Anales de Literatura Española

N.º 33, 2020

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Director
Juan A. Ríos Carratalá

Secretaría académica
Laura Palomo Alepuz

Consejo de Redacción
Miguel Á. Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Helena Establier (Universidad de Alicante)
José M.ª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Renata Londero (Universitá di Udine)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)
Dolores Thion Soriano-Molla (Université de Pau)

Consejo Asesor
Christine Arkinstall (Auckland University)
Marina Bianchi (Universitá di Bérgamo)
Cathy Jaffe (Texas State University)
Dante Liano (Universitá Cattolica de Milán)
José Manuel Martín Morán (Universitá del Piamonte Orientale)
Gabriele Morelli (Universitá di Bérgamos)
Ermitas Penas Valera (Universidad de Santiago de Compostela)
Carlos M. Pueyo (Valparaíso University)
Montserrat Ribao (Universidad de Vigo)
Diego Saglia (Universitá di Parma)
Laura Scarano (Universidad Nacional Mar de Plata)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 33 (2020)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Guada Impresores

Anales de Literatura Española se encuentra actualmente indexada en los siguientes directorios, sistemas de evaluación y bases de datos: MIAR, RESH-CSIC, LATINDEX, PIO, ISOC, MLA, DIALNET y DOAJ. Se ha solicitado la incorporación a ESCI.

ÍNDICE

Marta Cabrera Iniesta
La luna antes de Lorca: herencia y diacronía del símbolo selénico en la tradición poética 9

María Paula Cantero
Unamuno y Borges: dualidad y pluralidad para volver al origen 31

Francisco J. Díez de Revenga
La poesía de Manuel Altolaguirre, de principio a fin 41

Javier Feijoo Morote
La figura del loco en *Verdes valles, colinas rojas* de Ramiro Pinilla 65

Raquel Gutiérrez Sebastián
Costumbrismo literario y etnografía: el caso de las marzas 89

M.ª Isabel Jiménez
Spoliarium (1888), de Joaquín Dicenta: germen literario de su obra posterior 103

Jacobo Llamas Martínez
La biblioteca de la Fundación Rafael Chirbes: Anotaciones y marcas de lectura 125

Manuel J. Muñoz Álvarez
Evolución de una historia social en Joaquín Dicenta: análisis comparativo de «El desquite» (1893), *El señor feudal* (1896) y *Los bárbaros* (1912) 141

Blanca Ripoll
¿Malos tiempos para la lírica? Poesía y propaganda en la revista *Destino* durante la Guerra Civil 163

Rita Rodríguez García
Catalogación y análisis de la colección El Club de la Sonrisa (1955-1960), de la editorial Taurus 183

Alberto Romero Ferrer
Entre etnografía y costumbrismo: de los *Autos de Navidad* al *Sainete de la tía Norica.* Tradición textual y cultura popular 195

Marisa Sotelo Vázquez
El mayorazgo de Labraz, un saco donde cabe todo 217

RESEÑAS

Bueno, Javier y Crouselles, Carlos. *A París en burro (el récord del mundo)* .. 241

Martínez Gallego, Francesc-Andreu. *Samuel Ros, del humor nuevo a la camisa vieja (1905-1945)* 245

Fernández Hoya, Gema, Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo. *Tono, un humorista de la vanguardia* 249

Rabaté, Colette y Jean-Claude, *En el torbellino. Unamuno en la Guerra Civil* 253

Kortazar, Jon (ed.). *Bridge/Zubia. Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos* 259

De la Torre, Alfonsa. *Cierva acosada* 263

Miguel Ángel García, *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea* 267

Ferri Coll, José M.ª, Rubio Cremades, Enrique, y Thion Soriano-Mollá, Dolores (eds.), *Azorín. La invención de la literatura nacional* 271

J. Ignacio Díez, *Ficciones y confesiones: Francisco Umbral (y otros escritores contemporáneos)* 275

Normas para la presentación de originales 279

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 9-30

Research Article

La luna antes de Lorca: herencia y diacronía del símbolo selénico en la tradición poética

The moon before Lorca: heritage and diachrony of the selenic symbol in the poetic tradition

Marta CABRERA INIESTA

Authors:
Marta Cabrera Iniesta
Universidad de Alicante
marta.cabrera.iniesta@gmail.com
https//orcid.org/0000-0003-3638-1346

Date of reception: 02-03-2020
Date of acceptance: 11-03-2020

Citation:
Cabrera Iniesta, Marta, «La luna antes de Lorca: herencia y diacronía del símbolo selénico en la tradición poética», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 9-30.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.01

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Si bien la luna fue siempre un espacio común en la historia literaria, no hubo autor que la tratase con la misma insistencia que Federico García Lorca. En el interior de la suya quedó una semántica ambiciosa y de compleja categorización, que puede ser explicada como el resultado de una asimilación instintiva de la lírica precedente: cada segmento que confluye en el símbolo se configuró en diálogo con la luna que durante siglos fue edificando la literatura; especialmente tras la superación de los moldes del pensamiento clásico. A través del tratamiento de autores que aportaron una significación relevante, en distintas corrientes y puntos geográficos, la luna de extraña codificación que trascendió en Lorca encuentra un sentido firme.

Palabras clave: Diacronía; Lorca; Luna; Simbología; Simbolismo.

Abstract

Even though the moon has always been a common space in literary history, there has been no author to describe it as Federico García Lorca. In his moon rest ambitious semantics, which can be explained as a result of an instinctive assimilation of precedent poetry. Each segment that converges on the symbol was configured in conversation with a moon that has been building itself for centuries in the literary world. Especially after the overcoming of the classical way of thinking. Therefore, through the treatment of authors from different geographies and Movements, the strange moon of Lorca can find a solid meaning.

