Los tramos aludidos se ordenan del siguiente modo: descripción del paisaje, ritual catártico, culto a Venus, orden a Galafrón de que entregue al arroyo las cenizas, culto a Hécate, percepción de señales positivas y cierre de la égloga con el amanecer.

Concebida inicialmente como silva, responde el texto quevediano al patrón de pieza de circunstancias. Su amplitud y la tendencia descriptiva encajan en el molde pastoril, del que escapan, de acuerdo a su carácter heterogéneo, las sucesivas dicotomías: naturaleza y magia, paisaje bucólico diurno y submundo infernal de la noche. Con el idilio II de Teócrito guarda numenrosas similitudes que atañen a su dimensión teatral, si bien, en el texto de Quevedo se suprime el estribillo y se otorga mayor protagonismo a un hombre, habiendo prevalecido en la tradición la mujer el género de mago literario encarnada bajo los nombres de Simeta, Pánfila, Medea, Felicia, Polinesta, Empusa, Thyrsida, Aeme, Clicia o Casiminta.

La silva VI incluye los elementos del ritual a que aludía la bucólica VIII de Virgilio (agua, incienso, verbenas, laureles, hilos, fuego y cenizas) y concluye con la certeza de una solución favorable. Se aparta estructuralmente en dos aspectos

fundamentales, pues en la bucólica el estribillo jalona los núcleos del canto mágico y la protagonista es un personaje femenino, la sierva Amarilis.

Respecto de la literatura pastoril, conjuga Quevedo las dos tendencias correspondientes a su variante mágica: la reproducción de un ritual de simulaciones y la que acoge las operaciones nigrománticas. Sin embargo, tal como destaca Pérez Abadín, el poema de Quevedo remite a una tradición más amplia en la que caben la tragedia, la elegía, la épica y las obras enciclopédicas.

De Ovidio toma fundamentalmente algunos *topoi* como el agua lustral, el número tres, la invocación a la noche, el virus lunar y el canto (*Metamorfosis*), las actuaciones de una *lena* (*Amores*), y las relaciones amorosas en relación con el culto divino (*Remedios contra el amor*, *Pónticas* y *Fastos*). La topografía del inframundo presente en obras como la *Odisea*, la *Eneida* o el *Inferno* de Dante se ve reflejada en la silva quevediana, que recoge también aportaciones de Apolonio de Rodas, Valerio Flaco, Lucano, Apuleyo, Boccaccio, Horacio y epigramas de la *Anología palatina*. Además, asume de la literatura castellana la influencia de pasajes de La Celestina, la égloga II de Garcilaso y algunos textos de Francisco de la Torre. Por lo que respecta a los tratados de corte enciclopédico y misceláneo, refiere este estudio las aportaciones de Plinio, Dioscórides, Eliano, Boccaccio y Ravisius Textor.

La denominación *silva* esclarece lo expuesto, ya que autoriza a ensanchar las posibilidades de la égloga hasta convertirse en un ensalmo modelado según episodios de magia ajenos a la tradición bucólica. Sin perder por tanto el carácter de égloga al resurgir el marco bucólico para imponer sus características genéricas, el poema ha operado, como señala la autora de la monografía, con una amplitud emanada de su condición de silva.

La edición del texto, a la que se dedica el capítulo tercero incluye aparato crítico y análisis textual en el que se relacionan las variantes, basado en el texto que ofrecen *Las tres musas*, última fase redaccional de un poema transmitido en diferentes versiones, en muchos casos atribuibles al autor. Al impreso de 1670 se aproximan los manuscritos de Nápoles y Évora frente al grupo de testimonios compuesto por las *Flores de poetas ilustres* y los manuscritos de la Biblioteca Nacional. Sigue la edición de los textos neolatinos, de difícil acceso, estudiados en el capítulo inicial y manejados a lo largo del trabajo.

En definitiva, la autora de *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación* parte de la tradición para ahondar en las aportaciones fundamentales de Quevedo al género, lo cual supone la realización de un estado de la cuestión previo al análisis textual que encamina al interesado hacia la edición crítica de un texto tan rico en matices como es la silva VI «¡Qué de robos han visto del invierno», bajo la tutela de una investigadora consagrada en los estudios áureos. Una muestra más de su rigor académico aunado a la pasión por la literatura.

DAVID GONZÁLEZ COUSO
CENTRO RAMÓN PIÑEIRO PARA LA INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Benito Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas.* Edición de Dolores Troncoso. Introducción de Salvador García Castañeda. Barcelona, Destino, 2007, 1403 pp.

Esta serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós es el tercer volumen del proyecto que Ediciones Destino, en su colección de Áncora y Delfín, inició en 2005. Dolores Troncoso es la responsable de esta monumental edición, toda una prueba de fuego para la ecdótica de los textos decimonónicos, dada la magnitud de la obra a la que se enfrentaba la editora. Se trataba de todo un desafío, que Dolores Troncoso está cubriendo brillantemente, presentando al agradecido lector una obra difícil de superar, por el volumen de edición y por el cuidado y detallismo con que se está trabajando.

Según nos indica Dolores Troncoso (que ha contado en este tercer tomo de la serie con la colaboración de Macarena Cuiñas y Carmen Luna), la edición se ha hecho a partir de seis manuscritos (*M*) que se conservan de la serie (cuatro se han perdido: *Zumalacárregui, Mendizábal, Luchana* y *Los ayacuchos*), las galeradas o pruebas de imprenta de casi toda la serie (*G*), corregidas a mano por Galdós, útiles para conocer la versión original de sus correspondientes manuscritos, aunque no sus versiones previas (*V*) eliminadas o sustituidas por el autor antes de dar cada manuscrito a la imprenta. Anota Troncoso que, al igual que en la series anteriores Galdós efectúa numerosas correcciones directamente en los manuscritos; la mayor parte de estas suponen una mejor, más detallada o más resumida redacción de la versión de *V,* y esta, en ocasiones, se encuentra a medio camino entre redacción y síntesis de lo que narrará en la versión manuscrita definitiva. Ahora bien, al contrario de las series anteriores, indica la editora, no hay eliminación de fragmentos que supongan notable modificación semántica del texto. Troncoso indica, asimismo que en las pruebas de imprenta, los textos se abrevian de forma considerable, con algunas eliminaciones significativas.

Se encuentran en esas correcciones sustituciones que muestran el deseo de dotar de mayor precisión o adecuación al texto, mayor expresividad, o aportar cierta información histórica. En *G* se tiende, en general, a abreviar el texto de *M, aunque* aparecen algunas pequeñas adiciones. También, sigue diciendo la editora, Caldos aprovecha para incluir bastantes datos que había dejado en blanco al redactar el manuscrito: topónimos, nombres, versos de *El trovador,* el párrafo del *Kempis* que figuran en *La estafeta romántica,* y otros que muestran su interés por la precisión realista de sus informaciones.

No son estas las únicas correcciones que hizo Galdós, continua indicando Troncoso, pues se comprueba, al contrastar las galeradas con las primeras ediciones, que el autor no se dio por satisfecho y continuó introduciendo correcciones antes de dar definitivamente los textos a la imprenta. La rapidez de las correcciones hizo que se cometieran algunos errores en la impresión definitiva que la edición de Troncoso corrige: errores de los impresores en las galeradas y que Galdós, al revisarlas, no advirtió, otros errores que los impresores introducen en las primeras ediciones, después de que el escritor haya corregido las pruebas y otros, introducidos a mano por el propio Galdós en las galeradas, tal vez fruto de una lectura apresurada.

Todos estos datos han sido tomados en cuenta por la editora para realizar la presente edición y ofrecer al lector el texto más fiel y correcto posible. Se añade

además, en el tomo, un apéndice en donde constan las variaciones más significativas que se han encontrado en el proceso de edición.

Las diez novelas van precedidas de un esclarecedor estudio, obra del profesor Salvador García Castañeda, en el que se sitúa esta serie novelesca, tanto en su momento histórico como dentro del proceso creativo del autor canario. García Castañeda opina que, aunque Galdós no parecía tener un propósito previo cuando los escribió, su lectura nos da una visión global que va desde la heroica guerra de la Independencia hasta la caquexia o parálisis que revela *Cánovas*, el último episodio de la quinta serie. Las dos primeras series muestran el impulso épico del pueblo español frente a los invasores franceses, la segunda, además, el desarrollo de una clase media con «poder omnímodo» para crear una nueva España. Las otras tres revelan ya los síntomas de la decadencia española en la segunda mitad del xix, y aunque críticos y lectores han gustado más de las dos primeras series, tan sólo en tiempos más recientes han despertado más interés estas tres últimas. Es a partir de la tercera serie, indica García Castañeda cuando su atención se aparta de las grandes figuras para concentrarse en la colectividad, en el pueblo, y afirma que su ideal sería una historia «que podría y debería escribirse sin personajes, sin figuras célebres, con los solos elementos del protagonismo elemental, que es el macizo y santo pueblo, la raza, el *Fulano* colectivo».

El período novelado, nos recuerda García Castañeda, corresponde a los años de apogeo del Romanticismo, la primera guerra carlista, las Regencias de María Cristina y del general Espartero, y los comienzos del reinado de Isabel II, y Galdós trata de analizar aquí la evolución que experimentaron en aquellos años la literatura, la economía, la sociedad y la política del país. En las novelas contemporáneas ya había expresado Galdós su desilusión por la vida política española y el fracaso del sistema de la Restauración. Esta experiencia y su derivación hacia el espiritualismo le llevaron a juzgar el pasado desde el presente. Cuando escribió la tercera serie, España vivía los angustiosos tiempos de la guerra con los Estados Unidos que se reflejan en la amarga visión que da de la primera guerra carlista; el talante político de Galdós se había radicalizado, y sintió en aquellas circunstancias la necesidad de advertir allí de los errores presentes y de indicar nuevos caminos futuros.

Continúa el prólogo indicando que quienes escribieron sobre la historia de España en el XIX, lo hicieron según sus preferencias políticas. Galdós, sigue diciendo, no fue una excepción y en los *Episodios* dio a conocer a los lectores su visión liberal y progresista de la historia de aquel siglo. En esta tercera serie criticó al carlismo, a los republicanos, al partido moderado y al progresista para descalificar así a los tres sectores políticos, izquierda, derecha y centro, que se disputaban el gobierno del país.

Galdós vio la primera guerra carlista y la política española de aquellos años como manifestaciones del espíritu romántico (así nos lo advierte García Castañeda, perfecto conocedor de nuestro movimiento romántico), y las asimiló a la locura, al absurdo y a las anomalías de manera constante en la tercera serie. Para don Benito, el romanticismo trajo nueva vida al mundo literario y artístico de una España que comenzaba a despertar tras un largo y convulso período. Pero Galdós pertenecía a una generación cuya percepción de la realidad difería mucho de la romántica, comenta el prologuista, por lo que vio a la generación de Larra y Espronceda con cierta ironía y con un humorismo paródico.

Aparte de Mesonero quien, como es sabido, proporcionó no poca información a Galdós para sus obras, es muy posible que éste conociera a varios de

los artistas y autores románticos de los que cita en esta serie, como Julián Romea, Zorrilla y, sobre todo, a juzgar por la frecuencia con que aparece en esta serie, Miguel de los Santos Álvarez, quien murió a los 74 años en 1892 y fue, al decir de quienes le conocieron, inagotable fuente de anécdotas y recuerdos.

Enriquece esta tercera serie la variedad de argumentos que llegan a convertirse en otras novelas parcial o completamente independientes de la principal, lo que confiere a la serie mucho mayor potencial novelístico que a las dos anteriores. García Castañeda se detiene en su estudio en el análisis de los personajes, una de las riquezas de esta serie, en su opinión, y en la técnica epistolar muy abundante en toda la serie y constituyente única de varias de las novelas

Concluye el estudio introductorio indicando que Galdós vio en la primera guerra carlista y en la política del tiempo la locura, el absurdo y las anomalías propias del espíritu del Movimiento romántico; por esa razón, de acuerdo con el clima moral y mental del Romanticismo, los personajes en estos Episodios no pueden o no quieren aceptar la realidad.

Realidad que para Galdós es amarga y negra. La introducción finaliza con una cita de Galdós, de *Bodas Reales*, la última novela de la serie, y en concreto de las últimas líneas de la novela; un párrafo que describe el aspecto de Madrid después de las festividades de aquellas bodas: «todo estaba oscuro, solitario; sólo vieron el triste desarme de los palitroques y aparejos de madera, lienzos desgarrados y sucios por el suelo, y las paredes de todos los edificios nacionales señalados por feísimos y repugnantes manchurrones de aceite. Parecían manchas que no habían de quitarse nunca.»

Esta edición de la *Tercera serie* de los *Episodios Nacionales* constituye, pues, un luminoso jalón en el arduo camino que ha emprendido Dolores Troncoso y Ediciones Destino y hace augurar que a la finalización de este proceso, los lectores podrán encontrar una edición de los *Episodios* que será referente fundamental para lectores y estudiosos de Benito Pérez Galdós

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA/ IES ALBERTO PICO

Jacinto Octavio Picón, *Cuentos completos*. Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (ed), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 441+460 pp.

Ante la alarmante escasez de ediciones críticas por culpa de un mercado editorial, antaño generoso, pero que hoy día sólo se rige por imperativos económicos, hay que saludar con alborozo la aparición de los *Cuentos completos* de Jacinto Octavio Picón, en una edición rigurosa preparada por el profesor Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, uno de los mayores especialistas del escritor madrileño, al que le ha venido dedicando en los últimos años una serie de trabajos que culminaron en una voluminosa tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid el curso 2006-2007, bajo la dirección de Emilio Palacios Fernández.

Es incuestionable que el autor de *Dulce y sabrosa* brilla en este género llamado menor como uno de los grandes cultivadores de su siglo, a la misma altura que Clarín o Pardo Bazán, tanto por la calidad como por la cantidad de sus creaciones, que alcanzan un total de 124 relatos, algunos de los cuales habían permanecido hasta ahora desconocidos. Nos resultaba difícil a los lectores acceder a las colecciones originales en vida del escritor, base para los posteriores hallazgos que especialistas muy notorios, como Baquero Goyanes, Noël M. Valis y William Rosa, han aportado sobre el *corpus* primitivo, sin poder, con todo, subsanar un injusto olvido al que se ha sometido a Picón a partir de su muerte, silenciándosele en los programas académicos, en la mayoría de los manuales, y hasta en el debido reconocimiento de los especialistas de la narrativa española del siglo XIX. En consecuencia, hemos de agradecer el esfuerzo del profesor E. Gutiérrez por poner al alcance de todo el público tamaño repertorio de textos con categoría definitiva al ultimarlo con nuevos descubrimientos. Su tesis doctoral, por desgracia todavía inédita, además de anticipar la edición, se enriquecía con un estudio exhaustivo de tan rico material, que, por razones explicables, no se ha podido añadir a estos dos volúmenes, pero que confiamos figure en breve plazo de forma impresa, para bien del interés general.

El valor literario de los cuentos de Picón es indiscutible, tanto por su temática como por su construcción, condicionadas en buena parte a su primer destino, la prensa. Fueron decenas de revistas y periódicos, especialmente *El Imparcial*, *El Liberal* y la revista *Madrid Cómico*, los que acogieron sus relatos a lo largo de cuarenta años (1876-1916), prueba palpable del interés que suscitaban, junto a las críticas favorables que los promovían. Posteriormente, su autor se animaría a agruparlos en sucesivas recopilaciones, desde la primera serie, en *Juan Vulgar* (1885), hasta la última, de *Desencanto* (1925) (*Obras completas*, XI), bajo títulos generales, correspondientes unas veces al primer texto del Índice, tal como acostumbraba a practicar, por ejemplo, Clarín, y otras, las menos, con denominación genérica (*Novelitas*, *Cuentos de mi tiempo*), o conforme a la temática común del repertorio (*Mujeres*, *Los triunfos del dolor*). Dentro del amplio abanico de contenidos de toda clase, la impronta más distintiva y personalizadora de estas creaciones reside en el genuino interés del novelista por el mundo femenino, lo que le confiere una gran modernidad en sintonía con los frentes ideológicos de hoy día con la llamada literatura de género. Se erigen de esta manera en un referente histórico ineludible a la hora de ponderar el proceso de las conquistas sociales de la mujer, sea en el mundo laboral con textos que reprodujo la prensa socialista y anarquista; en el entorno familiar, sobre las relaciones amorosas de la pareja, en el

papel de la maternidad, y en muchas otras vivencias. En medio de este ámbito desfila una compleja galería de figuras femeninas que persiguen en unos casos un ideal no siempre inalcanzable por cuanto con inteligencia y buen hacer son capaces de salir airosas de las dificultades, o en su defecto, mostrándose como una viva encarnación de ejemplaridad moral en el seno social, mujeres íntegras, bondadosas, abnegadas, sinceras y dotadas de talento. Se estampa así un rico universo femenino que responde al arquetipo imaginario y deseado por Picón.

Menor relieve alcanzan los prototipos masculinos, pero tanto unas como otros se inscriben en una realidad idónea con los cánones de la narrativa burguesa de los años de la Restauración, sin caer en extremos naturalistas, dado el culto que el escritor rinde siempre a la belleza en todas sus manifestaciones, lo que no le impide, a la vez, alimentar su fuente de inspiración en el escaparate de la vida madrileña más inmediata, con sus interiores y exteriores, con gentes de todos los oficios y carácter, visualizados en plena actividad sobre un telón de fondo político, social y religioso ante cuya problemática el autor toma partido desde unas coordenadas morales, privilegiando las virtudes, como la caridad, el dolor, la educación o la tolerancia, sobre los vicios,.

Se justifica de esta forma el especial interés que merecen los cuentos de Picón y más en un época tan brillante para el género como fueron las dos últimas décadas del siglo XIX. El editor ha tenido además el exquisito cuidado de ofrecernos unos textos fidedignos, a base de cotejar todas las variantes, tal como se comprueba en las notas que acompañan a pie de página, valiéndose de dos principios: la preferencia por las últimas versiones en el tiempo, sea en libros o en prensa, y el respeto a la voluntad del novelista, caso de introducir éste posteriores correcciones. El especialista dispone, por otra parte, los relatos según un orden cronológico, los depura de de erratas y sólo se permite las alteraciones justificadas. Preserva asimismo la ortografía original, salvo leves retoques, casi siempre de acentuación, para regularizarla y adaptarla a los usos actuales. Las mismas pautas rigen para la puntuación, salvo excepciones. Fuera del *corpus* se incluyen además unos Apéndices finales, donde se contienen nueve piezas narrativas o seminarrativas, que no son propiamente cuentos, pero sí afines al género. Acompaña a la edición un preliminar con precisas explicaciones de orden ecdótico sobre la localización de los textos a partir de un legado que no se había revelado hasta el momento como definitivo, pero que a partir de ahora figura completo gracias a los más recientes descubrimientos del estudioso, firmemente convencido de que su edición no va a «sufrir en el futuro modificaciones sustanciales». El material introductorio incorpora, por último, una guía de la cuentística de Picón publicada en libros, periódicos y revistas, colecciones, álbumes, almanaques, misceláneas, y traducciones, más una bibliografía exhaustiva de estudios y reseñas sobre la obra breve de este autor.