Keywords: Diachrony; Lorca; Moon; Symbology; Symbolism.

Con la muerte de Federico García Lorca el género elegíaco sostuvo un corpus profuso de poemas que se edificaron en torno al sustantivo *luna*.[1] La insistencia del astro nocturno en la trayectoria del poeta, ligado a la complejidad semántica y al enlace con otras estampas de su idiosincrasia, hizo que el símbolo se consagrara como el más distintivo de su escritura. No obstante, el carácter ambiguo y la multiplicidad de significados que adquiría la luna en la poética lorquiana no nacían únicamente de su concepción particular del mundo; sino, más bien, de la asimilación consciente o inconsciente de una espiritualidad primitiva y de una herencia literaria; especialmente de la poética nocturna irrumpida en el Romanticismo y renovada durante el Simbolismo. Desde su entrada en la lírica grecolatina a las corrientes de principios del siglo XX, la imagen selénica fue resignificándose como centro alegórico de múltiples entendimientos líricos, que asistieron a su encuentro en la configuración de un signo poliédrico y atento a su historia. De ahí que pueda ser explicado como parte de una herencia a través del rastreo diacrónico en la literatura que precedió al poeta.

La luna previa a la irrupción de la modernidad

El pensamiento en la antigüedad clásica y en los períodos que hicieron renacer sus formas estaba sujeto a los límites de la semejanza. La similitud era el modo de conocimiento; de manera que, en el plano de la literatura, las imágenes se construían mediante signos convergentes y metáforas racionales. La lógica poética tenía por instrumentos al silogismo y a la *imitatio* de unos discursos primarios, lo que dificultaba la renovación semántica de las imágenes y la exaltación de la personalidad individual que, más tarde, caracterizarían a la modernidad. Un culto a la luna o una concepción metafísica del símbolo no tenía cabida en ese contexto. En cambio, sí existió una primera imagen que impregnó tímidamente los poemas clásicos y renacentistas, atada a la mitología pagana y a la descripción paisajística.

En la antigua Grecia el símbolo lunar experimentó una doble encarnación divina: la de Selene, complementaria al dios Helios, y la de Hécate, en relación con la nigromancia y hechicería, de modo que su presencia se hacía vital para el espiritismo. El arte renacentista solía retratarla en actitud protectora y pasiva, bien sobre un carro de plata tirado por dos toros o caballos, bien cabalgando sobre ellos. Además, como organismo femenino, era frecuente relacionarla con la belleza y la fecundidad (Hall, 1967; Becker, 1996; Revilla, 2012). En

1. «La luna lo anda buscando, / Rodando, lenta, en el cielo» (Emilio Prados, 1937); «Ya no hay luna, Federico; / no hay luna para nosotros» (Rafael Beltrán Logroño, 1944); «…verde luna te dejaron / retratada en la mejilla» (César Miró, 1950).

la cultura romana el trasvase cultural la convirtió en Diana, entremezclando las personalidades de Artemisa y Selene, de forma que el astro pasaba a ser un signo adverso, vinculado ya no solo con la protección, sino también con la violencia de la caza.

Ahora, aunque Lorca asumió esos aspectos en su poesía, elaborando una imagen dicotómica de la luna, protectora a la vez que violenta, y en relación con la fertilidad, lo divino, el toro y el jinete, la representación de la luna en la antigüedad poética no tuvo tanto que ver con los espacios míticos como con la mímesis de la nocturnidad paisajística. Debido a la limitada importancia que Selene tuvo en la mitología, las grandes obras de la tradición grecolatina —Virgilio, Horacio— no denotaron una presencia sustancial de la luna; mucho menos la presentaron como elemento temático. Safo de Lesbos, por su parte, elogió en sus poemas al astro que alumbraba la noche en términos racionales, sin la comparativa con una divinidad ni la asimilación del objeto a un «yo» o a un «tú» poético: «Alrededor de la hermosa luna / los astros ocultan sus brillantes cuerpos, / cuando más que todos alumbra, / llena, sobre la tierra oscura»; «…se han puesto la luna y las Pléyades; ya es media noche; las horas avanzan, pero yo duermo sola» (1986: 31); «…ya puesto / el sol, la luna de manos de rosas / …cubre con su luz las saladas aguas del mar / y los campos de abundantes flores» (1986: 93). La luna ayudaba a recrear en Safo un *locus amoenus* nocturno; un paisaje idílico que acaecía en el instante exacto en que el sol se escondía y dejaba paso al satélite, de modo que no abandonaba los cauces de la naturaleza vista únicamente como escena.

En el contexto del Renacimiento, aunque Garcilaso recogió la imaginería mítica de Selene en la Égloga II —como ocurre en el retrato de la diosa sobre el carro: «…la luna d'allá arriba bajaría / si al son de las palabras no impidiese / el son del carro que la mueve y guía» (2013:183)—, continuó primando la interpretación puramente paisajística del símbolo, como alumbra la Égloga III: «Los rayos ya del sol se trastornaban, / escondiendo su luz al mundo cara / tras altos montes, y a la luna daban / lugar para mostrar su blanca cara» (2013: 221).

Donají Cuéllar afirmó, en otro orden, que «la poética de la noche surgió durante el Renacimiento español», unas décadas más tarde, a través de Francisco de la Torre (2002: 65). Sin eliminar la vuelta al clasicismo que amparó el discurso humanista de la época, en sus poemas se rastreó un primer entendimiento de la luna bajo los efectos que adoptaría la poesía consecuente; es decir, como una entidad *viva* que era, además, testigo forzado del amor y fiel compañera del sujeto agónico. Verbigracia el soneto XLII, donde el autor recreó una súplica a la luna —y por extensión al resto del cielo— buscando consuelo a la herida de amor que, como si del mito de Galatea y Polifemo se

tratase, desencadenaba en él la ninfa que huía de su deseo: «Luna, gloria y honor de la cautiva / gente del llanto, cuyas altas penas / alivias cuando tu beldad ajenas / del cielo, ¿viste Ninfa más esquiva?» (2006).

De la Torre llegó a contemplar a su vez a la luna como la valedora divina de la sabiduría. Con el soneto XXIV la dotó de un pasado en el que, opuesta a la arrogancia y altivez del presente, adquirió la capacidad de amar. Un «yo» mísero imploraba allí el recuerdo de la experiencia; buscaba la ayuda que solo ella, en la comprensión de sus sentimientos, podía ofrecerle:

Clara luna, que altiva y arrogante
vas haciendo reseña por el cielo
de tu hermosura, que el nevado hielo
de tus cuerpos la torna rutilante,

si en la memoria de tu dulce amante
no se ha muerto la gloria y el consuelo,
que recibiste amando, y el recelo
con que le adormeciste en un instante,

vuelve a mirar de la miseria mía

la sinrazón, si acaso graves males
hallan blandura en tus serenos ojos […].

Con todo, a pesar de que la imagen del astro nocturno comenzó a perfilarse desde los orígenes mismos de la historia literaria, y una poética de la noche ya se anunciaba en el contexto renacentista, el símbolo no sufriría una verdadera trascendencia hasta los umbrales del pensamiento moderno.

En lo que concierne al Barroco, la tendencia a los contrastes de luz y oscuridad, unida a la predilección por los sueños y los encantos como alegoría de la percepción deformada de la realidad que brindan los sentidos, propició la aparición de la hora nocturna y de la luna; que era, en suma, el único punto de claridad en el cielo de la noche. En tanto que los signos —señalaba Foucault (1968: 58-66)— empezaron a olvidar «las bellas figuras rigurosas y obligatorias de la similitud» y «el mundo circular de los signos convergentes [fue] remplazado por un despliegue al infinito», se hizo también lícita la convergencia de múltiples asociaciones en el interior del símbolo selénico.

Para Luis de Góngora, cúspide poética para la generación del 27, la imagen lunar supuso una copiosa cantidad de significaciones sin aparente correlación entre ellas. Por un lado, en una concepción paisajística del símbolo, la luna se presentó como el rostro que iluminaba lo que antes permanecía oculto —«…los rayos de la luna / descubrieron sus adargas» (1927: 69)—, pero también fue

la silueta de Diana —«…casta Lucina[2] —en lunas desiguales— / tantas veces repita sus umbrales» (1998: 109)— y, por metonimia de la noche, la hora en que los sentimientos de añoranza y padecimiento se incrementaban: «Llorando la ausencia / del galán traidor, / la halla la Luna / y la deja el Sol, / añadiendo siempre / pasión a pasión, / memoria a memoria, / dolor a dolor» (1927: 86).

Al mismo tiempo, el astro adquirió una importancia capital en la poética de Sor Juana, donde quedaba enlazada al mundo onírico y, por ende, a la irracionalidad. Quienes habitaron la noche vivificaron como consecuencia «la naturaleza perfecta de Dios en su estado de desgracia» (Ibsen, 1989: 73). El *Primero Sueño* (1692) de Sor Juana se construyó en torno a lo que ella llamó *el mundo sublunar*: «…en cuya casi elevación inmensa, / gozosa, mas suspensa, / suspensa, pero ufana / y atónita, aunque ufana la suprema / de lo sublunar reina soberana / […] libre tendió por todo lo criado» (1997: 284); «…el pincel invisible iba formando / de mentales, sin luz, siempre vistosas / colores, las figuras / no sólo ya de todas las criaturas / sublunares, mas aun también de aquellas / que intelectuales claras son estrellas» (1997: 279). En la demencia nocturna, todas las criaturas desfilaban a la luz de un astro dominador. La luna era en el cielo una entidad soberana; pero su representación iba más allá: imaginada con distintos rostros, como analogía de las distintas fases lunares, asistía en su interior a unas tensiones contradictorias que la llevaban a adoptar también la forma de Hécate o de Diana, en una encarnación más pura o maligna del símbolo.[3]

En definitiva, la forma de concebir el signo lunar de García Lorca se vio afectada por la hondura semántica y la mezcla de vertientes que el Barroco aportó a la poética de la noche, en la que fue entendida como un elemento paisajístico, pero también como el centro de convergencia entre metáforas oníricas, irracionales y alejadas entre sí.

La devoción romántica al astro lunar

La llegada del siglo XIX propició un culto a la imagen y a la individualidad del artista que sobrepasó los modelos clásicos. La naturaleza comenzó a experimentar una serie de transformaciones mediante las cuales dejó de transitar paisajes y contextos razonados para ser mostrada en la escena espiritual como sinónimo del alma del artista. Los símbolos naturales suscitaron, a partir de

2. En la mitología romana Lucina era el sobrenombre de Diana, dada la asimilación de la diosa a la luz y los alumbramientos en su origen lunar. Dicho sobrenombre se haría patente en la poesía española del Romanticismo: véase «A la luna» de José Zorrilla.
3. Los distintos rostros de la luna en Sor Juana han sido estudiados por Adriana Valdés (1997) y Kristine Ibsen (1989).

entonces, la sentimentalidad interior del yo lírico. A grandes rasgos, la luna del Romanticismo fue la compañera perenne de los sujetos poéticos; el punto de benevolencia al que podía acudir en su tristeza cósmica el hombre romántico. Bebió del imaginario folklórico, como también lo haría, de manera menos acusada, el ulterior Simbolismo (Salazar, 1999), de forma que en los poemas quedó plasmada una huella de la espiritualidad ancestral, de las leyendas y mitos e incluso de las supersticiones, tales como la creencia del influjo lunar acerca del discurrir de las pasiones o del crecimiento de las enfermedades. La proximidad del hombre al cielo nocturno y el instinto reflexivo al que suele inducir la intimidad de la noche hicieron del astro uno de los iconos de mayor frecuencia y carga simbólica de la época. No hubo, a excepción de la trayectoria literaria de García Lorca, un período más prolífico del símbolo lunar que el romántico. Las consecuentes poéticas nocturnas bebieron de los espacios selénicos configurados durante el período.