En definitiva, se trata de una edición modélica, fruto de largos años de trabajo, cuya lectura nos permite conocer un rico espectáculo de la vida madrileña de entresiglos, a través de un amplio desfile de personajes, asediados por sus intereses y preocupaciones, en sus habitats burgueses o precarios, con sus costumbres y sus dramas personales, grandioso fresco realista, pues, procedente de la pluma de un escritor y maestro del género que rivaliza, sin duda, con los autores más sobresalientes de su tiempo.

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Ribera Llopis, Juan M.: *Projecció i recepció hispanes de Caterina Albert i Paradís, Víctor Català, i de la seva obra*, Girona, CCG Edicions, 2007. 342 pp.

De la mano de las investigaciones de Juan M. Ribera Llopis, profesor titular de Filología Catalana en la Universidad Complutense de Madrid, nos adentramos en el universo literario y afectivo de la escritora modernista Caterina Albert i Paradís (1869-1966), Víctor Català. Lo literario se aprecia en el valor crítico, documental y bibliográfico que posee la recopilación presentada. Y lo afectivo radica en el trasfondo sociológico que subyace en las cartas de la escritora, testigos de un momento histórico-político muy favorable a las relaciones castellano-catalanas: las primeras décadas del siglo XX.

A través de esta doble vertiente, pues, debemos enfocar el estudio de Juan M. Ribera, quien ofrece a los lectores un epistolario que ejemplifica de manera fehaciente cómo la recepción literaria de una escritora favorece la aceptación de su cultura. En el presente ensayo, Víctor Català y Cataluña constituyen dos pilares identificados plenamente entre sí, alejados de cualquier connotación política perjudicial, formando un solo eje alrededor del cual gira todo el mecanismo de la acogida hispánica. A través de cartas, reseñas, traducciones y referencias bibliográficas el autor demuestra la existencia de un diálogo abierto y cordial entre castellanos y catalanes que va más allá de lo literario, y que sería difícil de ubicar en la actualidad, dada la situación de diglosia existente entre estas dos lenguas.

Sin ánimo de entrar en los conflictos que esta diglosia ha generado a lo largo de los siglos, se hace necesario resaltar cómo los límites interpuestos por esta barrera lingüística y cultural parecen perder fuerza dentro del contexto histórico y literario en el que nos encontramos. Nos recuerda el autor que, en Cataluña, desde la década de 1830 hasta la de 1880 aproximadamente, habíamos asistido al rescate de la cultura catalana a través del movimiento conocido como la Renaixença, abanderada por escritores como Bonaventura Carles Aribau, Narcís Oller, Àngel Guimerà o Jacint Verdaguer. Con la aparición de los primeros textos de la modernista, como *Quatre Monòlegs* (1901), *Drames Rurals* (1902) o *Solitud* (1905), entre otros, Víctor Català contribuirá de igual manera, no sólo a la consolidación de una literatura considerada hasta el momento como *regional* sino a la normalización de las relaciones entre ambas identidades.

Con respeto, admiración y diplomacia se inicia –y se mantiene– el diálogo cultural entre Caterina Albert y sus coetáneos, a través de unas cartas en las que se trasluce el contexto del encuentro entre catalanes y castellanos que el autor nos ofrece en el primer capítulo del libro. El tono conversacional de las epístolas, cuyo contenido es de tipo cultural y social más que literario –etnológico, incluso–, nos remiten a un debate en el que están presentes el uso de la lengua y del pseudónimo, o la aceptación de los catalanes en el resto de la península. Las referencias a Matilde Ras, Blanca de los Ríos y Concha Espina van a ser constantes a lo largo del ensayo, tanto por la admiración que profesan a la escritora catalana como por su insistencia en el uso del castellano por parte de Víctor Català –rechazado cortésmente por ella– más allá del ámbito epistolar.

A pesar de estos y otros intentos castellanizantes, en ningún momento se debilita la armonía reinante entre los interlocutores, y la *catalanofilia* crece con intensidad. Esta relación fraternal se refleja tanto en las cartas dirigidas a Caterina Albert como en las respuestas que ella remite. Hasta el estallido de la Guerra Civil –

y con el impulso de una Renaixença que respaldó la aparición de movimientos culturales posteriores de cierto éxito, como el modernismo o el novecentismo–, asistimos al transcurso de un período caracterizado por el respeto mutuo entre castellanos y catalanes, a quienes la diferencia de idioma no les imposibilita la comunicación. Según la escritora, los límites que hasta el momento habían obstaculizado este encuentro de culturas no residen en el idioma, sino en el *yerro común*, es decir, en un desconocimiento recíproco que Caterina Albert atribuye a catalanes y castellanos.

La obra de Víctor Català y, por extensión, la lengua y la cultura catalanas, funcionan como un puente entre dos identidades, que sirve para acercar posiciones y para constatar la universalidad del arte con independencia de sus medios de expresión. Juan M. Ribera expresa esta idea a lo largo del segundo capítulo, en el que se muestran varios documentos que confirman el papel de Caterina Albert como embajadora de una cultura catalana que, por momentos, brilla con luz propia. Víctor Català actúa como consejera, crítica, defensora y recuperadora de su lengua hasta el punto de contagiar a sus admiradores y amigos no catalanes de un fervor por la comprensión y la escritura en el *idioma hermano*. Las solicitudes de crítica y revisión de textos enviados a la modernista son numerosas, al igual que las diversas ocasiones que ella aprovecha para expresarse en su lengua nativa, con total diplomacia y naturalidad, sin ofender a nadie, y haciendo gala de una humildad arrebatadora que muchos no dudarían en calificar de estratégica –exitosa, en cualquier caso–.

En este segundo capítulo también accedemos a las cartas que Víctor Català recibe como respuesta a su actividad literaria y diplomática, en las que se vierten opiniones muy favorables sobre algunas de sus obras. Su condición de mujer catalana no predispone al prejuicio, sino que incrementa una complicidad que desarrolla con sus interlocutores, independientemente de su género u origen; quizá éstos realizan en ella una proyección de sus propias aspiraciones, y no dudan en elevarla al nivel de los grandes escritores españoles. Las cartas expresan no sólo la admiración por su producción literaria, sino una voluntad de aprendizaje que obvia las hipotéticas barreras del idioma a favor de un entusiasmo por el particular estilo de la escritora, respecto a la utilización del lenguaje, de la psicología y de la naturaleza en sus creaciones.

Los capítulos tercero y cuarto del ensayo de Juan M. Ribera constituyen una aproximación más documental y menos contextual de la recepción de la obra de la modernista, y ofrecen al lector una catalogación –también apoyada epistolarmente– de la producción literaria de Caterina Albert. La importancia del idioma se vuelve a manifestar en la tercera parte del libro, al recogerse las traducciones al castellano de algunas de sus obras, junto con las impresiones de los traductores, expresadas en forma de prólogos, anotaciones, cartas o notas de presentación, entre otros. La promesa de una *máxima difusión* que sería alcanzada gracias a las traducciones castellanas se relativiza, debido a que hemos constatado en capítulos precedentes que los buenos lectores superan las dificultades del idioma –tal y como sucedía con los clásicos europeos, que los entendidos leían con satisfacción en su lengua original– a pesar de que, en este caso, algunos considerasen que expresarse en otro idioma en un mismo país era una insolencia. Víctor Català supera esta osadía, gracias a su talento, su calidad artística, y su carácter modesto y conciliador; y consigue, de esta forma, que las traducciones de sus libros, más que por necesidad –por incomprensión del idioma, o comodidad–,

se realicen como parte de un ejercicio de admiración hacia la modernista, a quien leían inicialmente en catalán y, posteriormente, le solicitaban permiso para traducir sus obras.

Las *Páginas críticas* del capítulo cuarto nos adentran en un listado de artículos y reseñas que llevan a cabo una valoración literaria a lo largo de un extenso período que abarca también la posguerra –enlazando con las valoraciones editoriales y censales del primer capítulo–. La popularidad de la modernista catalana es tal que sus seguidores se disputan la exclusividad de la citación de su nombre en la prensa especializada, antes, incluso, de que existieran traducciones de su obra; esto confirma de nuevo que, al estilo de los grandes clásicos, la lectura de la obra de Víctor Català en su idioma original constituía un motivo de orgullo para sus lectores.

En los artículos, reseñas y monografías que el autor presenta en el último capítulo de su ensayo, obtenemos nuevas impresiones añadidas a las ya recogidas a lo largo del estudio. Así, Emilia Pardo Bazán, María Luz Morales, Blanca de los Ríos, Matilde Ras, Eduardo Gómez de Baquero o Ramon Domènec Perés, entre otros, valoran la calidad literaria y el estilo de la modernista catalana, y examinan las posibles causas de su exclusión de los principales círculos nacionales, cuando su presencia, según ellos, está más que justificada. Este *olvido* hispánico con respecto a este paradigma de la catalanidad continúa en la actualidad, nos recuerda el autor, aunque existe un creciente propósito de enmienda que se está llevando a cabo desde distintos centros culturales de Madrid.

Juan M. Ribera incluye en las páginas finales un apéndice documental donde se reproducen algunas de las cartas, dedicatorias, notas o informes mencionados en los capítulos anteriores, y que acentúan el carácter testimonial de este estudio. Se agradecen las impresiones que introduce en un *Post Scriptum* que, quizá sin pretenderlo el autor, apuntan hacia una conclusión de las ideas que rezuman a lo largo del ensayo; ideas que han hablado a través de los documentos reseñados, y que expresan la convivencia cultural entre dos identidades que en demasiadas ocasiones se han enfrentado. Como sugiere el título del ensayo, el lector también lleva a cabo una *recepción* del material recopilado, que habla con objetividad, sin intermediarios ni interpretaciones: el epistolario de Víctor Català, que funciona –ni más ni menos– como testimonio histórico-literario, como crónica de un diálogo cultural y como ejemplo de diplomacia.

Se pregunta también el comparatista cómo se ha producido una evolución tan negativa desde la *catalanofilia* de principios de siglo hasta la *catalanofobia* de posguerra. Sin ánimo de analizar o dar respuesta a este viejo conflicto, Juan M. Ribera apuesta por una autoevaluación objetiva, fundamentada en una convergencia histórico-literaria horizontal, no excluyente, constructiva y complementaria; una fórmula mágica que Caterina Albert i Paradís ya había puesto en práctica un siglo atrás, y que el lector traslada a la actualidad gracias a una acertada selección de textos que hablan por sí mismos, y cuya vigencia se mantiene tantos años después.

En la línea del comparatismo al que se adscribe el autor, se percibe en este ensayo una analogía con el orientalismo saidiano aplicado a lo hispánico, que Juan M. Ribera sitúa en el contexto catalán, y que refleja la problemática de la mirada del Otro. Una razón principal justificaría esta lectura: Víctor Català se insubordina ante el discurso dominante, y se constituye como un referente para las letras hispánicas, rechazando el papel del artista peninsular que se encuentra a la sombra de la hispanidad. La escritora modernista conoce las claves necesarias para llevar a cabo

este posicionamiento con éxito. Ni ella se identifica con un Otelo amenazador –el Otro, el desconocido– que se infiltra en el canon hispánico, ni considera a éste como un rival. Consciente de las semejanzas y diferencias entre ambos, se mira en el Otro –a modo de espejo lacaniano– para afirmar su identidad. Propone la superación del miedo causado por la otredad, sabiendo que éste despierta instintos negativos de territorialidad y dominación. Practica una alteridad sin alienaciones, al comprender que la cultura es universal y se nutre del mestizaje. En definitiva, Caterina Albert i Paradís proclama con éxito un equilibrio –al menos, discursivo– que sirve para allanar el camino entre dos culturas que se dedican un recelo mutuo, una desconfianza tan bien definida por Sartre: «El infierno son los otros».

MARÍA JESÚS PIÑEIRO DOMÍNGUEZ
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Borja Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Antología del cuento romántico*. Madrid, Biblioteca Nueva (Clásicos de Biblioteca Nueva, 54), 2008, 429 pp.
Borja Rodríguez Gutiérrez, *El cuento romántico español: estudio y antología*. Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2008, 952 pp.

En los últimos años, Borja Rodríguez Gutiérrez ha ido publicando un considerable número de ensayos, de distinta extensión, en torno a la historia del cuento en el Romanticismo español. Fruto de una exhaustiva investigación sobre esta parcela de estudio son varios artículos que, desde el 2000, han aportado nuevas ideas y documentos que, en parte, nutrieron su *Historia del cuento español (1764-1850)* (Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004), libro que se constituye como un sólido puntal bibliográfico en la investigación sobre el cuento decimonónico y raíz de los volúmenes que ahora considero. En realidad, los tres son complementarios, pues parten de un material común y de una misma base epistemológica. Como estableciendo una continuidad material, el autor ha elegido el conocido cuadro de Antonio María Esquivel, «Reunión de poetas», para figurar en la portada de *Historia del cuento español* y del editado por la Sociedad Menéndez Pelayo.

Los dos trabajos de 2008 son versiones distintas de un proyecto pensado para públicos y mercados diferentes. Más ambicioso en cuanto a número de páginas y cantidad de textos seleccionados es el segundo (*El cuento romántico español: estudio y antología*), donde se recopilan casi noventa cuentos comprendidos entre 1787 y 1895, precedidos de un prólogo en donde se contextualiza la antología (problemas terminológicos, genéricos, conceptuales, resumen de las claves del periodo histórico y evolución del modelo) y se ofrece la bibliografía pertinente al caso. En el primero (*Antología del cuento romántico*), el índice se reduce: veintidós cuentos de entre 1835 («Los tesoros de la Alhambra», de Serafín Estébanez Calderón) y 1850 («El caballito discreto», de Juan de Ariza; «Mis botas», de Modesto Lafuente). Aquí la introducción resume cuestiones fundamentales tales como el concepto del Romanticismo español, la estrecha relación entre el cuento y la prensa periódica, y la tipología del género (en función de rasgos temáticos, estructurales, del punto de vista de la narración…). Rodríguez Gutiérrez analiza además de manera individual cada uno de los textos elegidos, que, en gran mayoría, y como puntualiza el propio autor, eran de difícil acceso al no haber sido editados exentos hasta hoy fuera de las revistas en que vieron la luz. Copiados más de un siglo después, estos cuentos siguen constituyéndose pues como una novedad para los lectores.

Según hoy sabemos bien, el auge y desarrollo del cuento desde finales del siglo XVIII hasta el XX corre en paralelo con el de la prensa, ya sea literaria, miscelánea o de información. Su brevedad lo hizo idóneo para este medio y, a la vez, esta forma de difusión y la personalidad de sus destinatarios determinó algunas de sus marcas de construcción y la preferencia por algunos contenidos. En la nueva prensa diaria informativa el cuento tenía reservada una sección, lo que demuestra su atractivo para el usuario. El devenir de la prensa al compás de las circunstancias histórico-políticas (y los cambios en la libertad de prensa y la censura) influyen así de manera decisiva en su conformación y proliferación. Para Rodríguez Gutiérrez el nacimiento de la revista *Cartas españolas* (1831) supone un hito en un fructífero maridaje que continúa gracias a *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español* (en nota a pie de página se detallan los títulos aparecidos en estas publicaciones).

En cuanto a la tipología del relato romántico, Rodríguez Gutiérrez afirma el predominio del «cuento dramatizado» y de tema histórico (afín al éxito de la novela o el drama históricos). En coincidencia con otras formas narrativas decimonónicas, hay sin embargo una gran variedad de asuntos: cuentos de amor, humorísticos, morales, fantásticos y de aventuras. También los cuentos históricos ofrecen gran diversidad en virtud de sus héroes (una pareja de enamorados, el artista…) y asumen motivos procedentes de la fantasía, la aventura o el humor. Este hibridismo parece característico de la narración romántica (como, por ejemplo, se observa en una de las principales muestras de la novela histórica larga: *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco, con deudas evidentes de la novela gótica y la sentimental). La vertiente fantástica tuvo asimismo especial cultivo (en 1991, Carla Perugini publicó una *Antología del racconto romantico spagnolo*, con producciones inéditas procedentes igualmente de la prensa, centrada en esta temática), aunque por detrás de la histórica. Juan Molina Porras ha preparado una interesante y amena edición de *Cuentos fantásticos en la España del Realismo* (Madrid, Cátedra, 2006) que testimonia cómo el gusto de los lectores por el mundo de la fantasía y la magia no desapareció durante la segunda mitad de la centuria.

Rodríguez Gutiérrez divide el contenido de *Antología del cuento romántico* en ocho apartados en función de la temática, ofreciendo a los lectores un corpus representativo y variado. En el primero («cuentos que presentan la figura del héroe romántico») encontramos al «ser marcado por un destino fatal y aciago», que ejemplifica «El lago de Carucedo», de Gil y Carrasco (1840, el más extenso del conjunto), al marginado de la sociedad («Alberto Regadón», 1836, Pedro de Madrazo), al bandido («Los bandoleros de Andalucía», 1841, Juan Manuel de Azara), y al artista («Los dos artistas», 1835, José Bermúdez de Castro). Siguen otros bloques centrados en el amor trágico, el relato del mal, el terror, la fantasía, la historia y la «concepción burguesa de la vida» (humor, moralidad e incluso antirromanticismo). Un último conjunto agrupa tres nombres que, por lo original y personal de su estilo, obligan, en opinión de Rodríguez Gutiérrez, a considerarlos de manera independiente: José Somoza, el siempre interesante y curioso Antonio Ros de Olano y Miguel de los Santos Álvarez. Se ha privilegiado, en consecuencia, la agrupación de tono y sentido (insistiendo en su valor como ejemplos para entender las peculiaridades del romanticismo español) frente a la ordenación cronológica, lo que hace que esta antología, al mismo tiempo, un libro de deleitable e instructiva lectura, muy útil desde el punto de vista pedagógico. En esto último redundan los pertinentes comentarios a cada relato.