En el contexto alemán, como anuncio temprano del Romanticismo, Novalis inauguró la presencia del paisaje nocturno radicalmente opuesto al razonado. En él, la noche se conceptualizó como «la gran reveladora» del inconsciente, centro de la lucidez del poeta, en cuya atmósfera «los ojos del sueño se abren en las profundidades y descubren la vida más secreta» (Béguin 265, apud Cuéllar 2002: 66). Para el poeta romántico, la naturaleza nocturna fue concebida como el absoluto inteligible, a cuyo conocimiento se llegaba únicamente a través de la indagación en los sentimientos que conmovían al hombre. El interior de este era la copia «oculta» de la naturaleza «oculta»; de ahí la excesiva presencia de la nocturnidad en la poesía:

> Novalis creyó que el acceso al absoluto le permitiría llegar al conocimiento exacto de la naturaleza o «mundo exterior», después de haber indagado la naturaleza propia, a la que llamó «hombre interior», «mundo interior» o «noche interior». El poeta creía que la transformación interior del hombre conduciría necesariamente a la transformación del universo. En esta poética el conocimiento es, como para Aristóteles, revelación de un orden superior (Cuéllar: 2002: 66).

En los versos de *Enrique de Ofterdingen* (1802), la luna se presentó como la fuente de paz y consuelo de la vorágine interior. Asimismo, presidida por su lucero, la hora nocturna hizo posible el desvanecimiento del dolor existencial en el sujeto poético, permitiendo un espacio en el que habitase el amor. La interioridad del yo se ancló a la imagen lunar, y el astro se hizo el guardián que acompañaba y protegía a los amantes: «Cansado corazón, ¿cómo no estallas / estando bajo un cielo extranjero? […] / Con el lucero de la noche / se elevan hacia mí dulces canciones. Se puede confiar en el amado» (2004: 137); «Por

una senda oscura iba el Amor, / sólo la Luna le miraba; / el reino de las sombras florecía» (219).

El astro nocturno formaba parte del cosmos creado por la mano divina, de manera que inducía a una meditación contemplativa donde el poeta, como testigo humano que se aproxima a lo absoluto, quedaba sobrecogido por su belleza. El Romanticismo fue el período en que la luna quedó consagrada como un espacio común. La imagen concurrió en la lírica a modo de núcleo de la revelación espiritual, y la noche creó una atmósfera de tranquilidad propicia a la reflexión y a la mirada ensimismada del artista. Entre los poetas que introdujeron las configuraciones semánticas más influyentes se encontró Giacomo Leopardi, en cuyos versos el símbolo era contemplado como el único tú, apariencia de algo más que un satélite, al que se dirigía el sujeto. Leopardi trató de establecer un diálogo, a veces en calidad de semejantes, a veces en calidad de dios o creación divina, con la luna, de modo que dirigió hacia ella preguntas sobre el cuestionamiento de una existencia encaminada al vacío. El yo lírico —o en su defecto, el hombre universal— se mostró como el doliente y eterno desconocedor en contraste con la sabiduría de la luna. En su Canto XXIII, comparada su presencia y ocultamiento diurno con el trabajo del pastor, la luna servía al poeta como metaforización de una vida que se asumía cíclica y carente de sentido: «Nace el hombre a la pena, y es un riesgo de muerte el nacimiento». La nota discordante entre el hombre y la luna se encontraba únicamente en la bóveda celeste: desprendida del mundo terrenal, ella, en su devenir cíclico, seguía conociendo la verdad oculta a ojos del poeta; su silencio solemne no hacía sino agravar la angustia poetizada:

> Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai
> Silenziosa luna?
> […] Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
> Di mirar questa valli?
> […] Dimmi, o luna: a che vale
> Al pastor la sua vita,
> La vostra vita a voli? dimmi… (1978: 172-174).[4]

Leopardi confeccionó una dinámica, adelantada en Francisco de la Torre, que sería muy acusada a lo largo del Romanticismo. La luna predisponía una atmósfera a la intimidad y al cuestionamiento existencialista, en la cual se hacía conveniente el trato de la *materia oscura* del alma, entendiendo a esta como la subversión de la mirada a los espacios de la conciencia —inefables, misteriosos,

4. «¿Qué haces, luna, en el cielo? Dime, ¿qué haces, / silenciosa luna? / […] ¿No te coge el hastío todavía, y aún deseas / mirar estos valles? / […] Dime, oh luna, ¿para qué le sirve / al pastor su vida, / y a ti la tuya? Dime…» (173-175).

incomprensibles—, en los que, dada la vida encauzada a la tragedia del sujeto lírico, se hacía patente la sentimentalidad fatal —el miedo, la melancolía, la soledad—: «O graciosa luna, io mi rammento / Che, or volge l'anno, sovra questo colle / Io venia plien d'angoscia a rimirarti» (110).[5]

En el marco español, el astro del temprano Romanticismo se presentó como un báculo de luz que adquiría no solo la capacidad de escuchar al ser humano, sino también de colmarlo. Alberto Lista y Aragón —neoclásico que anuncia la entrada del movimiento— habló en unos versos de resonancia explícita a la Égloga I de Garcilaso, «El convite del pescador», del encuentro entre el tú humano y la naturaleza nocturna, la cual, lejos del confort que evocaban los espacios cerrados, permitía la elevación de las almas:

> Deja, mi Elisa, la feliz cabaña,
> que alberga tu hermosura,
> y descienda el placer de la montaña
> a la playa segura.
>
> Cuando esparce la noche el negro velo,
> mas lucientes y bellas
> verás el claro mar, émulo al cielo,
> retratar sus estrellas;
> Y en ascendiendo a la celeste cumbre
> la luna sosegada,
> rielar en largo surco su alba lumbre,
> por las ondas quebrada (1837: 289).

Asimismo, bajo el título de «La luna», el poeta consagró una de sus poesías amorosas al culto del astro, atándola nuevamente a una semántica de claridad. La imagen selénica quedó allí transmutada en una actitud maternal hacia la materia que dormitaba a su abrigo: «Mueve la Luna el carro soñoliento / […] y mientras se adormece / […] las tinieblas disipa» (292).

El esquema del astro como faro y ente que colma un alma previamente inundada de hastío pervivió en composiciones plenamente románticas, como «La luna es una ausencia» de Carolina Coronado, cuyos versos imploran la visión y presencia del astro, alegoría al ser amador, por su capacidad de silenciar la oscuridad terrenal que empapaba a la poeta: «…yo te aguardaba, y cuando vi tus rojos / perfiles amor con lenta calma, / como tu rayo descendió a mis ojos, / tierna alegría descendió a mi alma» (1991: 231); de igual modo, «A la luna» de Zorrilla se hace un canto al «consuelo, de paz y de amor» que evoca la imagen selénica: «Y vienen contigo los sueños de plata, / Las lindas quimeras

5. «Oh graciosa luna, yo recuerdo / que, ahora hace un año, sobre esta loma / yo venía, lleno de angustia, a contemplarte» (111).

de antiguo placer, / Las sombras queridas que alegre retrata / La mente, olvidada del duelo de ayer» (1905).

La luna del siglo XIX fue, en suma, una entidad *superior* con la capacidad de escuchar y mecer al hombre; pero también, en tanto que el mundo fue percibido por el romántico como un lugar trágico y sombrío que encarcelaba al hombre y lo sometía a un sufrimiento perpetuo, la imagen que agrava y permitía explorar el malestar cósmico, e incluso el lugar que hacía patente tales contradicciones —ocurre, por ejemplo, en Víctor Hugo y Aloysius Bertrand[6]—: la calma serena que evocaba la luz lunar permaneció a menudo rodeada de los sonidos confusos y dolientes de la noche (lamentaciones, aullidos), a semejanza de la faz desconocida y oculta del alma y la existencia. El aura de irrealidad, opuesta a la tranquilidad que transmitía en el centro poemático el astro de Selene, aportó de esa forma un malestar que trascendió el plano consciente.

La huella lunar en los movimientos postrománticos

«Igual que sucedió en el período romántico —escribe Salazar Rincón—, el poeta simbolista en todo lo que existe reconoce un alma, una sugerencia imprevisible, […] un conjunto de correlaciones y extrañas afinidades, que, aunque están veladas a nuestros sentidos, no lo están a los ojos del artista» (1999: 26). Federico García Lorca, atraído por la concepción metafísica del oficio de poeta, como ser dotado de una sensibilidad nueva capaz de percibir la realidad subterránea de la naturaleza externa, imaginó su luna a través de la fuente poética inagotable que fueron los simbolistas franceses y españoles. Aunque el astro experimentó un demérito con el agotamiento de las fórmulas románticas, fue acogido por los nuevos poetas de finales del XIX y principios del XX, e interpretado desde una visión radicalmente novedosa.

Desde la poesía de Charles Baudelaire la luna asistió a una dualidad simbólica, estirada hasta lo imposible en el lenguaje lorquiano, que en el poeta maldito supuso la canalización perfecta de su *spleen et idéal*. Los dos puntos de vista, la belleza y la influyente atracción del ideal luminoso, así como la repulsión y la melancolía que evocaba la transición de la noche, fueron contrapuestos en una imagen paisajística de la luna de París. El lucero fue la belleza que contrastaba con la faceta lacerante de la realidad alumbrada: «Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge / Les martyrs d'un chemin mauvais!» (2003: 130);[7] pero no fue el único juego de oposiciones que concurrió en

6. Véase Martínez Cuadrado y López Alcaraz (2000).
7. «Sin luna ni destellos, ¿dónde hallarán albergue / los que sufren en los malos caminos?» (131).

el símbolo. Hasta entonces entendido como una divinidad suprema, el astro asistió a un profanamiento sacrílego de su imagen, en representación de lo humanamente amado. Baudelaire, aun considerándola como el máximo absoluto, hizo descender la luna a la esfera de lo real, permitiéndole romper con la idealización a la que tradicionalmente había sido sometida. A partir del poeta maldito, la luna pasó a entenderse como cuerpo susceptible de ser atravesado, igual que los sujetos, por el hastío del mundo: «…Come lui, / O Lune de ma vie! emmitoufle-toi d'ombre; / Dors ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre, / Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui» (98).[8] El propio poeta describió las significaciones de su luna en *Le Spleen de Paris*, acercándola a la esfera terrestre mediante su analogía con la mujer fatal:

> La compararía a un sol negro, si acaso se pudiera concebir un astro negro capaz de verter luz y felicidad. Pero hace pensar antes en la luna […]; no la luna blanca de los idilios, que se parece a una fría novia, sino la luna siniestra y embriagadora, suspendida al fondo de una noche de tormenta y zarandeada por las nubes que corren; ¡no la luna apacible y discreta […] sino la luna arrancada del cielo […]! (1981: 107).