Como lectora declaro mi predilección por piezas como «El lago de Carucedo» y su rebelde protagonista, el malvado de «Fasque Nefasque», de Milá y Fontanals (texto híbrido que parece teatro), el maniqueo, terrorífico y fragmentario «Yago Yasck», de Pedro de Madrazo (Rodríguez Gutiérrez se encargó de editar sus cuentos: Pedro Madrazo y Küntz, *Cuentos*, Santander, Universidad de Cantabria, 2004), el tratamiento de la historia en «La sorpresa», de Estébanez Calderón, el divertido «Una nariz», de Bretón de los Herreros (que recuerda las viñetas humorísticas de la prensa satírica y de humor en torno a la máscara y el carnaval), el ingenio crítico de «Mis botas», de Modesto Lafuente, y, de nuevo en torno al carnaval, «La noche de máscaras», de Ros de Olano. En varios de estos relatos la descripción y el punto de vista señalan hacia el costumbrismo, y buscan detener imágenes y gestos como si se tratase de un daguerrotipo.

Volviendo a *El cuento romántico español: estudio y antología*, según antes indiqué la importancia y valor del volumen radica en el elevado número de cuentos, rescatados en su mayoría de la prensa periódica. Rodríguez Gutiérrez ha atesorado aquí parte del material de lectura y estudio que dio pie a sus distintos ensayos sobre la historia del cuento romántico español. Por ello, tal vez pueda ser entendido como el broche final de un proceso de investigación. A diferencia de la *Antología del cuento romántico* publicada por Biblioteca Nueva, donde se lista una bibliografía básica y más corta, relaciona una larga serie de títulos con una clara vocación integradora. El autor condensa en las páginas preliminares algunas cuestiones aún sin resolver (la definición del género es una de ellas) y llama la atención acerca del hecho de que, pese a la importancia de la narrativa romántica, «rara vez haya sido utilizada para establecer la división del movimiento romántico». Las polémicas y teorías sobre el Romanticismo español han pivotado más sobre los ejes del teatro y la poesía. Rodríguez Gutiérrez toma partido en estas discusiones acerca del ser romántico incluyendo piezas de finales del siglo XVIII, subrayando «la presencia de elementos románticos en la narración breve con anterioridad a […] 1830, y aun a la de 1800». La permanencia del cuento romántico en las letras decimonónicas más allá de los años 40 y 50 es perceptible asimismo a través de varios relatos posteriores a estas décadas y hasta finales del siglo (la fecha del último cuento reproducido, «La espada de Vilardell», de Milá y Fontanals, es 1895). En este ensayo el orden de los textos sí es el cronológico: se persigue una visión general y comprensiva del desarrollo del género. Al final del tomo se suman dos índices generales: por orden alfabético de títulos y de autores. El repaso de los títulos hace comprender de forma gráfica la variedad del género; en cuanto a las firmas, y junto a nombres familiares (José Zorrilla, Ros de Olano, Trueba y Cossío, Somoza, Trigueros…), se advierten otras casi desconocidas y llaman la atención los muchos anónimos.

En definitiva, los dos libros que reseño son valiosas aportaciones al estudio y la lectura del cuento romántico español. El empeño de Borja Rodríguez Gutiérrez, junto a la Sociedad Menéndez Pelayo y Biblioteca Nueva, facilita a lectores muy distintos el acceso a los textos.

MARTA PALENQUE
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Rodríguez Puértolas, Julio: *Historia de la Literatura fascista española*; Madrid, Ediciones Akal, 2008, 2ª edición, 2 tomos, 1.334 pp.

Esta segunda edición de la *Historia de la Literatura fascista española* (2008) es una obra que puede incluirse dentro de la temática de propaganda sobre la Guerra civil española, circunscrita a la historia de la Literatura fascista de la guerra y postguerra. Conviene, en primer lugar, hacer la distinción entre la fascista, falangista y franquista, ya que esta última englobaría mejor, salvo excepciones y ciertas peculiaridades, el contenido del libro.

El lector de este ensayo en dos volúmenes debe prestar atención al prólogo de la segunda edición, donde el autor, Dr. Julio Rodríguez Puértolas, aclara el contenido de la obra y los ataques a esta clase de libros que recuperan la memoria histórica de los vencedores y que en los momentos actuales resultan molestos y polémicos. «Material doloroso», lo llama Pere Gimferrer. Hay quienes preconizan que se olvide el pasado, pero ello es imposible para unos y para otros, cuando las colaboraciones y testimonios están escritos y se hallan en bibliotecas y hemerotecas, a pesar de haberse perdido y destruido muchos de ellos.

Cuando después de la guerra se depositó todo el abundante material de los republicanos en el Archivo de documentación de Salamanca, el jefe del Estado, que cuidó personalmente su propaganda y la del Régimen, no pensó que esa documentación se iba a volver contra los mismo que dieron este paso, al servir y poner en evidencia una feroz represión. Si ello sólo se hubiera utilizado para conservar la documentación como material historiográfico, podría ser disculpable, pero no cuando se empleó de arma contra los vencidos, como denuncia y prueba que ocasionó muchas detenciones y muertes. Pero igualmente lo que después escribieron los vencedores no se puede borrar al estar en revistas, periódicos y libros de propaganda. Es entonces *Historia de la literatura española fascista* un libro de testimonios donde los propios autores de esa propaganda fascista o más bien franquista escribieron lo que ahora les molesta. Sin embargo, no debe confundirse la indudable categoría literaria de algunos autores y obras suyas, con la colaboración que prestaron al Régimen. Son dos cosas diferentes y si lo primero no hay por qué marginarlo, tampoco lo segundo.

Surge entonces una pregunta que debe hacerse al terminar la lectura: ¿Fueron todos iguales en la intención, la forma y en sus consecuencias? Unos colaboraron porque creían que el sistema dictatorial no se acabaría nunca, otros por resentimiento o venganza y también por miedo y compromiso, en tanto que algunos lo hicieron porque les trajo beneficios y fue una manera de contraer méritos para mantenerse en sus puestos bien retribuidos. No faltaron los que, sin contemplaciones, pasaron a ser furiosos propagandistas para evitar males mayores por su anterior colaboracionismo. Así ocurrió, por ejemplo, con Jacinto Benavente o el reventador y luego el extremado e insultante Pérez Madrigal, del partido radical socialista. Naturalmente, hubo arrepentidos como en el caso de Dionisio Ridruejo que, tras ser uno de los jerarcas de Movimiento, sufrió después persecuciones por ser un converso convencido. Se dio también el caso paradójico de Luys Santamarina, que tras estar en las cárceles republicanas y colaborar más tarde con sus correligionarios, tuvo gestos humanos o cristianos, si se prefiere, al despachar abundantes avales que salvaron a muchas personas en Barcelona. No es menos curioso el caso de Fray Justo Pérez de Urbel, conocido historiador, Consejero Nacional de Falange que se rebajó a dirigir los semanarios propagandísticos infantiles de *Flechas y Pelayos* y *Maravillas*, también

politizados. Igualmente se consideran en el libro los escritores dedicados a la censura de las obras de sus compañeros. Merecen igualmente destacarse, a modo de ejemplo, los casos de autores que se vieron obligados a colaborar y procuraron evitar el ataque insidioso. Así ocurrió con Miguel Artigas y Ferrando que en el libro *Una poderosa fuerza secreta. La Institución Libre de Enseñanza* (1940), ensayo promovido por la Asociación Católica de Padres de Familia de Guipuzcoa, proyectado y dirigido por Fernando Martín Sánchez-Juliá, utilizó contra los krausistas, para no comprometerse, los textos de Menéndez Pelayo. Y aunque su artículo contiene aseveraciones en las que no creía, escribe: «Sería injusto decir que todos eran malos y equivocados; no, no puede negarse el esfuerzo y la actividad de la escuela que ya no filósofa ni casi existe» (p. 30). Artigas, hombre bueno y liberal conocía bien la labor de los institucionistas y fue amigo antes de la guerra de muchos de ellos (Ver *La revista de Santander*, nº 2, Santander, febrero 1930, pp. 94-96). Su protagonismo en la reanudación en el verano de 1938 de los Cursos para Extranjeros supuso una vuelta al origen y evitó que la institución desapareciera bajo el signo franquista. En sus conferencias no se le conoce temas políticos. Era entonces Artigas director de los citados cursos y también de la Biblioteca Nacional, en tanto el profesor Joaquín de Entrambasaguas, secretario de los mismos figuró como Delegado de Educación de Falange.

Quizá el ejemplo más curioso y llamativo sea el de los hermanos Antonio y Manuel Machado. En tanto el primero canta a la pistola de Lister y muere en el exilio, el segundo, de la Real Academia Española, publica en Valladolid en 1938 *Poetas de España. Horas de oro. Devocionario poético* (1938), con poemas a personajes políticos y religiosos y cantos a Franco, oración a José Antonio y recuerdo a Emilio Mola, entre otros. Pero es la lectura de la dedicatoria al Jefe del Estado la que produce sonrojo en este libro.

Los menos disculpables fueron los que atacaron a personas con un lenguaje insultante y utilizaron la denuncia. Ahora bien, podemos preguntarnos que categoría literaria tiene la mayoría de la llamada literatura de acusación y propaganda contra los republicanos. Salvo excepciones, no merece destacarse por una calidad literaria o historiográfica seria y de mérito. Una buena novela o un ensayo histórico objetivo y documentado merecen siempre un respeto, pero repetimos no fue lo habitual, al no haber libertad de expresión.

Hay un aspecto que se trata en el libro y es importante. Me refiero a las funciones de las Delegaciones Provinciales de Información, Propaganda y Turismo que denunciaban la existencia de libros prohibidos por el Régimen y determinaban la idoneidad de una publicación. La temible censura fue durísima sobre todo con el teatro. Esta literatura franquista fue vigilante y severa principalmente en la ocupación de cátedras en los primeros momentos.

La obra, bien estructurada, se sostiene a base de los textos seleccionados a los que se alude. Se compone de dos volúmenes y está formada por cinco capítulos en el primero de ellos, con una introducción general respecto al fascismo español, teóricos e ideólogos, seguido de la literatura escrita hasta 1936 y la correspondiente a la guerra civil desde esta fecha a 1939. La forman la producción inserta en diversos diarios y revistas con contenidos de poesía, narrativa y ensayo. Los dos últimos capítulos comprenden la construcción del Estado totalitario y los instrumentos de su dominio, con los escritos de 1939 a 1975. El volumen segundo es continuación de la literatura del periodo anterior en todas sus modalidades, incluida la del propio general Franco, para terminar en la etapa titulada fascismo y democracia hasta 2007.

Por ejemplo, en el epígrafe sobre Leyes represivas y depuraciones aparece la lista de una parte de los profesores desafectos al Régimen que perdieron sus cátedras en 1939 de Historia, Literatura o Filosofía. En Ciencias ocurrió otro tanto y lo mismo en Magisterio y otras profesiones.

Le sigue al texto una bibliografía con trabajos precursores del tema, donde ya se trató este problema por ciertos autores, como Elías Díaz, Fernando Díaz- Plaja, Raúl Morodo, J. Terrón Montero, M. Tuñón de Lara y otros. Un índice onomástico señala los autores citados de diferentes maneras.

Las ilustraciones recogidas de diversas fuentes, en su mayor parte sacadas de revistas y de la prensa, son algunas poco conocidas y complementan los textos.

Peca el libro de citar a personas por los pelos y sin fundamento para incluirlos en un libro de autores fascistas. Por ejemplo, al referirse a la revista «Proel, Cuadernos de Poesía» (Santander, 1944-1950) podemos decir que el fundador y director eran personas pertenecientes al Régimen, y en sus páginas figuraron falangistas, junto a otros que no lo fueron e, incluso, colaboraron personas contrarias ideológicamente. No tuvo nunca por ello el carácter de una revista politizada. Incluir en el libro a José Hierro, que pasó por las cárceles franquistas, resulta excesivo por haber elogiado a Alfonso López Gradolí, autor de Poemas falangistas, personaje al que se refirió Hierro seguramente por compromiso. Lo mismo ocurre con Ricardo Gullón que fue de Izquierda republicana y pasó por una larga depuración. La inclusión en el libro de Ramón Menéndez Pidal es un hecho un tanto forzado.

Toda producción escrita, y por supuesto la literaria, pasaba por la censura y era impensable escribir contra el Régimen. Había entonces muchas revistas en las que colaboraron personas que eran indiferentes a la política del momento, ya que de otra manera había que publicar los artículos fuera de España. Quizá una de las pocas publicaciones que no pasó por la censura fue el *Boletín de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*, dirigido por Enrique Tierno Galván, en el que colaboraron personas independientes e incluso críticas y contrarias al Régimen. Lo mismo pasó después con *Cuadernos para el Diálogo* regidos por Ruiz Jiménez, otro de los políticos que puede incluirse entre los conversos.

Esta segunda edición está corregida y aumentada al uso, como se dice vulgarmente. En ella se incluyen nuevos nombres, pero no parece lógico incluir en esta clase de Literatura, como decimos, a simples colaboradores, que publicaron trabajos poéticos o narrativos en las únicas revistas literarias que había entonces o se vieron obligados a hacerlo, aunque sirvieran de propaganda, ya que entonces habría que añadir un tercer volumen.

BENITO MADARIAGA
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Isabel Román Gutiérrez y Marta Palenque. *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz.* Sevilla, Diputación de Sevilla, Colección Arte Hispalense, nº 83, 2008, 262 pp.

Camino de Francia, la niña Natalia Jiménez Cossío llevaba al exilio, en una mano, un maletín, mientras que, con la otra, se aferraba a su álbum. Al trazar la necrológica de la hija de Alberto Jiménez Fraud, fundador de la Residencia de Estudiantes, José García-Velasco evoca aquel preciado objeto que constituía su equipaje y a la vez la memoria de la Residencia: «Se lo regaló el poeta Max Jacob, con un autorretrato bienhumorado y sagaz, en 1926, un año de esplendor para la Residencia.Muchos de los conferenciantes invitados dejaron en él sus textos y dibujos, algunos espléndidos: Chesterton, Wells, Carter, Valéry, Keynes, Marie Curie, Le Corbusier, Gropius, Dalí, Moreno Villa… Natalia logró proteger su álbum, y atravesando una España rota por la guerra, ponerlo a salvo para que llegase hasta nosotros» (*El País*, 9-X-2008).

Ya fuese la fausta fortuna ya el esfuerzo de unos pocos, el logro de la preservación documental del pasado transferido en forma de álbum, cuando se ha dado, nos ha puesto en contacto con una visión más íntima, más cercana, más cálida, de los fenómenos literarios y artísticos que acontecen a partir de la década de 1830. Muchos de ellos fueron conformados por niñas, luego adolescentes y mujeres. Aunque con vocación de silencio e incluso mudo, aquel depósito de sus experiencias estéticas tuvo que colmar en parte sus aspiraciones contemplativas e incitar a otras de actividad poética e intelectual. Un pequeño mundo delicado y de límites precisos, cultivado con mimo en el transcurso de los años, atesoraba su educación sentimental, servía de vehículo de sus ansias más secretas reconfortando las penas y testimoniando esperanzas, deseos contenidos, gustos y preferencias artísticas.

Entre confidencias, cabe recordar, el lector de *Su único hijo* sabe que Emma Valcárcel podría haber descubierto quién era Marta Körner si supiese que poseía un *álbum de intimidades* en el que iba compilando firmas que contestaban a preguntas del orden de cuál es su color preferido, cuál su virtud predilecta, cuál su autor… y que por tanto estaba en el secreto del gusto de Liszt por las trufas o de las penas más ocultas de un poeta de la *Joven Alemania*, elegidos trofeos de distinción exclusiva que supuestamente la facultaban para calibrar la belleza y sus sucedáneos.

Aquellos álbumes en los que volcaban insatisfacciones y afanes eran el interlocutor soñado. ¿Cómo no habían de ser elocuentes? ¿Cómo no habían de dar la medida de una vida vivida en parte para ellos y gracias a ellos justificada? El profesor Leonardo Romero Tobar ha ahondado en los repertorios artísticos que entrañan los álbumes de las románticas. Precisamente en esa rigurosa senda de exhumación de tantas voces (auto)silenciadas, hemos de situar el presente libro, complemento perfecto del anteriormente publicado por sus dos autoras, y reseñado por Borja Rodríguez Gutiérrez en el *BBMP* (LXXXIII, 2007: 510-513), *'El silencio será nuestra poesía'. Antonia Díaz de Lamarque, una escritora sevillana del Ochocientos*. Al análisis meticuloso de esta figura, que no por no ser de primer orden pierde su condición de paradigma, que este libro acometía (anticipado ya en un artículo sobre «Los límites de la escritura femenina: vida y obra literaria de Antonia Díaz de Lamarque», aparecido en 2005 en *Lectora, heroína, autora. (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, ed. De V. Trueba, E. Rubio, P. Miret, L. F. Díaz Larios, J.-F.

Borrel y L. Bonet, Univ. de Barcelona/PPU, pp. 277-291), viene a sumarse ahora el estudio analítico, verdaderamente exhaustivo y delicado, del álbum de la sevillana.

Primoroso en su presentación evocadora del precioso álbum de doña Antonia (Marchena, 1827- Dos Hermanas,1892), consta en primer lugar de una breve sección biográfica, habida cuenta del amplio rastreo del libro de 2007, seguido de un muy sugestivo capítulo destinado a determinar en qué consistió «La moda del álbum», cómo se hermanaron en el ámbito femenino de los salones –verdaderas academias condensadas (p. 28)- el arte, la música y la poesía y produjeron esos ambulantes *pequeños museos o cofres de vanidad* que son los álbumes, genuino venero de la expresividad romántica, crisol de toda una retórica de justificaciones y protestas corteses. Ante nuestros ojos cobra vida el salón altoburgués de la Alquería del Pilar y llegamos incluso a atisbar la gruta artificial que doña Antonia hizo construir para mantenerse en total aislamiento (p. 74). Vamos descubriendo entonces que aquel paraíso privado, templo de la cultura y las Bellas Artes (p. 83), habitado por pájaros y libros, tenía como escaparate reservado sólo a iniciados un estuche pequeño y casero: un álbum.

La parte del león de este ensayo de impecable factura la ocupa, sin embargo, el estudio pormenorizado del álbum en cuestión, fruto de la privacidad compartida por los Lamarque con amigos poetas y folkloristas béticos, de la comunión poética sevillana a la sazón existente y vinculada en parte a los Montpensier. Engrosan esa lista de firmas eclesiásticos, clasicistas sevillanos exponentes de la secular escuela poética sevillana (Rodríguez Zapata, Fernández Espino, Vidart, Bueno, Campillo, Díaz de Benjumea), y otros afines como Pongilioni, viajeros y amigos foráneos (Schuchardt y Fastenrath) y una no tan exigua representación femenina (Böhl de Faber, Isabel Cheix y Pilar Sinués). La pluma y el pincel son los instrumentos de fabricación de esta muestra de *lujo asiático* que Isabel Román Gutiérrez y Marta Palenque describen y examinan con tan encomiable precisión como amena viveza. Diríase que estamos ante el mismo álbum, pese a no tratarse de una edición facsimilar, tan convincentes son el modo expositivo, la elegante argumentación de ambas profesoras y el tratamiento cuidadoso y pulcro al que se someten las vertientes textual, metatextual e icónica que surgen del álbum.