Hacia finales del siglo XIX, la apariencia mítica de la luna y la contemplación que deviene en el malestar del poeta[9] coexistieron, pues, con una nueva orientación que se encauzaba hacia el erotismo y la sensualidad. Además de Baudelaire, ese fue el caso de Apollinaire, quien hizo de la luna la representación del anhelo y el goce carnal, a semejanza de *la miel en los labios*:

> Lune mellifluente aux lèvres des déments
> Les vergers et les bourgs cette nuit sont gourmands
> Les astres assez bien figurent les abeilles
> De ce miel lumineux qui dégoutte des treilles
> Car voici que tout doux et leur tombant du ciel
> Chaque rayon de lune est un rayon de miel
> Or caché je conçois la très douce aventure […] (1920: 123).

Ahora bien, entre todos los autores simbolistas, la influencia más directa que recibió el poeta andaluz en lo que al astro se refiere fue la de Juan Ramón Jiménez. De él tomó Lorca la poetización del símbolo en términos de delicada tristeza —«En una fuente sola, será una luna en llanto» (1978: 204)—, su coloreado en tonalidades alógicas —«la luna rosa y triste» (163); «la gran luna de carmín» (613)—, o sus impresiones folklóricas. Como el poeta romántico,

8. «…Imítale, / oh luna de mi vida, y arrópate con sombras. / Duerme o fuma a tu gusto; sé muda, sé sombría, / y húndete por entero en la sima del Tedio» (99).
9. La poetización de esa luna pervivió en otros autores simbolistas, como se ve en Stéphane Mallarmé: «La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs» (1995:78).

el simbolista se planteaba descubrir en el paisaje su estado anímico, y los signos, siguiendo la estela de Novalis, descodificaban con su imagen las analogías necesarias para reconocerse. Sin embargo, esa naturaleza ya no sería necesariamente expresión del mundo orgánico: a partir del Simbolismo la mirada a la luna y al cielo nocturno se enlazó con la presencia de la realidad urbana. Lo natural fue utilizado para expresar un paisaje contrario en el que predominaban nuevas atenciones: el tedio, el ocio urbano, la hipocresía y frialdad cosmopolitas… La luna simbolista, entendida como la belleza natural, se encontró en conflicto con la realidad mecánica que acunaba. *Diario de un poeta reciencasado* (1916) concentró, a través de la figuración del paisaje nocturno, dichas configuraciones, que a su vez serían las de *Poeta en Nueva York* (1930). En la gran manzana el astro chocaba con la sensibilidad de un poeta que no podía encontrar la identidad ni el sentido a la existencia. Juan Ramón observaba la sociedad de consumo y economía capitalista que hacía destruir el paisaje lunar, símil de lo natural, de lo humano y cotidiano, de la tranquilidad ajena en la vida cosmopolita. «El efecto de las luces sobre el cielo» —es decir, de los anuncios— opacaba la viva luz del astro y creaba una consciencia de extrañeza en el poeta que habitaba un mundo sin luna:

> Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrerito de paja a derecha e izquierda. […] El Navío, que, a cada instante, al encenderse, parte cabeceando, hacia su misma cárcel, para encallar al instante en la sombra... Y...
>
> —¡La luna! —¿A ver? —Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? —Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? (1998: 182).

De manera análoga a lo ocurrido en el Simbolismo, dada la convivencia temporal entre ambas estéticas, el poeta modernista conectó con una nueva sensibilidad de época que unió la luna a elementos nacidos de la revolución industrial y el cosmopolitismo, así como a un preciosismo, si bien no abandonó en su totalidad los estados anímicos del Romanticismo. En la noche modernista convivieron formas muy distintas de entender el satélite en continuidad y ruptura con la tradición precedente, de manera que la luna se presentó a una rutinaria contemplación en clave paisajística y melancólica, pero también en espacios serenos, erótico-amorosos y sombríos e incluso religiosos. El paradigma se encontró en los autores de la generación del 98, quienes aportaron un lenguaje particular en cada caso. Miguel de Unamuno jugó en *El cristo de Velázquez* (1920) con la identificación de la luna y el mártir cristiano, en una focalización del color selénico como seña de la honda pureza de su alma:

«blanco tu cuerpo al modo de la luna / que muerta ronda en torno de su madre» (1987: 94); «por Ti, el Hombre muerto que no muere / blanco cual luna de la noche» (97).[10] Antonio Machado, por su parte, supuso un ejemplo de los nuevos y simbólicos colores que durante la era adquirió la luna en resistencia a la blancura tradicional. En las estampas castellanas describió un idilio presidido por una luna de tonalidad morada que a su vez hacía posible el encuentro con la serenidad cotidiana: «El sol es un globo de fuego, / la luna es disco morado / [...] ¡El jardín y la tarde tranquila!... / Suena el agua en la fuente de mármol» (1989: 445); «¡Luna amoratada / de una tarde vieja. /en un campo frío, / más luna que tierra!» (1989: 617).

Al otro lado del Atlántico, Rubén Darío ideó una efigie de la luna con identidad latinoamericana y forma de princesa quebradiza. En «Claro de luna» la identificó con la mujer mártir (Filomela), cuya visión provocaba en el yo la compasión a la vez que la envidia. Era un ser ligado a la tristeza, pero también morador de otros mundos ajenos a la realidad efectiva que rechazaba el poeta: «Alma que sueña, aduna / a veces lo que canta y lo que llora: / la lágrima argentina de la luna / con las lágrimas de oro de la aurora. / ¡Oh, pálida princesa! / yo envidio la delicia / de la nube dorada que te besa / y del rayo del sol que te acaricia» (2002: 1038).

La hora nocturna se hacía, como en el Romanticismo, la propensa para la confesión de las emociones íntimas y la contemplación evasiva de lo real. Según Cuéllar (2002: 87), la noche lunar fue un «saberse solos ante el vacío y los abismos interiores», de modo que, ante la consciencia de la soledad, predominaban en ella los poemas de malestar anímico. La presencia del paisaje arrastró la expresividad de lo sereno, pero también de los «sentimientos íntimos que van de la tristeza a la más honda desolación» (74). El modernista recreó el examen de conciencia que ya coexistía con la luna romántica, entendiendo la noche, en asociación semántica a la *oscuridad,* como la apertura de la complejidad psicológica —de la expresión de la conciencia inefable y la angustia Existencial— y del despertar amoroso y erótico.

Como ejemplo de la dicotomía lunar del Modernismo, serena y sombría, Amado Nervo hablaba en *Serenidad* con admirados ojos del astro: era el absoluto que, a la manera de Baudelaire, gobernaba un París ajeno a la realidad paradisíaca. Durante el transcurso de la obra trató de atrapar a una luna que escapaba del plano terrenal, hasta detonar en la desesperación por no conocer su sustancia: «Quién pudiera decirnos el color de la luna! / Los pintores

10. Gustavo Correa (1957: 1060) hablaba también de una luna como metáfora de la eternidad en el escritor salmantino; además, añadía que otros autores de la generación, como Azorín, encontraron en ella la representación de «un mundo de celestial placidez».

jamás tuvieron la fortuna / de sorprenderlo. Nunca lo definió el poeta» (1994: 169). Esa luna fue la que, como en «Nocturno Parisiense» rigió en silenciosa presencia una ciudad viva, por la que transitaban personajes de una realidad carente de adornos embellecedores: «Pasa la barba poética, / fluvial y profética, / de un bohemio que no come nada… / […] Pasa un apache con una / golfa; queda el bulevar / encomendado a la luna / de París…». Para Nervo el astro significaba, sobre todo, fuente de claridad. Era la única luz proyectada sobre la gran metrópolis, de forma que se identificaba con la calma o la capacidad de aplacar los sentimientos que perturbaban la vorágine interna: «Mi tristeza de ayer, hosca, importuna, / […] y mansa como el claro de la luna…» (181); «Cuando en la sobria plata del cabello / su plata celestial posa la luna / viene a mí una gran paz con su destello: cierta vaga esperanza de algo bello / que tiene que llegar sin duda alguna» (31). No obstante, el astro se hacía también la figuración del alma del poeta. Cuando él enfermaba, la luna enfermaba con él y el poeta abandonaba la vitalidad armónica para describirla con amargura: «A ti voy pues que tú hiciste / con tu ternura ideal / una aurora boreal / de mi luna enferma y triste!» (124).

El peso de la tradición en la luna lorquiana

La luna en Federico García Lorca, a fin de cuentas, asistió a una simbiosis entre sus orientaciones apolíneas —míticas, lógicas, preciosistas— y dionisíacas —alucinadas, terrenales, erótico-carnales—, en el entorno lírico que permite las asociaciones de realidades adversas. Aflorando la tradición precedente, el astro lorquiano se enlazó a la metáfora pura que abandonaba su significación denotativa para originar en su interior un mundo de imágenes superpuestas en las que prácticamente tenía cabida toda representación que, hasta la fecha, se había codificado en el símbolo: divina y humana, consejera y violenta, natural y urbana, metafísica y erótica..., la luna acunó una complejidad de rostros opuestos que no dejaron ver un ingenio desligado de sus antecedentes, sino en abrazo a sus maestros.

El signo selénico del primer *Libro de poemas* (1921) de García Lorca atesoró una herencia con la tradición póstuma a la ruptura del pensamiento romántico en su configuración como motivo de la contemplación, la serenidad o la idealidad absoluta. El poeta se ensimismó en la naturaleza y, en un encuentro con la poética de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, presentó una sucesión de imágenes melodiosas en cuyo centro se ubicó la luna: «Tienen gotas de rocío / las alas del ruiseñor, / gotas claras de la luna / cuajadas por su ilusión» (Lorca, 1972: 184). «Canción menor» la rodeó de símbolos diurnos que la hicieron portadora de las sensaciones de plenitud; subvirtió la dualidad luna-oscuridad /

sol-claridad dejando en el espectáculo de la mañana la mancha de la muerte, en clara oposición a la paz de la luna: «…al contacto de mi voz / manchada de luz sangrienta / […] El sol / como otra araña me oculta» (184). Las reminiscencias a Darío se hicieron explícitas, además, en la codificación de los personajes femeninos que retenían su mirada sobre el astro: «Para mirar la luna bordada sobre el río / y sentir la nostalgia que en sí lleva el rebaño / y mirar los eternos jardines de la sombra, / ¡oh princesa morena que duermes bajo el mármol!» (187).

El astro en «Canción otoñal» evocó, paralelamente, una meditación tranquila que permitió al yo dirigir la conciencia hacia sí mismo e indagar, como el poeta más romántico, en su realidad existencial. Además, en ruptura con el tono afligido del poema, la luna quedó integrada dentro de las imágenes armónicas a las que el sujeto invocó como sus sanadoras: «¡Agua clara! ¡Luna nueva! / ¡Corazones de los niños! / […] Hoy siento en el corazón / un vago temblor de estrellas» (1972: 182). Por su parte, «Balada de un día de junio» (219) vinculó el símbolo a la infancia habitual del lenguaje lorquiano. El sol volvió a figurar como el tiempo de la tragedia en oposición a la nocturnidad («—Teme al sol, niña mía, / de sol y de nieve»), y el astro se presentó en ofrenda de gratitud cristiana: «—¡Ay! caballero errante / de los cipreses, una noche de luna / mi alma te ofrece». A su vez, «Canción para la luna» ofreció una visión del astro en un espectáculo de idealidad y serenidad plena. Con la tranquilidad de un ente soñoliento, el ojo divino de la noche observó el mundo desde la bóveda celeste, sin participar en el estado de agitación en que se hallaba el plano terrenal: «Blanca tortuga, / luna dormida, ¡qué lentamente / caminas!» (215).