El trinomio conceptual del título del álbum-libro otorga el primer lugar a la pintura (como sucede en los álbumes de Julia Espín, dados a conocer por el profesor Jesús Rubio Jiménez, y que contienen soberbios dibujos de Gustavo Adolfo Bécquer). En el caso presente, ése es el eje más valioso a juicio de las autoras, en esa competición que con la poesía –poesía albumística, al fin, pero canónica: predominio de sonetos, quintillas, romances y endecasílabos y heptasílabos; talante moral y laudatorio- se entabla, eje plasmado en epígrafes referidos a tipos y escenas de costumbres, paisajes y arquitecturas, pinturas históricas, literarias y religiosas, retratos, un bodegón, firmas extranjeras, ejercicios caligráficos y otras técnicas (lápiz, plumilla, huecograbado, fotografías, unos pensamientos pintados sobre tela de seda…). Encontramos sobre todo acuarelas y óleos. Hay un dibujo de G. A. Bécquer que bien pudo llegarles a los Lamarque a través de Valeriano o de Narciso Campillo, como se apunta. Vemos a majas, como la de la hermosa cubierta, pero también a un aguador, a un conseguido picador, algún ejemplo de *fortunysmo*, obras de Canto Torralba, de Antonio Morgado, una marina…

Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz ofrece asimismo al lector un colofón conclusivo que da paso al catálogo del álbum, a las bellísimas ilustraciones, comentadas oportuna y sagazmente, y a la bien ponderada bibliografía.

Nos hallamos, pues, ante un delicado objeto bibliográfico, verdadero tributo al discurso poético-pictórico en cuyos cauces y márgenes vivieron y crecieron mujeres de letras como Antonia Díaz de Lamarque en un tiempo ya realista que mantenía resabios de conflictiva pervivencia romántica. Lejos de verse arrumbada, la autora de *Flores marchitas. Colección de baladas y leyendas* (1877), tuvo el privilegio de integrarse en «el elitista y eminentemente masculino círculo de los elegidos» (p. 9). Fue una autora que aun habiendo entrado en el canon mediosecular sevillano y llegando a ver sancionadas por la imprenta obras en prosa, las menos, y verso, las más, reservó para su alcancía suspiros y aromas, colores y trazos, como si el apremio del estro no se viese satisfecho en la proyección pública y tuviese en las páginas tantas veces acariciadas de un álbum más feliz y auténtica expansión.

Pero el álbum es también testigo de la compenetración con su marido, José Lamarque de Novoa, gracias a cuyas gestiones y contactos se reúnen imágenes y textos, y ello conduce a atribuir, en cierta medida, al resultado, que hoy conocemos gracias al loable empeño científico de I. Román Gutiérrez y de M. Palenque, un cierto carácter dependiente o vicario con respecto al polígrafo y marido mediatizador, también influyente –y tal vez no para bien- en los derroteros poéticos clasicizantes de su esposa. En la estirpe de otras escritoras isabelinas, entregando su vida a la literatura, su nombre penetra en la historia literaria y cultural de la mano del de su marido, fascinado por el prurito coleccionista y por el maridaje entre el texto y su ilustración y viceversa.

Autora de una poesía que se mueve entre los impulsos esproncedianos y los designios circunstanciales, conmemorativos y celebrativos servidos en el molde del clasicismo, participa de la veneración adscrita al autógrafo que cuaja también en libros y abanicos. El verso deviene instrumento social, agasajo celebrativo de convencionales encuentros anunciados por arabescos inscritos en tarjetas de visita.

Este libro conjunto, escrito por dos excelentes conocedoras del Ochocientos, es el mejor ejemplo de cómo «una pequeña, íntima y parcial historia estética de la burguesía decimonónica sevillana, cuyas preferencias artísticas son extrapolables al resto del país» en la segunda mitad del siglo XIX muestra «el sutil entramado con el que se tejen más vastos logros» (p. 183).

Un mundo entero cabe en un álbum. En éste, que firman no sólo Antonia Díaz de Lamarque y sus invitados, sino también aunque de otra manera Isabel Román Gutiérrez y Marta Palenque, se hace cierta aquella sanción rara de la publicación libresca del álbum, se vivifica definitivamente aquel mundo hoy tachado de cursi y ñoño y aún insuficientemente conocido. Para fortuna de la memoria de la autora de *El precio de una dádiva*, única novela suya, tal propósito se cumple con sabia y justa palabra, de modo tal que el lector se interna en aquel microcosmos sincrético, tan sevillano por cierto al combinar poesía y pintura, con los mejores pertrechos, ajeno a todo prejuicio, animado por un respetuoso silencio pronto convertido en música y color.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Jesús Rubio Jiménez: *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006. (Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos 2006), 451 pp.

Varios factores contribuyen a la excepcionalidad de este libro. En primer lugar, la presentación. La alta calidad de la diagramación y del papel, así como todos los aspectos de la impresión, incluidos los finos detalles de la cubierta en la que se reproducen algunos de los dibujos juveniles de Bécquer aparecidos en el *Libro de Cuentas* de su padre, contribuyen a hacer de esta obra una verdadera joya bibliográfica. Y no es éste un juicio superficial y frívolo, porque de esa calidad depende la transmisión del propósito central del muy bien documentado estudio. Las casi setenta reproducciones en color de óleos y grabados y las más de cien copias fotográficas de los dibujos de Gustavo pertenecientes a varios álbumes trasmiten fielmente las características salientes de los originales. Esas reproducciones funcionan como ejes del libro; están convenientemente situadas en la mitad del volumen para que el lector pueda comprobar sin demasiada molestia la certeza de los juicios y la veracidad de los datos técnicos destacados en el comentario sobre cada una de las obras reproducidas y usados frecuentemente en la comparación con textos de Bécquer mismo. El lector puede seguir así, paso a paso, la marcha de la investigación. Guiado por el profesor Rubio Jiménez, descubre casi por sí mismo la importancia de las artes, en especial del costumbrismo pintoresco andaluz, en la formación del poeta y la constante presencia, en su prosa y en su poesía, de técnicas pictóricas aprendidas desde niño. Debemos agradecer a la fundación José Manuel Lara el esmero acordado a esta costosa edición, que vale también como un artístico homenaje al arte becqueriano.

Pero la excelencia del libro no se limita, claro está, al aspecto gráfico. El estudio del profesor Rubio Jiménez constituye, a mi juicio, una de las más serias contribuciones al conocimiento de Bécquer aparecidas en los últimos años. Quiero pues resumir, desde la perspectiva de la crítica especializada, cuáles son esos aportes y lo que ellos significan. Antes de la aparición de los trabajos de Rubio Jiménez de algún modo incorporados o utilizados en el libro, sólo contábamos con la descripción de algunos de los dibujos del poeta, especialmente los que se conocen bajo el título «Les Morts pour Rire», descriptos muy al pasar por Everett Ward Olmsted en su excelente prefacio a la edición escolar norteamericana de algunas leyendas y rimas publicada en 1907. Años después, en 1914, Franz Schneider, siguiendo a Olmsted, se extiende en la consideración de ésos y de otros dibujos. Nada nuevo se conoce sobre esa producción becqueriana hasta 1997, fecha en que el profesor Rubio Jiménez encuentra y describe los álbumes a Julia Espín, amiga íntima de Bécquer y presunta inspiradora de alguna de las rimas; en el segundo álbum visto por Olmsted figuraba, entre otras manifestaciones de homenaje a la eximia cantante, el original de «Les Morts pour Rire» cuya edición facsimilar publica Rubio en el citado año. Lo que comenzó siendo en él un interés por investigar la estancia de Gustavo y de su hermano, pintor Valeriano Bécquer, en el monasterio de Veruela termina por originar el descubrimiento más valioso, para la crítica becqueriana, desde que Schneider encontró en la Biblioteca Nacional de Madrid el manuscrito del «Libro de los gorriones».

Rubio Jiménez nos previene contra la tendencia de la crítica a menospreciar la actividad pictórica de Gustavo, considerada un hábito familiar o un poco

importante dato de su biografía. Reaccionando en parte contra ese menosprecio, Edmund L. King publicó en 1953 su tesis universitaria, dirigida nada menos que por D. Américo Castro, titulada *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet*. King asocia el precario material pictórico entonces conocido con la prosa y la poesía de Bécquer. Valió más el intento que los resultados; pues solo merece destacarse en su libro la comparación de descripciones becquerianas con cuadros de Murillo, cuando ambos sevillanos pintan la luz a cielo abierto, con Claude Lorain el Lorenés, cuando se trata de fundir las figuras o el paisaje en una luz vagarosa y esfumada, y con Rembrandt cuando el poeta necesita recurrir al claroscuro romántico.

También nos advierte Rubio que nuestra falta de conocimiento de la época en que Bécquer vivió hace difícil establecer una valoración certera sobre el significado de la obra pictórica becqueriana. Las «bizarreries» de «Les Mort pour Rire», por ejemplo, expresan un humorismo no advertido por los críticos, ya que sólo se entiende en el contexto del humorismo europeo decimonónico y de la obra de grabadores como Gavarni. Esta observación nos permite afirmar ahora que todo lo que este libro nos proporciona, sean documentos, información o análisis, es algo nuevo y hasta, diría yo, fascinantemente original. Aunque el autor se beneficia de algunas investigaciones de otros sobre pintura y pintores de Sevilla, o de observaciones parciales de destacados becquerianistas como Robert Pageard, Rafael Montesinos, Juan María Díez Taboada y otros, retribuye ese beneficio elaborando cada dato obtenido en la extensa bibliografía consultada, en un contexto explicativo que confiere especial valor a cualquier mínima observación recogida.

Así por ejemplo, en el apartado «La estirpe de Gustavo Adolfo Bécquer» se reproducen datos más o menos conocidos sobre José Domínguez Bécquer, padre del poeta, estío Joaquín Domínguez Bécquer, y el protector y amigo Antonio Cabral Bejarano; pero, al analizar la obra de cada uno de ellos, se van distinguiendo poco a poco características ignoradas de sus estilos y sus preferencias. El costumbrismo del padre recoge las nuevas tendencias de la pintura de su tiempo; sobre todo el tratamiento de los espacios y de la luz en pintores como David Roberts, inglés asentado unos meses en Sevilla, que sale del costumbrismo tradicional hacia una pintura de envergadura mayor en la que el detalle costumbrista y las figuras típicas de las estampas románticas quedan como sumergidas bajo las imponentes naves de las iglesias o en los amplios exteriores iluminados con matices preimpresionistas. Tanto Valeriano como Gustavo, este último, sobre todo, en «La feria de Sevilla», las «Cartas desde mi celda», «Las dos olas», se desprenden de la tradición familiar en la medida en que confieren dinamismo a las estáticas figuras costumbristas y les agregan dimensión profunda cuando ponen en práctica un realismo ideal que las hace más vivas y al mismo tiempo más representativas del curioso pasado que se evoca. El costumbrismo, así y de otros modos transformado, es el verdadero esqueleto que sustenta la prosa y la poesía becqueriana. Rubio Jiménez analiza con erudito conocimiento y sensibilidad artística el modo en que el poeta nos pinta con palabras, en la *Historia de los Templos de España*, en los artículos periodísticos, en las «Cartas desde mi celda», en las leyendas y en algunas de las Rimas, espacios, escenas o tipos derivados del costumbrismo. No se trata de las habituales observaciones que aparecen en cualquier libro, sino de bien probadas asociaciones entre literatura y arte pictórico que hacen avanzar nuestra apreciación del arte y de la poética becqueriana.

En resumen, el profesor Rubio Jiménez traza en este libro la trayectoria de la sensibilidad artística de Bécquer nacida en el ámbito de su familia; sensibilidad

educada en la contemplación y en el conocimiento profundo de las técnicas de la pintura, pero abierta a las innovaciones de técnicas nueva surgidas en el arte europeo, y aplicada luego en la prosa a la descripción arquitectónica y arqueológica y a la presentación de tipos populares y en la poesía, a la evocación de ambientes o paisajes, balcones, madreselvas, campanillas azules, transformado todo ello en ensoñaciones fantásticas expresadas con palabras pero también con colores y notas musicales.

No termina todo aquí. Queda todavía el valiosísimo análisis de los dibujos becquerianos en los álbumes de Julia Espín, de sus hermanas, o en el titulado «Los Contrastes» que describió parcialmente Montesinos y que nadie ha visto después. Con gran penetración y buen sentido artístico, Rubio Jiménez destaca cada detalle de los dibujos, que son para él y para sus lectores documentos más claros que una página escrita, hasta darnos una visión nueva del poeta artista, que en este dibujo expresa su humor, en aquel su alegría, en el otro su depresión y su angustia. Bécquer aparece vivo, con su cartera de dibujo bajo el brazo, pintando, leyendo, fumando, reaccionando con entusiasmo frente a lo que ve, lo que oye, lo que lee o imagina.

El libro se cierra con una valoración general sobre la obra pictórica de Bécquer, valoración que deja abiertas nuevas puertas para la crítica futura. La deuda de Bécquer con su tradición no impide reconocer su modernidad, por el contrario, sirve para destacarla. Cuando se conozca mejor su época y sobre todo, cuando se recupere la desconocida cultura de masas en el siglo XIX, podremos apreciar mejor esa modernidad. Y en la busca de indicios que la prueben, Rubio Jiménez nos proporciona una alucinante visión del «imaginario» de Bécquer. El poeta se siente atraído por los alcances de la técnica de su tiempo en cuanto a la reproducción de la realidad; tiene conciencia, por ejemplo, de los valores y los límites de la fotografía. Está al tanto de las técnicas gráficas. Expresa curiosidad por la prestidigitación, por las linternas mágicas. Le fascinan las metamorfosis, los fantasmas de la realidad. Para él, la vida humana tiene una dimensión fantasmal, misteriosa, inefable, porque el ser humano está atrapado entre el amor y la muerte, es decir, entre el tiempo y la eternidad. Los dibujos de Bécquer y su literatura procuran apresar esos fantasmas d ela imaginación.

Rubio Jiménez concluye su excelente estudio con estas frases: «fue un pintor que trataba de objetivas con sus lápices sus visiones interiores, muchas veces nacidas de sus lecturas o de la contemplación de otras imágenes. Pintura y literatura fueron, en definitiva, para él los dos instrumentos principales con los que intentó transmitir la experiencia de lo inefable, aunque conocía de antemano su fracaso.»

RUBÉN BENÍTEZ
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA. LOS ÁNGELES

Rafael Sánchez Ferlosio. *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Edición de David Roas. Barcelona. Crítica. 2008. 228 pp.

Industrias y andanzas de Alfanhuí, ha sido, desde su primera publicación, en 1951, un libro que ha provocado desconcierto, sorpresa e incomodidad en la crítica. El editor (13) pasa revista a varias de esas reacciones: «¿Qué clase de libro es este» (Ramón de Garciasol); «Caso único en nuestras letras» (Francisco Yndurain); «Libro extraño» (Camilo José Cela); «Libro-excepción» (Juan Luis Alborg); «Caso aislado» (Nancy Allen); «Libro realmente inclasificable» (José Corrales Egea); «Libro extraño e inclasificable» (Eugenio de Nora). Opiniones en las que entre otras cosas llama la atención el uso repetitivo del término «libro» en vez de «novela». Y es que en las valoraciones que se han hecho sobre *Alfanhuí*, es muy perceptible la opinión, rara vez expresada directamente, pero presente siempre, de que sólo hay una forma de escribir novela: la formula realista, tradicional y lógica.

Afortunadamente para la mayoría de la crítica, Sánchez Ferlosio produjo después *El Jarama*, una novela realista *comme il faut*, de la que se podía hablar bien o mal, favorable o desfavorablemte, entusiástica o acerbamente, pero que se podía clasificar en lo que era, debía ser y siempre sería la novela española: el realismo. De esta manera las referencias a *Alfanhuí* se convirtieron en pequeñas introducciones al autor antes de abordar el estudio de *El Jarama*, informaciones biográficas, notas a pie de página, breves corolarios y significativo silencios. *Alfanhuí*, aquella «carcoma» que «no abría camino» [en palabras de Juan Luis Alborg recogidas por el editor (13)] quedaba así convenientemente aislada, fuera del discurso general de la literatura española de posguerra y quien sabe si con tiempo y paciencia desterrada al territorio ignoto de la literatura infantil.

La intención de David Roas, con esta edición y sobre todo con su introducción, es romper definitivamente esta imagen que ya se ha convertido en estereotipo e incardinar de manera razonada y lógica a *Alfanhuí* dentro del transcurso histórico de nuestra literatura como un elemento, descollante y espléndido eso sí, perteneciente a una corriente existente en la literatura española.

Para ello Roas pasa revista a las diferentes interpretaciones que se han propuesto para la identificación de esta rara especie novelística: narración fantástica, novela picaresca y *Bildungsroman* (16). Pero el editor no se muestra conforme con estas clasificaciones si bien reconoce que hay características en *Alfanhuí* de esos subgéneros mencionados. Su propuesta es que la «verdadera identidad [de *Alfanhuí*] ... es su dimensión no mimética, en un momento en que la narrativa española se escoraba inapelablemente hacia el realismo testimonial» (19).

Esta clasificación de Alfanhuí dentro de la literatura no mimética lleva a Roas a desarrollar en el siguiente apartado del prólogo, un somero análisis de la literatura no mimética en España entre los años 40 y 50, tras de lo cual se centra decididamente en la novela y en su propuesta de clasificación: un libro a caballo entre el realismo mágico y el neorrealismo. Relaciona aquí Roas la obra de Ferlosio, con un cuento de Cesare Zavattini, *Totó el bueno*, publicado en el primer número de la *Revista Española* [sobre la influencia de Zavattini en el grupo de jóvenes escritores que se agrupaban en la Revista Española remito al lector al magistral estudio de Ana Casas Janice, *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*] y con otros cuentos aparecidos en esos años, al tiempo que

también liga a Alfanhuí con elementos característicos del neorrealismo, también entonces presente en la escena literaria: la presencia recurrente de la infancia (32), la especial vinculación de personajes y naturaleza (34) y la búsqueda de la transformación social desde una posición humanitaria basada en el amor y la bondad (36).

A continuación Roas desarrolla un amplio estudio de la estructura de la novela, dividida en tres partes que reflejan el viaje del niño desde la infancia al mundo de los adultos. Para el editor son importantes las dos citas que anteceden al relato, la del *Libro de Buen Amor* «Sembré avena loca ribera de Henares» y la de San Mateo «La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio todo tu cuerpo será luminoso», que indican por un lado que el libro es un acto inútil (en un ejercicio de ironía) y la importancia en todo el planteamiento y desarrollo de la historia de la visión que tiene Alfanhuí del mundo y de las cosas: esa visón de la infancia que se perderá al integrarse en el mundo de los adultos. Llama la atención Roas sobre el hecho de que cada una de las transformaciones de Alhnhuí, al final de las tres partes, van acompañadas de un problema de visión: testimonio del cambio, del paso a la edad adulta.

Roas analiza con detenimiento las tres partes, diferenciando las «industrias» de la primera parte (las experiencias de Alfanhuí en el campo que terminan con la muerte del maestro y la purificación posterior de Alfanhuí), de las «andanzas» de la segunda (marcha a la ciudad, encuentro con Don Zana y muerte de la marioneta a manos de Alfanhuí) y la tercera (regreso al campo, peregrinación, encuentra con su abuela, muerte del buey Caronglo y aprendizaje de herboristería). En la primera parte el niño se encuentra menos contaminado por el mundo adulto y «ello explica que sea la etapa de la historia en la que el grado de fantasía es mayor» (39). En la segunda etapa, en la vida cotidiana y gris de la ciudad el grado de fantasía queda «reducido a la presencia de Don Zana; una marioneta de madera dotada de vida» (45) Son abundantes en cambio, el absurdo, el ridículo, la ironía, el humor, «contribuyendo a desrealizar el relato» y «conectando de forma evidente la novela con la imaginería propia de neorrealismo más fantasioso» (45). En la tercera parte, tras la muerte de Don Zana, la ceguera de Alfanhuí y la vuelta al campo para sanar, se produce el triunfo de lo real: «el mundo descrito es cada vez más cotidiano, retratado de un modo realista, incluso costumbrista en ocasiones» (50). Presta atención a la diferente presencia del mundo fantástico en las tres partes, mucho más intenso en la primera que en la segunda y tercera, la presencia de la muerte como elemento culminante de cada una de las tres partes, la influencia negativa de la ciudad y el regreso a la naturaleza. Todos estos elementos son vistos por el editor dentro de un contexto presidido por la idea del viaje de Alfanhuí de su estado de inocencia infantil a la aceptación de su destino de adulto, que culmina en la escena en que los alcaravanes se llevan su nombre de niño, señal de su ingreso definitivo en su vida adulta.

Reproduce Roas el texto de la primera edición, realiza por los Talleres Gráficos Cíes de Madrid en febrero de 1951. Va acompañado el texto de una cuidada anotación que explica todo el vocabulario desconocido, inusual o sorprendente y los giros, modismos y referencia existentes en el texto, perfecta aclaración para la lectura de esta novela fundamental de nuestra historia literaria.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA/IES ALBERTO PICO

***Mi bisabuelo* por Ramón del Valle-Inclán. Facsímil del manuscrito autógrafo. Universidade de Santiago de Compostela, MMVII. Prólogo y edición de Jorge Devoto del Valle-Inclán.**

Ningún escritor español del cambio de siglo está siendo sometido a una búsqueda, ordenación y estudio de sus escritos tan minucioso y sistemático como don Ramón María del Valle-Inclán. Varias generaciones de estudiosos han ido reconstruyendo con enorme paciencia y tenacidad su obra, salvando diferentes dificultades, debidas unas a su particular manera de entender la creación y la difusión de las obras literarias y otras al estado en que la documentación personal del escritor quedó a su muerte. Mucho se ha avanzado en el primer aspecto y contamos con tablas cronológicas de sus publicaciones muy completas y contrastadas, que se van perfeccionando cada vez más; menos se ha progresado en la segunda dirección porque la mayor parte de esta documentación ha estado fuera del alcance de los investigadores hasta hace bien poco por lo que no abundan los manuscritos recuperados y editados del escritor aunque sobran indicios de que la situación cambiará en poco tiempo al haber puesto la familia a disposición de los investigadores su archivo. La edición que reseño es un ejemplo de esta tendencia y supone la recuperación del autógrafo de uno de sus cuentos, «Mi bisabuelo», escrito hacia 1914, año en que se incluyó en la colección de relatos *Jardín umbrío* y cuyo original manuscrito se desconocía aunque el cuento fue editado en varias ocasiones en vida del autor.

La recuperación del autógrafo –que se edita en facsímil y trascrito- ha sido posible gracias al nieto de don Ramón, Jorge Devoto del Valle-Inclán, que lo prologa y explica los avatares del manuscrito, y a la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela, dirigida por Margarita Santos Zas, que ha promovido su edición como primer volumen de la Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán, una de sus iniciativas más notables y en la que se anuncian grandes novedades. Difícil era empezar con mejor pie una colección destinada al conocimiento riguroso del escritor gallego, atendiendo tanto a la singularidad y a la calidad en lo editado como a su cuidada presentación editorial que hasta en esto se manifiesta una voluntad de seguir su magisterio, procurando que el propio libro tenga una dimensión artística con su diseño, su bien seleccionada tipografía o sus imágenes.

En tres partes se organiza el contenido del libro: el prólogo, el facsímil del autógrafo y la trascripción de este cotejada con las principales ediciones del cuento aparecidas en vida de don Ramón.

En el prólogo, Jorge Devoto explica cómo llegó el manuscrito de «Mi bisabuelo» en la primavera de 1970 a manos de su madre, María Beatriz del Valle-Inclán, casada con el admirable medievalista Daniel Devoto. Fue un regalo de Jacqueline Chaumié, nieta de Jacques Chaumié a quien se lo entregó don Ramón en fecha cercana a su escritura y probablemente para que lo tradujera y editara en francés como hizo con otras obras suyas. El autógrafo ha estado por tanto donde era presumible que se encontrara: en el entorno amistoso y familiar del escritor.

Estas circunstancias le dan pie a Jorge Devoto para reconstruir las relaciones de don Ramón con el escritor y político francés desde comienzos de los años diez y de paso su viaje a Francia en 1916 durante la Primera Guerra Mundial, donde visitó el frente como corresponsal de guerra de *El Imparcial*, para el que escribió a su vuelta *La media noche: visión estelar de un momento de guerra*.

Don Ramón fue un activo defensor de la causa aliada lo que le había llevado ya en 1915 a promover el Manifiesto de los Intelectuales Españoles a favor de los aliados junto con Ramón Pérez de Ayala, que fue quien redactó el texto que después rubricaron importantes intelectuales españoles. De aquí que su nombre lo encabece y que se haya podido recuperar también en esta edición un borrador autógrafo de Valle-Inclán con una primera lista de firmantes del manifiesto tanto de escritores como de compositores y pintores.

Aunque Jorge Devoto no llega a precisarlo más, es sabido que Jacques Chaumié jugó un papel fundamental en la trastienda de esta iniciativa en pro de la causa aliada, animando a los escritores españoles a poner en marcha aquella operación de imagen para contrarrestar, entre otras cosas, las maniobras de apoyo a Alemania que venían realizando grupos de germanófilos españoles. Tras varias semanas de gestiones, *El Liberal* publicó el manifiesto el 5 de julio de 1915, haciéndose eco inmediatamente la prensa francesa donde lo reprodujo ese mismo día el periódico parisiense *Le Journal* con una presentación de Chaumié, destacando el papel de Valle-Inclán coordinando su elaboración. La iniciativa tuvo una enorme importancia y fue el comienzo de una campaña de resistencia que se prolongó durante toda la contienda: juntos andaban ya Pérez Galdós, Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Azaña, Ortega y Gasset, Américo Castro, Marañón o Manuel de Falla y juntos permanecieron hasta el final.

Por este lado, el prólogo de Jorge Devoto excede la mera presentación del cuento para arrojar interesantes luces sobre otros aspectos de la biografía y la literatura del escritor en aquellos años: sus cambios políticos, su conocida visión desde la altura, cierta proyección personal sobre el texto de *La media noche*. En el aire quedan incitaciones a indagar más en otros aspectos de aquel viaje como su participación en un homenaje a Rubén Darío en París en el que se le invitó a intervenir. Alguna vez habrá que historiar con detalle la participación de don Ramón en este y otros homenajes a Rubén síntomas inequívocos de su admiración. Don Ramón se volcó en actos de homenaje al poeta nicaragüense no solo al fallecer este sino también después. No es casual el protagonismo de Rubén Darío en *Luces de bohemia* sino la culminación del reconocimiento de su magisterio, que refuerza esta presencia constante de don Ramón en homenajes al poeta nicaragüense.

Poco hay que decir del facsímil del autógrafo como no sea señalar la excelente reproducción de sus 35 cuartillas con la letra siempre clara y espaciada del escritor, sin apenas correcciones. En la trascripción se han respetado sus peculiaridades y en notas a pie de página se señalan los cambios léxicos y morfosintácticos más relevantes respecto a otras ediciones: las incluidas en *Jardín Umbrío* (1914, 1920 y 1928) y las de las revistas *Por Esos Mundos* (240, 1916, pp. 7-11) y *Almanaque Ilustrado Hispano Americano* (Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1917, pp. 166-171). No son realmente muy sustanciales los cambios aunque sí numerosos y apuntan hacia una modernización del lenguaje y acaso hacia una cierta regularización castellana suavizando el sabor galleguizante del lenguaje del relato acorde por otra parte con el origen del narrador que manifiesta concluyendo el cuento su voluntad en cierto modo de continuar la tradición familiar, su orgullo de estirpe. Pero esto, con todo, no es más que una impresión de lectura somera de las variantes trascritas que necesitaría un análisis pormenorizado y ampliado probablemente al resto de los cuentos de *Jardín umbrío* en sus sucesivas ediciones para tener alguna validez afirmativa. Jorge Devoto se limita a presentar el juego de variantes sin realizar ningún comentario que vaya más allá de la constatación de su notable número, aunque hay que decir

que debidas en gran parte probablemente a labores de regularización de los cajistas en las imprentas.

Como en embrión o en esbozo se ofrecen en este cuento personajes y situaciones que están plenamente desarrollados en el ciclo de las *Comedias bárbaras* o en *El Embrujado*. El deseo de crear un clima evocador misterioso y maeterlinckiano, cruzando voces narrativas y lo testimonial con lo milenario. La presencia del hidalgo don Manuel Bermúdez, el escribano Malvido o personajes populares –la recurrente Micaela la Galana- cuya fugaz silueta espejea con los retratos mucho más reposados de personajes equivalentes por su posición social en otras obras. Pero el análisis de estos asuntos no es el fin de la bella edición que reseño y su cuidada presentación. Quedan para acercamientos posteriores, para ese cada vez más imprescindible estudio del arte de la variación como uno de los meollos de la creación artística valleinclaniana.

Dada la brevedad del texto y lo cuidadas que fueron las ediciones ilustradas citadas, no hubiera estado de más redondear la edición con su reproducción facsímil completa y no sólo de algunas páginas sueltas como muestra. Es posible que en algún caso fuera el escritor quien diera la última palabra sobre su idoneidad antes de ser impresas.

Lo que importa a la postre está bien logrado: la recuperación de un autógrafo completo del escritor y con una presentación adecuada, lo cual nos permite leer y ver mucho mejor este cuento donde en germen se notan tantos asuntos de la genuina literatura de don Ramón.

Como decía más arriba, esta «Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán» es así ya un hito indispensable en la recuperación y estudio del escritor.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
UNVERSIDAD DE ZARAGOZA

Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal eds., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15 - 17 de julio de 2005*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, 518 pp.

Locos, figurones y quijotes teatrales dieron que hablar en el XII Congreso de la AINTENSO de 2005, convocado para tal ocasión en Almagro, ciudad escenario *per se* y de La Mancha, que se sumaba también así a los actos conmemorativos del IV Centenario de la publicación del *Quijote*. Las actas «selectas» de aquel encuentro se publican en este volumen de la colección «Corral de Comedias», gracias a la colaboración de las prestigiosas instituciones que lo hicieron posible: el Festival y el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla La Mancha.

Pese a lo propicio de la ocasión, sólo dos terceras partes de las ponencias y comunicaciones discurrieron en torno al asunto propuesto; pero es ésta ya una circunstancia frecuente en congresos de tal envergadura, cuyo propósito es, como justifican los editores, «que sean ante todo puntos de encuentro donde los miembros puedan enriquecer sus investigaciones sobre teatro áureo con la puesta en común de las mismas». Tan es así que las dos plenarias que sirvieron de apertura y colofón del encuentro y que encabezan el volumen ilustran desde sus títulos este aspecto concreto de su desarrollo: la de Frederick de Armas, «'A lo nuevo quijotil': la comedia nueva entre el encanto y la risa», y la de Frédéric Serralta, «Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope». Dado que el libro reúne nada menos que treinta y cuatro artículos, prestaremos una mayor atención a aquellos que sí se ocupan de alguna cuestión relacionada con el título o que constituyen una aportación de especial relevancia para estudiantes y estudiosos del teatro áureo.

En su plenaria inaugural el profesor De Armas pone en entredicho la interpretación de ciertos críticos literarios acerca de la recepción que tuvo el *Quijote* entre los coetáneos de Cervantes; para estos críticos, según De Armas, parece que la ilustre novela fue «solamente obra de risa», mientras que valores superiores, como «alegoría, encanto, melancolía e idealismo, junto con la exaltación de la imaginación y el poder ennoblecedor de la aventura», no llegan a apreciarse hasta el periodo romántico. De Armas rastrea citas y alusiones internas en las comedias de Tirso y Lope, *Amar por señas* y *Amar sin saber a quien* respectivamente, a fin de demostrar que «el *Quijote* ya era para la época mucho más que un libro cómico, carnavalesco y grotesco». Nada se puede objetar a tan afinada lectura y a las conclusiones a las que llega el profesor De Armas; sin embargo, sí me atreveré a decir que sobraba la crítica de los aludidos –con nombres y apellidos y, por cierto, máximos especialistas en teatro áureo–, empeñados en «la importancia de don Quijote como figura carnavalesca y jocosa que forma parte de mascaradas populares, entremeses y comedias durante el siglo XVII»: si lo que les achaca De Armas es cierta miopía o una perspectiva excesivamente parcial, en sus propias palabras se halla el error de partida, y es que ellos hablan de don Quijote como «*figura* carnavalesca y jocosa» y no del *Quijote* sólo como «*libro* cómico, carnavalesco y grotesco».

En la conferencia de clausura, el profesor Serrata volvía sobre el concepto de justicia poética instaurado por Alexander Parker en 1957 para cuestionar el principio estrictamente moral sobre el que se apoyaba el crítico, ya que abundan las

comedias donde se incumple una «rigurosa correspondencia entre defecto y castigo». Apunta Serralta dos factores básicos que, según su análisis, afectarían a ese nuevo concepto de justicia poética: por un lado, las expectativas del público, es decir, lo que éste intuye que va a ocurrir porque así parece determinarlo el discurrir de la intriga, independientemente de un código moral preexistente al texto. A su vez, lo primero que influiría en las expectativas del público serían las propias connotaciones del título de la comedia y, a modo de ejemplo, compara Serralta cómo se desenvuelven tramas tan similares con distinto desenlace en *El perro del hortelano* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, al «anunciar lo que será un conflicto fundado sobre las mismas bases sociales ya orientan al público, o por lo menos lo predisponen, hacia la probabilidad de un futuro desenlace feliz en el primer caso, trágico en el segundo». El segundo factor determinante que orientaría las expectativas del público sería el propio subgénero de la comedia; así, el dramaturgo tendría más libertad para aplicar con laxitud la justicia poética desvinculada de códigos morales en comedias palatinas o de capa y espada, mientras que en comedias «comprometidas», como el *Peribáñez* no sería posible dicha laxitud.

Manuel Cornejo, de la Universidad de Lille, explora el espacio dramático en *Los melindres de Belisa*, obra en la que Lope, por boca de la dama (mujer necia y melindrosa), refiere un Madrid repleto de burlescos peligros que la acechan y agobian –como el león de la estatua de San Jerónimo en el convento homónimo o el puente de Segovia, tal vez inseguro para las «caudalosas» aguas del Manzanares–. Elena Di Pinto titula su artículo «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», y en él examina el catálogo de tipos del entremés y algún personaje de comedia, con sus rasgos característicos hiperbolizados, iluminados a través de una lupa de aumento y convertidos de esta forma en caricaturas o figurones. Concluye Di Pinto, de acuerdo con lo ya dicho por Frédéric Serralta en otra ocasión, que se trata de tipos y no géneros «los que hacen rentable, a conveniencia del autor, la máxima de corregir deleitando».

De unos locos muy singulares habla Judith Farré en su artículo «La locura fingida de los actores como 'defensa' de su *tejnó*»: en algunas loas de presentación de compañías los actores se interpretan a sí mismos afectados por un desvarío quijotil, sobrevenido como enfermedad profesional tanto por la acumulación de papeles, como por la exigencia, la alta cualificación y el esfuerzo que requieren. La exposición de motivos se convierte así en «la puesta en escena de los valores actorales de cada uno de los miembros de la compañía» mediante cuantas referencias metateatrales sean necesarias para la exaltación de esos valores (la voz, la capacidad de persuasión para hacer creíble el personaje, etc.). La pasión enajenadora a lo Calisto, y la intervención del diablo como tercera es el asunto del trabajo de Natalia Fernández, titulado «Influencia demoníaca y distorsión de la realidad en *Quien mal anda, mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón». Otro tipo de locura de amor encuentra Oscar García en cuatro comedias mitológicas de Lope de Vega: la locura por la pérdida de la amada, o por la no correspondencia, o por la fuerza irrefrenable del amor y su poder de enajenación conducente a «cometer locuras», tales como el enfrentamiento a montruos o la pugna con las mismas fuerzas sobrenaturales.

María Teresa Julio trata la locura de Bruto, «fingido loco y cauteloso cuerdo», personaje no principal, pero significado en la comedia *Lucrecia y Tarquino*, de Rojas Zorrilla. La máscara de loco le permite a Bruto transitar con libertad por los vericuetos de la trama y decir la verdad, denunciando las injusticias y los abusos del poderoso, «pues sólo al simple, al loco, al necio, al estulto le está reservada la

verdad y la impunidad». Rui Bertrand Româo analiza las figuras de la locura en el teatro Gil Vicente desde una perspectiva erasmista, y encuentra en los prólogos de sus obras y en los sermones parodiados las formulaciones de la locura más complejas e interesantes. De «El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega» trata José Roso explorando los recursos dramáticos que el personaje del loco fingido ofrece al dramaturgo para construir la trama. A los locos del entremés está dedicado el artículo de Francisco Sáez Raposo; tan cercanos a la insensatez como a la enfermedad, estos tipos entremesiles se acompañan de una indumentaria y un espacio propios, así como de unas relaciones singulares con su entorno: el trato que reciben, el provecho que obtienen personajes cuerdos que se fingen locos, y algunas enfermedades próximas a la locura-necedad conforman los asuntos del muestrario que analiza Sáez. Mención especial merece el artículo de Ricardo Serrano sobre *El príncipe constante*, de Calderón, y lo que él denomina «locura del despojamiento» o el vacío-soledad a la que se ve abocado Fernando al «no identificarse como el infante de Portugal que era sino como el esclavo que es y como el muerto que anticipa». Tras este preámbulo, Serrano ofrece nada menos que diez gráficos de distinto tipo con los que pretende analizar el texto mediante segmentaciones en «inicio de secuencias métricas» e «inicio de grupo de presencia», siguiendo un modelo experimental para la crítica teatral propuesto por Jerzy Grotowski.

Del figurón del XVII al figurón del XVIII transita Elena Garcés en su análisis de las comedias *El honor es lo primero*, de Francisco de Leiva, y una refundición compuesta por Luis Moncín un siglo más tarde, titulada *Entre el honor y el amor, el honor es lo primero*. De la figura del bandolero Juan Sala y Serrallonga, ajusticiado en Barcelona en 1634, y su tratamiento dramático en la comedia *El catalán Serrallonga*, escrita a tres manos (Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Coello) se ocupa Almudena García en un artículo en el que, por un lado, desgrana las características que distinguen al personaje de su referente histórico, y por otro, escruta en la obra la aplicación de resortes teatrales que le son propios a las comedias de bandoleros. Sobre el gracioso, «figura del donaire», en Sor Juana Inés de la Cruz y en el teatro jesuita versan las comunicaciones de Susana Hernández Araico y Dalia Hernández Reyes respectivamente. Desirée Pérez analiza la figura del soldado, amotinado o no, en tierras flamencas en dos comedias de Lope de Vega, *El asalto de Mastrique* y *Pobreza no es vileza*, y en *Los amotinados de Flandes*, de Vélez de Guevara.

Carlos Mata Induráin estudia la comicidad escénica y verbal del primer entremés conocido que parodia la novela cervantina: el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (1617), de Francisco de Ávila. Por cierto que Mata abona la tesis que contradecía De Armas en su plenaria, ya que recuerda que en el siglo XVII «la novela cervantina es leída mayoritariamente como una obra paródica 'provocante a risa' y don Quijote es entendido como una figura ridícula». Por su parte, Preeti Pant interpreta la relación entre ficción y realidad de *El retablo de las maravillas* y el episodio de Maese Pedro del *Quijote* desde una perspectiva original y sorprendente: la de la filosofía antigua de la India, el *maya sansar*, «en un intento humilde de averiguar el alcance universal de esta propuesta cervantina». También Aurelio González aborda la «perspectiva engañosa a propósito de la realidad» y el artificio de la ilusión en el teatro cervantino en *El retablo*, en *La cueva de Salamanca* y en las comedias *La gran sultana* y *Pedro de Urdemalas*. María José Rodilla revisa las características dramáticas que conforman algunos figuras cervantinas: «Quijotes ególatras», «alcaldes ignorantes», «soldados arrogantes», «cautivos indomables» y

«vizcaínos prevaricadores». Héctor Urzáiz hace un repaso de las múltiples y diversas adaptaciones de la obra cervantina con motivo del V Centenario como preámbulo a su trabajo en torno a la teatralidad del *Quijote*, o «la génesis teatral de la novela», así como de la presencia de la figura de don Quijote en el teatro seiscentista, es decir, la «quijotización del teatro». Dalmacio Rodríguez describe las funciones dramáticas de la «figura del donaire» en *El rufián dichoso*, de Cervantes, y Miguel Zugasti aporta «Algo más sobre las fuentes» que pudo manejar a la hora de componer esta misma comedia. Con el trabajo de Zugasti se cierra este compendio de artículos al cuidado de unos editores que se han esmerado en su selección, tanto para el aprovechamiento de los que participaron en el congreso de la AINTENSO, como de todo público curioso o interesado en el teatro del Siglo de Oro que no estuvo presente en aquellas sesiones almagreñas.

GEMA CIENFUEGOS ANTELO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2008, 286 pp.

Este que vamos a reseñar es, por el momento, el último libro publicado por el profesor Darío Villanueva. No es necesario decir que la tarea docente e investigadora del catedrático de la universidad compostelana ha sido reconocida dentro y fuera de nuestras fronteras, sí insisto en ello aquí es porque dicho reconocimiento está relacionado con la escritura de este ensayo. En el prólogo, Villanueva informa de su origen: un curso de posgrado impartido en la cátedra Miguel Delibes de la City University of New York, en otoño de 2007.

El contenido, dividido en cinco capítulos, cinco lecciones magistrales, se ajusta al título que la portada anuncia concisamente, *Imágenes de la ciudad*, y desarrolla con alguna precisión más en el subtítulo, *Poesía y cine de Whitman a Lorca*. En su interior, al lector le aguardan más de 250 páginas de fascinante e instructiva lectura, en las que, tomando como punto de partida los poemas con los que Whitman canta a la ciudad de Nueva York y terminando con el poemario neoyorquino de García Lorca, se analiza la relación entre la ciudad y la imagen de la misma, creada por medio de palabras (literatura) o de imágenes cinemáticas (cine), pero también de imágenes pictóricas; o lo que es lo mismo, comparatismo puro en el campo de las relaciones interdiscursivas e interartísticas.

«La écfrasis inversa. Manhattan, de la poesía al cine», título del primer capítulo, presenta a Walt Whitman como un poeta romántico, y por ello profundamente nacionalista, pero al mismo tiempo rupturista y pionero de una modernidad científica, política y sociológica que continuará desarrollándose en el siglo XX. Abiertamente situado a favor de la libertad creativa, el poeta de Paumanok incorpora a la poesía las imágenes insólitas de la moderna metrópolis que representa Nueva York, tendencia que seguirán treinta años más tarde las vanguardias artísticas, para quienes Whitman será «un luminoso faro de la humanidad», como afirma Guillermo de Torre en 1925. De la repercusión ecuménica que la voz de Withman alcanza, Villanueva destaca, en coherencia con las tesis desarrolladas en este ensayo, el lugar central que ocupan las imágenes en sus creaciones: «las verdaderas realidades son las imágenes», afirma el poeta. No puede por tanto sorprender la enorme atracción y la influencia que su poesía ejerce sobre el cine, atracción que el profesor compostelano ilustra con varios ejemplos de los que citaré únicamente dos. La película, *The Birth of a Nation*, de 1915, de uno de los creadores universales del séptimo arte, David W. Griffith, que «responde al entusiasmo nacionalista y al doble impulso épico/lírico que conforma *Leaves of Grass*» (p.27); y la visión whitmaniana de la gran urbe en la película *Manhatta*, de Paul Strand y Charles Sheeler, estrenada en 1921 y hoy por todos reconocida como el primer filme vanguardista norteamericano; el filme -paráfrasis con imágenes cinematográficas de 12 citas extraídas de varios poemas de *Leaves of Grass*, donde Whitman hace de la ciudad de Nueva York emblema de la modernidad futurista- supone un ejercicio de écfrasis inversa: la plasticidad de las imágenes cinemáticas traduce las imágenes verbales de la poesía de Whitman en un ejercicio de mimesis doble.

Entretanto, en la vieja Europa, frente a esta visión optimista y entusiasta de la gran ciudad industrial existía, ya en tiempos de Whitman, un pensamiento menos amable compartido por cineastas y escritores (Blake, Heine, Shelley…), que tienen en Baudelaire, y concretamente en su obra *Les fleurs du mal* (1857), su fuente de

inspiración. Para Baudelaire, testigo de la radical transformación de París iniciada a mediados del XIX (momento en que la gran ciudad irrumpe como tema de la modernidad poética), transformación asociada a la nueva economía industrial y al crecimiento urbano, la ciudad industrial es símbolo de una maquinaria alienante que genera la aparición del vagabundo urbano y la legión de explotados y desclasados con quienes el poeta se identifica. Además del cauce poético, esta perspectiva contaba con una muy vigorosa producción ideológica y filosófica (Friedrich Engels, Karl Marx). ¿Hay algún discurso fílmico que se corresponda con el pesimismo baudelairiano, del mismo modo que la de Strand y Sheeler lo hizo con el optimismo de *Leaves of Grass*? La respuesta a esta pregunta se encuentra en el segundo capítulo: «Géneros de cine vanguardista. El filme de ciudad, poema y sinfonía».

Considerada precursora del realismo poético en el cine francés, la película del director brasileño Alberto Cavalcanti, realizada en París, *Rien que les heures* (1926), representa el pensamiento de Baudelaire sobre la evolución de la sociedad capitalista. Visión del París surgido de la transformación «haussmanniana» de la ciudad en una megalópolis moderna, injusta y deshumanizada, en la que la cámara capta, en insultante y doloroso contrapunto, la vida ociosa de las clases opulentas frente a la laboriosa y dura vida cotidiana de los humildes, de los trabajadores, los desclasados, los pordioseros, los parias de la sociedad. Sobre el patrón de «filmes de ciudad», mezcla de documental, cine experimental y narrativo, la novedad de la película de Cavalcanti radica en el tratamiento dado al componente narrativo que, al desarrollar un argumento ficcional, permite proporcionar al discurso un sentido orientado que el documental, por sí solo, no podría vehicular.

También en 1926 se estrena *Metrópolis*, de Fritz Lang, película avalada por el movimiento expresionista alemán y producida con un presupuesto millonario, frente al modesto presupuesto de la de Cavalcanti. La ciudad futurista se muestra aquí con una organización social, concebida espacialmente como exponente de una estructura de poder (abajo/arriba), en la que los oligarcas explotan a los obreros que, incapaces de seguir el infernal ritmo de la máquina, son destruidos por ella. El disparatado *happy end*, sostenido por la increíble relación amorosa entre el hijo del capitalista y una obrera, produce una inverosímil alianza entre explotadores y explotados, capital y trabajo, con el beneplácito de la Iglesia que preside y bendice el pacto. Al margen de las consideraciones ideológicas y las falsedades argumentales de esta película, en la que, pese a todo, se muestra al espectador con extraña expresividad la alienación de los explotados, Fritz Lang desarrolla un imponente y audaz proyecto artístico, identificado con la estética expresionista, ante cuyos escenarios, iluminación y plasticidad sucumbe el espectador.

Por el contrario, *Berlín, sinfonía de una ciudad*, de Rutmann (1927), con quien Cavalcanti colabora, aunque finalmente rompe esa relación por razones estéticas e ideológicas, es la heredera del optimismo futurista de Whitman. A Rutmann no le interesan las personas, sino la estructura general de la ciudad en la que las gentes son un elemento más del mecanismo al servicio del conjunto. Villanueva, que dedica varios párrafos a comentar los planos y recursos cinematográficos de mayor relieve, señala que Ruttmann busca la expresividad, no en espectaculares decorados sino en la potencia y combinación de las imágenes, el cuidado en el montaje que armoniza la banda visual con la musical logrando «una bellísima sinfonía cinematográfica (87)».

Si la ciudad es argumento para el cine, lo es también para la pintura y la novela; por ello las páginas que completan este capítulo están dedicadas a revisar las

obras más emblemáticas de estos artistas. Así, por ejemplo, «la novela de ciudad», de la que es paradigma John Dos Passos con *Manhatan Transfer* (1925), discurso resultante del sincretismo entre poesía, novela y cine; *Berlín Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, llevada al cine por Piel Jutzi (1931); o la pintura de Ernst Ludwig Kirchner, centrada en la novedosa representación de las calles de Berlín y su vida urbana, ilustran idéntica tendencia. De nuevo en el cine, se analiza la película del soviético Dziga Vertov, *El hombre con la cámara de filmar* (1929), cuyo planteamiento es idéntico al de Ruttman, pero con una moderada e inconfundible referencia ideológica: el optimismo futurista al amparo de la revolución soviética. Lo más original de la película de Vertov es su dimensión metadiscursiva, al tematizar algunas de las ideas defendidas por su director, y metacinematográfica, al ilustrar las teorías contenidas en los manifiestos «Cine-Ojo» y «Cine-verdad», del grupo *Kinoks*, al que Vertov pertenecía, y que defendía el cine puro o, lo que es lo mismo, la no sumisión a las exigencias de una industria que limitaba o coaccionaba la libertad del creador. Su defensa de un estatuto propio para el cine como expresión artística plena remite a dos fuentes: Ingarden (*La obra de arte literaria*, 1931) y el Manifiesto a favor del cine como séptimo arte de Ricciotto Canudo, escrito alrededor de 1911 y reeditado el mismo año de su muerte, 1923.

«En este espíritu creciente de revalorización del nuevo arte, frente a las reticencias que el influjo del teatro y de la novela suscitan entre los jóvenes cineastas, la poesía ofrece, por el contrario, un lugar seguro para el encuentro y el mutuo enriquecimiento: poesía pura y cine puro, el reino de las formas no contaminadas, el ámbito privilegiado de las imágenes» (p.115) Tres, destaca Villanueva, son las figuras inexcusables que postularon y defendieron la vinculación de la poesía con el cine: Dziga Vertov (primer programa publicado en prensa de los Kinoks-Documentalistas, 1919), Jean Epstein (capítulo incluido en el libro *Le cinematographe vu de l'Etna*, 1926) y Abel Gance (en un artículo que anuncia la llegada del «Tiempo de la imagen», 1927.

El tercer capítulo, titulado «La imagen en las vanguardias españolas: cine y poesía», proporciona argumentos y ejemplos suficientes para sostener y probar la alianza entre ambos discursos artísticos, también en España y con brillantes resultados. Esta relación entre el cine y la poesía se plasma en las páginas de la revista *Grecia* (1918-1920), donde se encuentran las firmas de jóvenes ultraístas junto a autores ya consagrados, entre los que citamos a Ramón Gómez de la Serna o Valle-Inclán. En este último se detiene Villanueva para insistir (Villanueva, 1991) en las semejanzas entre el Madrid de *Luces de Bohemia* (1920) y el Dublín de Joyce, en *Ulises* (1922); así como para volver a señalar (Villanueva, 2005) los vínculos del autor gallego con el *Modernism* internacional en obras como *Tirano Banderas* (1926) o en las dos primeras partes de *El Ruedo Ibérico*: *La corte de los milagros* (1922) y *Viva mi dueño* (1928). Además pone de relieve la valoración de Valle-Inclán, frente a la de otros escritores, del cine como séptimo arte, valoración común a la que mantienen los ultraístas.

Contra lo defendido por Guillermo de Torre quien en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) sostiene la rápida desaparición del movimiento futurista, Villanueva señala la intensa inspiración que los ultraístas recibieron de los futuristas; la huella de la teoría estética de Marinetti, basada en la libertad absoluta de las imágenes, en algunos poemas de Juan Larrea; con análisis de textos concretos, comenta la herencia de Whitman en el poemario *Hélices(1923)*, de Guillermo de Torre, quien «busca una nueva retórica para hablar del hombre moderno, del

hombre, que es por naturaleza urbano y vive rodeado de máquinas, vehículos y aparatos, como habitante de la ciudad industrial» (p.135). Sus versos, antes que Cavalcanti, Ruttman, Ivens y Vertov, reproducen ecfrásticamente un poema fílmico de la ciudad como los que pronto empezarán a ser filmados: las imágenes serán el instrumento privilegiado para la expresión de la realidad y de la vida. De Torre, deudor de Epstein (teórico francés de la poesía y del cine), adopta como norma estética para la imagen poética rasgos que proceden de la imagen fílmica: visión instantánea y dinamismo descriptivo. Además, demuestra conocer muy bien no sólo las teorías de Epstein, sino también las de Pierre Reverdy, para quien «la esencia de la imagen residía no tanto en la comparación como en la aproximación de dos realidades más o menos alejadas» (p. 145). Estas teorías tienen en Gerardo Diego y en Vicente Huidobro dos destacados receptores.

Si la imagen tradicional establece una asociación racional entre tenor y vehículo, la imagen visionaria, característica del arte moderno, distorsiona, a veces hasta lo irracional, aquellos vínculos. Este tipo de imagen recuerda a la figura retórica de la *catacresis* (presencia importante en la poesía del barroco): distancia asociativa y relacional entre el tenor y el vehículo, que solo puede entenderse recurriendo a la fina agudeza e ingenio del lector, y que puede deberse no sólo a razones de estilo, sino también a una necesidad expresiva en ausencia de término específico para designar una realidad. Villanueva señala que «las imágenes cinematográficas de la ciudad industrial son neologismos iconográficos, cuando no verdaderas catacresis»; pero además, «la novedosa forma en que todos los iconos de la modernidad se presentan da lugar a visiones que no forman parte de la enciclopedia visual e imaginativa de los espectadores» (p.162-3).

En la relación cada vez más intensa entre cine y literatura en España, tema que conforma el contenido del cuarto capítulo, titulado «Buñuel, Lorca y Dalí, entre poesía y cine», desempeña un papel destacado Luis Buñuel. Un joven Buñuel tiene, casi por azar, sus primeros contactos con la realización cinematográfica en París. Trabaja durante dos años con el director de cine Jean Epstein, en calidad de asistente. Se incorpora, como único cineasta, al grupo surrealista en el año 1929 y decide «llevar la estética surrealista a la pantalla»; el resultado es *El perro andaluz*, película cuyo guión fue escrito en coautoría con su amigo Salvador Dalí. Buñuel se convierte en el primer español reconocido internacionalmente como el cineasta más representativo del surrealismo. A Buñuel se debe en buena medida el interés suscitado en España por los escritos teóricos de Epstein sobre el cine; escritos que tienen una influencia clara en Lorca y que, como señala Urrutia para referirse a Buñuel (2002), se apoyan en su aseveración de alcanzar el cine desde la propia reflexión poética: el cine y la joven poesía para apoyarse mutuamente deben «superponer sus estéticas». También a Buñuel ha de atribuirse protagonismo en la creación de un incipiente cineclub en la Residencia de Estudiantes del que pronto surgirá el Cine Club Español, respuesta en nuestro país a una iniciativa parisina en la inmediata posguerra, y en cuyo desarrollo tuvo una participación decisiva *La Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero. En sus veintiuna sesiones, que detalla con rigor Román Gubert (1999) se proyectan películas de Cavalcanti, Ruttmann, Lang, Pabst, Murnau, Epstein, Renoir, Chaplin, Keaton, etc., y asisten como espectadores los recientes socios, pintores y poetas en cuyas obras asoma el cada más vigoroso influjo del cine.

Uno de esos espectadores era Salvador Dalí cuya obra poética, no siendo extensa, es sin embargo significativa de su trayectoria estética. Así, por ejemplo, *Le*

femme visible, publicado en París en 1930, supone una écfrasis lírica con ambientación urbana de su cuadro *El gran masturbador*. También Lorca asistía a las proyecciones, y si bien es cierto que los poemas de *Romancero gitano* (1928) y el éxito alcanzado con esta obra, originó un importante distanciamiento de Dalí y Buñuel, que llegaron a calificarlo como «poeta putrefacto», no lo es menos que no supieron entender la riqueza de las imágenes del *Romancero,* pero su *Poeta en Nueva York* contiene poesía de ciudad que, animada por el dinamismo de las imágenes cinematográficas sostenido en la acumulación paratáctica de sustantivos, deriva en auténticas catacresis.

El quinto y último capítulo, «*Poeta en Nueva York* desde el expresionismo de "La Aurora"», está, como adelanta su título, dedicado al análisis de uno de los poemas del poemario neoyorquino de Lorca: «La Aurora», poema en el que se concentran sus claves y supone una síntesis de su sentido. Villanueva propone una relectura del texto lorquiano, desde la perspectiva del expresionismo, frente a la común vinculación del poemario con el surrealismo.

Para realizar la hermeneusis, Villanueva se vale de dos documentos: el epistolario de Lorca, y más concretamente, las cartas escritas por el poeta a su familia entre junio de 1929, llegada a EE.UU., y enero de 1930, fecha en que les comunica que está escribiendo un libro de poemas de interpretación de Nueva York; y una conferencia que el poeta pronunció varias veces, entre mayo de 1931 y octubre de 1935. Para el estudio de «La Aurora» utiliza el manuscrito del poema y el original autógrafo de una conferencia-recital, además del conocido como «manuscrito B» del poema «El niño de Stanton» en cuyo final están las dos primeras agrupaciones estróficas del poema

Con toda esta documentación, Villanueva pone de relieve, en primer lugar, el cambio de percepción que el poeta experimenta ante la visión de la gran urbe: desde el entusiasmo inicial hasta la crítica social, incluso la angustia y el pesimismo, que le distancia de Whitman y le aproxima a Baudelaire; luego analiza la vinculación estética del poemario lorquiano al expresionismo a la luz de la utilización de imágenes extremadas, visionarias, auténticas catacresis conceptistas, que el autor tuvo la intención de acompañar con ilustraciones fotográficas y cinematográficas, como declara en la última entrevista mantenida con Antonio Otero Seco, a principios del año 1936, entrevista rescatada por Robert Marrast. Lorca explica en varias conferencias sobre poesía una teoría poética que ayuda a comprender su poemario, en ellas «reitera la noción de una "lógica poética" capaz de relacionar de manera comprensible para el lector imágenes aventuradas, inspiradas siempre en la realidad y no necesariamente rescatadas de los abismos del sueño o el inconsciente» (p. 234); este modo de entender la poesía le distancia del irracionalismo y la arbitrariedad surrealista, y le sitúa en los planteamientos expresionistas. El componente visual y cinemático de sus imágenes, es una «característica de la vanguardia europea de la que Lorca, lector de Epstein, procedía, para la que la imagen significaba el definitivo punto de encuentro entre la poesía y el séptimo arte» (245).

Se cierra así el recorrido por las vanguardias, que tan fértil diálogo mantuvieron con las imágenes cinemáticas, y en las que dejó imborrable huella la poesía de Walt Whitman. Son muchas y de diverso signo las virtudes de este libro; una de ellas, y no la de menor interés, es la de procurar una vía de reflexión e investigación en el campo de las relaciones interartísticas, camino para el que el contenido de sus páginas proporciona un suelo seguro, conformado por la

utilización de un elevadísimo número de materiales que Villanueva ordena, sistematiza, analiza e interpreta, para proyectarlos, con solvencia y brillantez, sobre la lectura e interpretación de los textos. Nos movemos en el campo del comparatismo, pero un comparatismo que considera a la literatura un territorio, como dice su autor en el Prólogo, «rico por las múltiples moradas que a partir de la unidad y la diversidad nos enseñó a ver en el arte de la palabra el maestro Claudio Guillen», a cuya memoria va este libro dedicado.

CARMEN BECERRA
UNIVERSIDAD DE VIGO

RESÚMENES

LONGHURST, Carlos Alex.
El giro de la novela en España. Del realismo al modernismo en la novela española.

El presente artículo defiende la tesis de que el importante cambio que se observa en la narrativa española con la aparición de obras radicalmente distintas en 1902 ya tenía claros antecedentes en la década anterior. El cambio de rumbo no sólo habría que retrotraerlo a los años 90 del siglo XIX sino que así lo indican los comentarios de escritores de la generación realista, notablemente Galdós, y los de escritores más jóvenes, como Unamuno y Baroja. Tanto en España como en Europa se critica implacablemente la teoría científico-naturalista, mientras que simultáneamente se adapta sutilmente la praxis realista para realzar el papel de la imaginación y rebajar el de la representación de realidades externas.

The present article defends the view that the change of direction of Spanish fictional narrative associated with the appearance of radically different novels in 1902 needs to be put back to the preceding decade. This change of direction in the 1890s is indicated by the critical observations of older writers, notably Galdós, and younger ones, such as Unamuno and Baroja. The scientific pretensions of Naturalism were severely criticised both in Spain and Europe, while simultaneously Realist praxis was undergoing a subtle change which highlighted the role of the imagination and played down the representation of the external world.

Narrativa finisecular, realismo, naturalismo, modernismo, determinismo, imaginación, comentarios crítico-teóricos, praxis novelesca, Galdós, Ganivet, Baroja.

CUESTA TORRE, María Luzdivina.
El ensiemplo *del león y del caballo y la crítica a la caballería en el* Libro de Buen Amor.

El análisis de las dos fábulas protagonizadas por caballos incorporadas al LBA por Juan Ruiz demuestra, por una parte, la intensa recreación a la que el autor sometió los materiales procedentes de la tradición fabulística esópica medieval y, por otra parte, revela la negativa visión que el autor tenía acerca de la caballería. La confrontación del análisis de la fábula del caballo y el león con otras alusiones a caballos, caballeros, escuderos y caballería que aparecen en la obra, permite percibir este ataque sistemático a la caballería, que resulta diluido y poco evidente cuando se lee el ejemplo de forma aislada. El pensamiento del Arcipreste sobre la caballería y el rey es la causa de su reelaboración original de esta fábula y hace innecesaria la hipótesis del uso de una fuente desconocida para explicar las diferencias entre las fábulas sobre caballos del LBA y las de la tradición esópica.

The analysis of the two fables with horses as protagonists incorporated into the LBA by Juan Ruiz demonstrates, on one hand, the author's intense reformation of material from the medieval Aesopic tradition, and on the other hand reveals the

author's negative vision of chivalry. The confrontation of the analysis of the horse and lion fable with the other allusions to horses, knights, squires and chivalry that appear in the work makes evident this systematic attack on chivalry, which appears weak and scarcely evident when the story is read by itself. The Archpriest's thoughts about the chivalry and the king are the cause of his original reworking of this fable, and make the hypothesis of an unknown source unnecessary to explain the differences between the horse fables in the LBA and those of the Aesopic tradition.

Libro de Buen Amor, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, fábula del caballo y el león, tradición esópica medieval, *Romuli*, Walter el Inglés, caballería, caballeros, caballos, gula, pecados capitales, moralización, Literatura española del siglo XIV, Alfonso XI.

Libro de Buen Amor, Juan Ruiz, Archpriest of Hita, Fabel of the horse and the lion, medieval Aesopic tradition, *Romuli*, Gualterius Anglicus, chivalry, knights, horses, cardinal sins, Fourteenth-century Spanish literature, Alfonso XI.

BUENO SERRANO, Ana Carmen.

*Las tres fadas de la montaña Artifaria a la luz del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps XV-XVIII).*

Este artículo intenta demostrar la utilidad de acudir al folclore para contribuir al estudio de los libros de caballerías castellanos, aunque éstos no sean propiamente literatura folclórica y no en todos los episodios el folclore tenga igual presencia. Por ello se analiza la aventura de Palmerín en la Montaña Artifaria (Palmerín de Olivia, caps. XV-XVIII) usando el índice de motivos folclóricos de S. Thompson. En este sentido el motivo V70.1.1. acaba convertido en núcleo estructurante de la narración, y permite entablar relaciones con la cultura celta, difundida en la Península a la par de la narrativa artúrica, sin que la deuda haya pasado previamente por Montalvo. En último término en este episodio se pueden encontrar muchas claves para explicar otras secuencias similares de los dos primeros libros del ciclo de los palmerines.

This article attempts to demonstrate the usefulness of resorting to Folklore to study the Castilian Chivalry Books, although these books are not strictly Folk Literature and have not all the episodes have equal Folklore presence. Therefore this article discusses the Palmerín's adventure in Mountain Artifaria (Palmerín de Olivia, chaps. XV-XVIII) using the S. Thompson's Motifs-Index. In this sense motif V70.1.1. just becomes the structuring core of the narration, and allows establishing relations with the Celtic culture, widespread in the Peninsula together with the Arthurian Literature, Montalvo didn't have any influence on this. Ultimately in this episode many key questions can be found to explain many other key sequences similar to the first two books in the Palmerines Cycle.

Palmerín de Olivia. Libros de caballerías. Índice de motivos folclóricos. Hadas. Beltaine

Palmerín de Olivia. Chivalry Books. Motif-Index of Folk-Literature. Fairies. Beltaine.

COLL-TELECHEA, Reyes y Anthony ZAHAREAS.
Shakespeare, Calderón y la historia del falso adulterio.

Pedro Calderón de la Barca y William Shalespeare adaptan la tradicional historia del falso adulterio en *El Médico de su honra* y *Othello* respectivamente. Ambos dramaturgos coinciden en proyectar el adulterio como un fallo en la representación del papel social asignado a un individuo, pero la diferente solución que cada dramaturgo da al conflicto sugiere profundas diferencias teatrales e ideológicas.

Pedro Calderón de la Barca and William Shakespeare adapt the traditional story of the false adultery in *El Médico de su honra* and *Othello*, respectively. Both playwrights portray adultery as the failure of an individual to play her social role appropriately. However, Calderón and Shakespeare differ in the way they choose to end the conflict. The two plays show profound theatrical and ideological differences.

Teatro y sociedad. Pedro Calderón de la Barca. *El Médico de su honra*. William Shakespeare. *Othello*. Adulterio y falso adulterio. Código del honor. Teatrum mundi. Apariencia y realidad.

Theater and Society. Pedro Calderón de la Barca. *El Médico de su honra*. William Shakespeare. *Othello*. Adultery and false adultery. Honor code. Teatrum mundi. Appearances and realities.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael.
El prosaísmo del Conde de Rebolledo.

El Conde de Rebolledo (1597-1676) fue un poeta singular de la etapa final del Barroco. Vivió y publicó sus obras fuera de España, alejado de las polémicas y corrientes literarias peninsulares. Fue muy apreciado en el siglo XVIII, siendo citado a menudo como modelo y ejemplo de buen gusto en la segunda mitad del siglo. Posteriormente, su obra ha sido objeto del olvido y desprecio por parte de la crítica, achacándole un marcado prosaísmo. Revisamos en este trabajo el supuesto prosaísmo de su poesía, etiqueta que surge a partir de las críticas de Menéndez Pelayo a uno de sus grandes poemas didácticos: la *Selva militar y política*.

The Count of Rebolledo (1597-1676) was a singular poet from the last Baroque years. He lived and published his work outside Spain, oblivious to both the controversy and literary movements in Spain. He was much appreciated in the 18th century, and he was often quoted as a model and an example of good taste in the second half of the century. Later on, his work was largely forgotten and despised by some critics who accused him of being too prosaic. In this research we look into the aforementioned prosaic quality of his poetry, a qualification that stems from the criticism that Menéndez Pelayo made of one of Rebolledo's great didactic poems: *Selva militar y política* (Military and Political Jungle).

Rebolledo. Prosaísmo. Neoclasicismo. Recepción crítica. Menéndez Pelayo.

Rebolledo. Prosaic quality of his poetry. Neoclassicism. Criticism. Menéndez Pelayo.

SANTOS ZAS, Margarita.
Lisi desdeñosa*, comedia inédita de García de la Huerta. Datos para una hipótesis.*

Se plantea en este artículo la fecha de composición de la comedia inédita de García de la Huerta, *Lisi desdeñosa*, rescatada por Ríos Carratalá en 1985, y mencionada por Moratín en su «Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta la época presente». La autora, una vez descrito el manuscrito de Huerta (17450-1 BN) y examinados sus rasgos temáticos y formales, fieles a la comedia pastoril dieciochesca, postula el carácter no definitivo del texto y sostiene como hipótesis que el manuscrito fue escrito por el autor de Zafra en torno a 1765, tres lustros antes de la fecha comúnmente admitida (1780/1782). Su argumentación se fundamenta en el diálogo intertextual existente entre diversos pasajes del autógrafo de la comedia y varios poemas amorosos de García de la Huerta, editados en sus *Obras poéticas* (1778-79 y 1786), analizados en distintos niveles, así como en otras evidencias extratextuales, tendentes a establecer la prelación de la comedia sobre los poemas. Tres apéndices con reproducciones facsimilares de algunas páginas del manuscrito hortense y del impreso del poema –a título de ejemplo- «Romance amoroso», avalan la hipótesis propuesta.

Raised in this article the date of composition of the new comedy from Garcia de la Huerta, *Lisi desdeñosa*, rescued by Carratalá Rios in 1985, and cited by Moratín in its «Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta la época presente». The author, once described the manuscript of Huerta (17450-1 BN) reviewed their motivations and thematic and formal, faithful to the eighteenth-pastoral comedy, postulates the non-definitive text as a hypothesis and argues that the manuscript was written by the author Zafra from around 1765, three decades before the date commonly accepted (1780/1782). Their argument is based on the intertextual dialogue between different passages of the autograph of the comedy and several love poems of Garcia de la Huerta, edited in their *Obras poéticas* (1778-79 and 1786), analyzed at different levels, as well as

other evidence extratextual, to establish the priority of the comedy about the poems. Three appendages facsimile reproductions of some pages of manuscript and printed poem, «Romance amoroso», support the hypothesis proposed.

García de la Huerta, *Lisi desdeñosa*, teatro, manuscrito, intertextualidad.

García de la Huerta, *Lisi desdeñosa*, theater, manuscript, intertextuality

AFINOGUÉNOVA, Eugenia.
El providencialismo histórico y la misión del arte en la obra de Pedro de Madrazo.

El artículo examina la historiografía de Pedro de Madrazo (1816-1898) y su actividad como miembro de las tres Academias e importante intermediario cultural, como manifestaciones de la interpretación providencialista de la historia característica para el pensamiento neocatólico español de la segunda mitad del siglo XIX.

The article examines Pedro de Madrazo's (1816-1898) historiography and his activities as a member of three Royal Academies and an important cultural mediator, as the manifestations of the Providentialist interpretation of history characteristic of Spanish neo-Catholic though of the second half of the nineteenth century.

Madrazo, Pedro de (1816-1896); Vico, Giambattista (1668-1744)—su recepción en España; historiografía romántica; romanticismo; providencialismo; pensamiento neocatólico; patrimonio; protección de monumentos históricos y artísticos nacionales.

Madrazo, Pedro de (1816-1896), Vico, Giambattista (1668-1744)—reception in Spain; Romantic historiography, Romanticism, Providentialism, neo-Catholic thought; heritage; the protection of national historical and artistic monuments.

PALENQUE, Marta.
El autógrafo de la carta de Gustavo Adolfo Bécquer a Juan José Bueno y otras epístolas relativas a su familia.

El 18 de octubre de 1854 Gustavo Adolfo Bécquer escribía desde Madrid una carta al poeta y bibliófilo sevillano Juan José Bueno en la que le solicitaba el envío de algunas recomendaciones que le facilitasen conseguir un empleo en la capital. El texto completo de esta epístola ha pasado casi desapercibido en la bibliografía sobre el autor y no ha sido recogido entre sus obras completas. En este artículo reproduzco el manuscrito original y comento su particular transmisión. Asimismo valoro su contenido con respecto a la cronología becqueriana y a la

formación literaria del poeta. Copio, además, dos cartas manuscritas e inéditas de José y Joaquín Domínguez Bécquer.

On October 18, 1854, Gustavo Adolfo Bécquer wrote a letter in Madrid to the Sevillian bibliophile Juan José Bueno. In this letter he asked for some references in order to get a job in the city. The full text of this letter is hardly included in the bibliography nor in his complete works. In this paper I show the original manuscript and comment on its peculiar transmission. Furthermore, I assess its content in relation to the Becquerian cronology and the poet's literary training. I also transcribe two original manuscripts written by José and Joaquín Domínguez Bécquer.

Gustavo Adolfo Bécquer. José Bécquer. Joaquín D. Bécquer. Cartas de la familia Bécquer. Manuscritos becquerianos. Formación literaria de G. A. Bécquer. Juan José Bueno. Francisco Rodríguez Zapata.

Gustavo Adolfo Bécquer. José Bécquer. Joaquín D. Bécquer. Letters from the Bécquer's family. Bécquer's manuscripts. G. A. Bécquer's literary training. Juan José Bueno. Francisco Rodríguez Zapata.

CLARKE, Anthony H.
Reflexiones sobre Peñas arriba *(a propósito de la edición crítica de Laureano Bonet).*

La nueva edición de *Peñas arriba* de Pereda, prologada y anotada por el profesor Laureano Bonet, suscita en esta nota una serie de cuestiones sobre el papel de esta novela en la obra perediana, sobre la relación del modo de novelar del escritor cántabro con subgénero de la novela rural europea y acerca de la interpretación certera y matizada del valor simbólico del relato estudiado por Bonet en este y otros trabajos anteriores.

The new edition of *Peñas arriba* of Pereda prefaced and annotated by the teacher Laureano Bonet provokes in this note several questions on the role of this novel in the work perediana, on the relation of the way of writing novels of the Cantabrian writer with subgenre of the rural European novel and brings over of the interpretation accurate and tinted with the symbolic value of the statement studied by Bonet in this one and other previous works.

Pereda. *Peñas arriba.* Edición. Simbolismo. Novela rural

Pereda. *Peñas arriba.* Edition. Symbolic. Rural Novel

CAAMAÑO, Juan Manuel.
Paz en la guerra. *El «episodio nacional» de Miguel de Unamuno.*

La nueva novela histórica escrita desde los cálculos del positivismo de fines de siglo XIX se proyecta como un análisis objetivo de la sociedad que además da razón a una perspectiva historicista sobre la misma. *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno narra desde estas suposiciones las vidas de sus personajes en el marco de la última guerra carlista, el asedio de Bilbao y la oposición ideológica entre liberales y carlistas. Desde el punto de vista del historicismo positivista y liberal de la obra se tienen presentes estos acontecimientos para hacer inteligible la actualidad histórica desde la que se escribe, en particular el problema de la Restauración. Pero frente a las habituales normas artísticas del realismo y naturalismo mediante las cuales se narran los hechos incide en la obra el idealismo hegeliano como un enfoque alternativo para así producir una conclusión verdaderamente insólita a esta novela histórica.

The new historical novel, devised from the precepts of late nineteenth-century positivism, casts itself as an objective analysis of society that equally supports a historicist perspective on social development. Consistent with these premises, Miguel de Unamuno's Paz en la guerra narrates the lives of its characters against the backdrop of the last Carlist War, the siege of Bilbao, and the ideological opposition between Carlists and liberals. From the work's positivist and liberal historicism, these events serve to render intelligible the historical present from which Unamuno writes the novel, and specifically serve to understand the problem of the Restoration. However, alongside the customary artistic conventions of realism and naturalism by means of which events are depicted, Hegelian idealism enters the work as an alternative view that brings a truly singular conclusion to this historical novel.

Naturalismo, hegelianismo, historicismo, modernidad, novela histórica, ideología, positivismo, realismo, dialéctica.

Naturalism, Hegelianism, historicism, modernity, historical novel, ideology, positivism, realism, dialectic

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa.
El proyecto editorial de Santiago Valentí Camp a través de su correspondencia con algunos escritores españoles.

Análisis del proyecto editorial de Santiago Valentí Camp a través del epistolario inédito de Palacio Valdés, Picón, Zozaya, Manuel Bueno, Maeztu, Baroja, Azorín, Maragall, Martínez Sierra y Ciges Aparicio. El papel fundamental que desempeñó Valentí Camp en el panorama editorial barcelonés de principios de

siglo resulta decisivo para el desarrollo de la literatura española en el campo de la novela y el ensayo. Además, dicho epistolario es una vía de conocimiento del diálogo fecundo entre los mejores intelectuales españoles y el director de la prestigiosa editorial barcelonesa Henrich y Cía, sucesores de la antigua Casa Ramírez. Se destaca también como el prestigio editorial barcelonés era heredero de una rica tradición decimonónica, con editores atentos a la vida cultural, así como directores inteligentes, sensibles y con una visión amplia y cosmopolita de la cultura en todos los órdenes.

This work analyzes Santiago Valentí Camp's publishing project through his unpublished letters to Palacio Valdés, Picón, Zozaya, Manuel Bueno, Maeztu, Baroja, Azorín, Maragall, Martínez Sierra and Ciges Aparicio. Valentí Camp played a fundamental role in Barcelona's publishing field in the beginning of the XXth century, that would be decisive for the development of Spanish literature, specially in genres as novel and essay. Furthermore, Valentí Camp's letters show us the fruitful dialogue between the best Spanish intellectuals and the director of the prestigious publishing company "Henrich y Cía", successor of the former "Casa Ramírez". These documents also underline how the prestige of publishing houses in Barcelona was due to a rich tradition from XIXth century, with publishers attentive to the cultural life, as well as clever and sensitive directors who had a broad and cosmopolitan view of the culture in all spheres.

Novela, ensayo, Valentí Camp, editorial, Heinrich y cía.

Novel, essay, Valentí Camp, publishing house, Heinrich y cía.

ALARCÓN SIERRA, Rafael.

Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos (Historia, descripción, localización, análisis y transcripciones).

El presente artículo estudia los manuscritos machadianos conservados hoy en día en Sevilla (Fundación Unicaja) y Burgos (Institución Fernán González), que recientemente han sido objeto de sendas ediciones, las cuales se analizan. Reconstruye el origen y la historia de los manuscritos hasta llegar a su estado actual; describe detalladamente su contenido, localizando los textos conocidos en sus obras completas y destacando los borradores inéditos; analiza dichos textos en relación con la obra y el taller literario de Antonio Machado. Finalmente, transcribe diversos borradores inéditos especialmente significativos para comprender el proceso intelectual y creador de Machado y los sitúa en su correspondiente contexto histórico-literario.

The present article studies and analyzes the manuscripts of Antonio Machado now in Sevilla (Foundation Unicaja) and Burgos (Institution Fernán González) that have recently appeared in two editions. It reconstructs the origin and the history of the manuscripts as they have come down to us in their present

state. It describes in detail their content, locating the texts that are included in Machado's complete works and highlighting the unpublished handwritten drafts. It analyzes these texts in relation to Machado's entire work and his literary workshop. Finally, it transcribes diverse unpublished manuscripts especially significant for understanding the creative intellectual process of Machado and situates them in their corresponding historical and literary context.

Antonio y Manuel Machado; edición, transcripción y localización de textos; manuscritos de Sevilla y Burgos; borradores inéditos; taller literario; proceso creativo

Antonio and Manuel Machado; edition, transcription and location of texts; manuscripts of Sevilla and Burgos; unpublished handwritten drafts; literary workshop; creative process.

TRINIDAD, Francisco.
Para el epistolario de Concha Espina. Cartas a Miguel de Unamuno.

En el presente artículo se recogen doce cartas escritas por Concha Espina a Miguel de Unamuno entre 1920 y 1930, una década especialmente significativa en la biografía de ambos autores, sobre todo para Unamuno que sufre entre 1924 y 1930 el destierro al que lo condena dictadura de Primo de Rivera. En estas cartas se abordan temas literarios de distinto interés y se aprecian algunas de las diferencias entre ambos autores.

In the present article there are gathered twelve letters written by Concha Espina to Miguel de Unamuno between 1920 and 1930, a specially significant decade in the biography of both authors, especially for Unamuno who suffers between 1924 and 1930 the exile to which it is condemned by dictatorship of Primo de Rivera. In these there are approached literary topics of different interest and appreciate some of the differences between both authors.

Concha Espina, Miguel de Unamuno, epistolario, cartas, dictadura, Primo de Rivera, Premio Nobel, amistad, *La tía Tula*, *El metal de los muertos*.

Concha Espina, Miguel de Unamuno, collection of letters, letters, dictatorship, Primo de Rivera, Nobel Prize, friendship, *La tía Tula*, *El metal de los muertos*.

PEREIRO OTERO, José Manuel.

El exorcismo de la memoria: las fantasmagorías en Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester.*

La novela *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester actualiza el significado de la tradición acerca del burlador, al mismo tiempo que renueva el valor de este personaje tradicional. En este sentido, don Juan, su historia e incluso el propio Torrente participan de la contradicción que Jacques Derrida ha asignado al tropo del heredero y el concepto de herencia: el requerimiento de recibir pasivamente y evaluar activamente. Esta reafirmación mediante la elección afectará al personaje principal, quien se ve forzado a asumir y confrontar no solamente su legado dentro de la novela, sino también la herencia patrimonial que deja atrás. Si consideramos que don Juan es un personaje definido por su falta de memoria, la narración se convierte en un exorcismo en el que su nombre será recuerdo de una vida que él mismo no puede remembrar sin la ayuda del narrador o sin su criado, Leporello.

Gonzalo Torrente Ballester's novel *Don Juan* (1963) updates the meaning of the *burlador* tradition while renewing the value of this traditional character. In this sense, don Juan, his story and even Torrente himself participate in the contradiction that Jacques Derrida has assigned to the trope of the heir and the concept of heritage: the injunction to receive passively and evaluate actively. This reaffirmation by choosing will affect the main character, who is forced to assume and confront not only his own legacy within the novel, but also the patrimonial inheritance he leaves behind. Considering that Don Juan is a character defined by his lack of memory, the narration will become an exorcism in which his name will act as remembrance of a life he cannot recall without the aid of the narrator or his servant, Leporello.

Don Juan, Gonzalo Torrente Ballester, don Juan Tenorio, heredero, memoria, legado, Jacques Derrida.

Don Juan, Gonzalo Torrente Ballester, Don Juan Tenorio, heir, memory, heritage, Jacques Derrida.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel.

Discurso político, tejido estético y autoficción fantástica en Lumperica *de Diamela Eltit.*

Lumpérica (1983), primera novela de la narradora chilena Diamela Eltit (1949), consagra a la autora cual figura destacada de la narrativa iberoamericana de la década de los ochenta. Entre los valores de la novela figura su función de obra pionera y adelantada de un nutrido corpus novelesco, pero acaso su principal característica es que la escritura desbordaba con creces las estrechas lindes de la

literatura de oposición al régimen dictatorial, marcada y condicionada por la rigidez estética y una poética testimonial gastada y anacrónica. Seguro es además que los conceptos del modelo genettiano no "alcanzan" para definir los vínculos y el compromiso entre la autora y la historia narrada, que se mueve en los aledaños de lo autobiográfico, aunque sin respetar las formas de género, por lo que para poder referirse a los "niveles" de presencia de la autora, habrá que acuñar un término nuevo (*homobiográfico*, p. ej.) o recurrir a un marbete reciente que Alberca llama autobioficción fantástica.

Lumpérica (1983), the first novel by the Chilean storyteller Diamela Eltit (1949), confirms the author as one of the most important figures of the Latin America narrative during the eighties. Among the values of the novel, its function as a pioneer and precocious work stands out in the extensive narrative work of her generation. However, the main feature of her writing is that it far exceeds the narrow boundaries of the literature that raises against the dictatorial regime. The nature of this literature was marked and conditioned by an inflexible aesthetics as well as a hackneyed and an anachronistic testimonial poetics. Furthermore, the concepts of the Genette's model are not enough to define the bonds and commitment between the author and the story, which develops itself in the limits of the autobiography, although it does not observe the norms of the autobiographical genre. Under those circumstances, it is necessary either to coin a new term ("*homobiographic*", for instance) to refer to the degree of authorial presence in the novel or to resort to a recent label created by Alberca: "fantastic autobiofiction".

Testimonio homobiográfico, autobioficción fantástica, iconografía, compromiso, transgresión de géneros, *gender studies*.

Homobiographic testimony, fantastic autobiofiction, iconography, compromise, gender transgression, gender studies.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, María Luisa.
La fotografía y la memoria en El jinete polaco *de Antonio Muñoz Molina.*

El artículo *La fotografía y la memoria en El jinete polaco de Antonio Muñoz Molina* estudia la reconstrucción/invención del pasado que se lleva a cabo en esta novela a partir de una colección de fotografías y examina el complejo entramado de discursos ideológicos, históricos, sociales y culturales que median entre la mirada del narrador y las imágenes. Con el recurso al marco teórico que proporcionan pensadores centrales sobre fotografía, como Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag, Max Kozloff, Pierre Bourdieu, y Rosalind Krauss, entre otros, este ensayo propone una lectura de la ficción de Muñoz Molina a través del medio fotográfico y explora las múltiples funciones de la fotografía en su texto.

The article *Photography and Memory in El jinete polaco by Antonio Muñoz Molina* studies the reconstruction/invention of the past in this novel through a compilation of portraits, and the complex framework of ideological, historical, social, and cultural discourses that mediates between the gaze of the narrator and the images. Using the theoretical framework of leading thinkers on photography such as Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag, Max Kozloff, Pierre Bourdieu, and Rosalind Krauss, among others, this work proposes a *close reading* of the fiction of Muñoz Molina through the photographic medium, and the exploration of the significance of photography in his text.

Fotografía, narrativa, fotografía en prosa, memoria, el álbum de familia

Photography, narrative, imagetext, memory, family album

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa.
El «Quijote» desde distintas perspectiva (De las reflexiones de Cervantes a las de la crítica actual)

El artículo examina dos de las últimas novedades aparecidas sobre el «Quijote». En la primera, el estudio de Emilio Martínez Mata *Cervantes comenta el Quijote,* el crítico se centra en las reflexiones sobre la novela que se pueden encontrar en el texto del clásico cervantino. Las actas del Congreso Internacional, *Cervantes y el «Quijote»*, constituyen la segunda obra que la autora analiza deteniéndose en las aportaciones de los diferentes asistentes al congreso.

The article reviews two recent developments have appeared on the «Don Quixote». In the first, the study by Emilio Martinez Mata *Cervantes comenta el Quijote*, the critic focuses on the reflections on the novel that can be found in the text of Cervantes classic. The proceedings of the International Congress, *Cervantes y el «Quijote»*, are the second book that the author analyzes stopping at the contributions of the different attending the Congress

Cervantes, Don Quijote, novela, congreso

Cervantes, Don Quixote, novel, congress

VEGA RODRÍGUEZ, Pilar.
La correspondencia privada del escritor célebre: D. Juan Valera en sus cartas.

La versatilidad de asuntos tratados por D. Juan Valera en sus cartas hacen de su epistolario una fuente de inestimable valor para la comprensión de su biografía y la anotación critica de sus obras; a la vez constituye una importante arsenal de noticias sobre la Historiografía de la Literatura Española en el siglo XIX.

The multifaceted interest in which Juan Valera´s Letters are involved makes of this collection a valuable source of data for Spanish literary history of the XIX century. This repertory is also essential for a critical inquiry of Valera´s works and for the understanding of his biography.

Historiografía de la Literatura; Siglo XIX en España; Género Epistolar: D. Juan Valera.

Literary History; XIX Century in Spain; Epistolary Genre; D. Juan Valera

BONET, Laureano.
Clarín entre la tinta y la imprenta: una biografía.

Análisis de la biografía escrita por Yvan Lissorgues *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*, haciendo especial énfasis en la enorme aportación de documentos -algunos de ellos inéditos u desconocidos- que contiene. Y repasando, por otra parte, las reflexiones teóricas del biógrafo sobre cómo relatar la vida de un escritor con la máxima precisión posible, rehuyendo cualquier tentación «ensayística» nutrida por las hipótesis o las valoraciones indemostrables. L. Alas, en fin, visto desde dentro y, a la vez, contemplado como figura pública en unos años -la España de la Restauración- de gran complejidad política y cultural.

Analysis of the biography *written by Yvan Lissorgues Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*, making special emphasis in the huge contribution of documents -some of them unedited or unknown- that it contains. And revising, on the other hand, the theoretical reflections of the biographer about how to report the life of a writer with the maximum possible accuracy, avoiding any «essaystic» temptation nourished by hypotheses or undemonstrable appraisals. L. Alas, finally, seen from inside and, at the same time, contemplated as a public figure in a period of years -the Spain of the Restoration- of great political and cultural complexity.

Yvan Lissorgues. Leopoldo Alas. Biografía. Temporalidad vital. Temporalidad histórica. Construcción de una personalidad. Escribir y leer. Fin de siglo. Krausismo. Modernismo. Lirismo y religiosidad heterodoxa.

Yvan Lissorgues. Leopoldo Alas. Biography. Vital temporality. Historical temporality. The making of a personality. Writing and reading. Fin de siècle. Krausism. Modernism. Lyricism and heterodox personality.

ADMISIÓN Y PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* publica artículos, notas y reseñas, preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del *BBMP*, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

Los originales se enviarán a la dirección electrónica del *BBMP*, redaccion_bbmp@yahoo.es, en archivo informático (Microsoft Word), preferentemente como archivos adjuntos a mensajes electrónicos, mejor que en otros soportes (disquete, CD).

La extensión de los originales será de un máximo de 10000 palabras para los artículos, y 4000 para las notas. Excepcionalmente, el Consejo Editorial podrá recomendar la publicación de ESTUDIOS que superen estas dimensiones (entre 10000 y 20000 palabras), si el interés, la calidad y la unidad del texto así lo justifican.

La recepción de artículos en cada año se cerrará el 1 de Septiembre.

Para las citas se seguirán las siguientes convenciones: **Libros**: Apellido[s], Nombre. (año) *Título*. Lugar. Editorial. **Artículo**s: Apellido[s], Nombre. (año). «Título» *Revista*. Número. Páginas. Se añadirá al final del artículo o nota una lista de las referencias bibliográficas citadas.

Los artículos, notas y reseñas irán firmados al final del texto (antes de la Bibliografía) en letra versalita, indicando la Institución docente o investigadora a la que pertenece o está vinculado el autor; si prefiere no hacer constar ese dato, bastará con la mención de su lugar de residencia.

Se respetarán las especificaciones técnicas siguientes:

-Tamaño de página: A4

-Tipo de letra: Garamond

-Tamaño de letra 12 pt

-Interlineado: exacto a 13 pt

-Citas textuales de cuatro líneas o menos: entre comillas, dentro del texto, en el mismo tipo y tamaño.

-Citas textuales de más de cuatro líneas: espacio extra antes y después; tamaño 11 pt, interlineado exacto a 12 pt; sangría párrafo 1 ctm izquierda.

-Referencia de citas: sistema autor fecha (Autor, año: página)

-Notas a pie de página, con numeración correlativa: tamaño 10, interlineado exacto a 11.

-Al final del artículo lista de la bibliografía utilizada.

-Apéndices del artículo (caso de haberlos): tamaño 11 pt, interlineado exacto a 12 pt.

-Sangría inicio de párrafo 1,25 ctms.

-Caso de haber diferentes epígrafes o apartados en el original, los títulos irán en el mismo tipo de letra y tamaño, negrita y cursiva y centrado de línea.

-Se utilizarán comillas inglesas (« »)

En el caso de los artículos y notas, se adjuntará al original otro archivo con: Título del artículo.- Resumen (no más de 150 palabras).- Palabras clave. Tanto el título, como el resumen y las palabras clave, en español y en inglés.

Los originales serán sometidos como anónimos a la consideración del Consejo Editorial. En el caso de que en este no haya ningún especialista en la materia o campo objeto del artículo, la Dirección recurrirá al asesoramiento de investigadores con reconocida autoridad en tal materia.

El Consejo Editorial, para recomendar o no la publicación del original sometido a su consideración, tendrá en cuenta su originalidad e interés; valor de sus aportaciones; apoyo histórico, teórico, crítico y bibliográfico riguroso y actualizado; calidad de la exposición... Además de su dictamen (admisión o rechazo del original sometido a su consideración), excepcionalmente el Consejo Editorial podrá sugerir determinadas correcciones o modificaciones, como condición para que el original pueda publicarse.

Por lo que se refiere a las reseñas, aparte de aquellas que el *BBMP* encargue, las que se reciban serán sometidas también a la consideración del Consejo Editorial, que dictaminará acerca de su admisión o rechazo, de acuerdo con los requisitos antes expuestos.

Información sobre suscripciones.

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

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

Suscripciones por correo electrónico:
suscripciones_boletín@yahoo.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por:
-Cheque nominativo a favor de "Sociedad Menéndez Pelayo"
-Transferencia con identificación (sólo en España) a la cuenta 2066 0111 72 0200012733.
-Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad)
-Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)