Si bien la imagen de la luna experimentaba una progresiva transformación hacia la solemnidad de la muerte en *Poema del cante jondo* (1921), llegando a ser retratada como el espacio del paraíso extraterrenal que pone fin a la existencia —«La cruz. No llorad ninguna. / El Amargo está en la luna» (1972: 341)— el segundo libro de García Lorca también adoptó el signo como representación de la escena paisajística y como efigie de una divinidad silenciosa a la que el poeta dirigía sus plegarias, en relación con la figuración que venía del Barroco y Romanticismo: «Los candiles se apagan, / Unas muchachas ciegas / preguntan a la luna» (300). *Primeras canciones* (1922) y *Canciones* (1921-1924) poetizaron de la misma forma un signo selénico de tonalidad apolínea, afirmándose como imagen del remanso —«La luna va por el agua. / ¡Cómo está el cielo tranquilo! / Va segando lentamente / el temblor viejo del río» (347)—, como testigo elevado y cuidadora permanente del mundo —«La luna cuenta los perros. / Se equivoca y empieza de nuevo» (383).— o como ente suspendido en otra realidad, más infantil, que permanece ignorante al eco de la tragedia terrestre

—«La luna estaba de broma / diciendo que era una rosa / ([…] / mi amor se arrojó a las olas)» (395).

En sus *Canciones*, además, se hizo explícito el imaginario procedente de la nana española, de modo que la luna se sumó a una melodía armonizada procedente del folklore nacional. Si a veces en ellas se proyectó una tristeza aguda fue solo porque, en su origen, las canciones de cuna las incorporaban: «España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños» (García Lorca; apud Salazar Rincón, 1991: 35). Ahora bien, conviene señalar que, a pesar de que el lenguaje y el tratamiento de la imagen selénica en las poéticas del Romanticismo y el Simbolismo coincidieron con el de las canciones y las leyendas de los pueblos, el símbolo lorquiano pudo no verse necesariamente influido por dichas corrientes en ese aspecto; sino, más bien, por el conocimiento *a priori* de la cultura popular. Fue más probable que la influencia se diese por poligénesis literaria que por tradición, en tanto que Lorca estudió y accedió a las canciones de primera mano. Tanto coincidió en el imaginario poético de Lorca la asimilación de una tradición literaria como el estudio de las fuentes mismas. En *Rosas y mirtos de luna…*, sobre las semejanzas entre lo popular y lo simbólico y romántico, se dijo:

> …los románticos y los simbolistas […] comparten [con las canciones y leyendas populares] una forma análoga de percibir e interpretar el mundo, caracterizada por la presencia de lo irracional y lo fantástico, y un universo mental, propio de la mente primitiva y el pensamiento prelógico, en que las cosas acontecen y se asocian, no por un encadenamiento de causas consecuente y comprobable, sino de manera fortuita, misteriosa, imprevisible, y los objetos, en lugar de poseer un solo significado inalterable y unívoco, aparecen revestidos de otros sentidos imprecisos y versátiles de tipo espiritual, religioso y mágico, o dotados de una vida y un alma semejantes a las de los humanos (Salazar Rincón, 1991: 37).

En la atracción de Lorca hacia el irracionalismo y la metáfora gongorina, la luna traspasó la esfera de la serenidad y la abstracción del alma en la naturaleza para transitar por espacios más agitados y oscuros, conviniendo en el interior del astro una existencia trágica o cruenta. En «Balada triste» la luna se presentó como un ente hostigador que, ante el sufrimiento del poeta, reía socarronamente, haciendo del repudio amoroso un espectáculo que conseguía, en lugar de aplacarlo, agravar el sufrimiento del hombre: «Yo decía en las noches la tristeza / de mi amor ignorado, / y la luna lunera, ¡qué sonrisa / ponía entre sus labios!» (190). «Nocturnos de la ventana» hizo asistir al yo poético al retrato de una Ofelia en la niñez («Al estanque se le ha muerto / hoy una niña de agua»), cuyo sujeto lírico percibía la luna en todos los espacios señalados por

la tragedia: «Luna sobre el agua. / Luna sobre el viento»; «Asomo la cabeza / por mi ventana, y veo / cómo quiere cortarla / la cuchilla del viento» (368-370). El signo selénico, pues, se hacía anunciación de la muerte.

En *Canciones* pervivió también el paso al mundo onírico que abría el signo selénico. El poeta se hizo un ente capaz de presenciar los espacios desconocidos que transitaban cuando el manto nocturno cubría el mundo. Si bien la noche se había identificado con las escenas de paz, en este u otros libros, ahora lo hacía con las de la irracionalidad. La hora nocturna dirigía al poeta a los lugares de la consciencia y dejaba en él una soledad cósmica y prácticamente inescrutable; se hacía la naturaleza oculta, copia del interior oculto, de la que había hablado Novalis: «Cuando sale la luna / se pierden las campanas / y aparecen las sendas / impenetrables. / Cuando sale la luna, / el mar cubre la tierra / y el corazón se siente / isla en el infinito» (393).

Del estilo del poeta resultó la objetivación de la imagen selénica en elementos humanos, lo cual le llevó, por un lado, a aportar una nota burlona y voluntariamente *naif* al poema —«Sobre caballitos / […] los niños se comen la luna / como si fuera una cereza» (361); pero también a denotar una significación contraria a través de la materia de objetos punzantes que simbolizaron, una vez más, la tragedia: «por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna» (437); «…Sangre furiosa por debajo de las pieles, / viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes, / bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer» (478). La luna heredera del Simbolismo se apropió de sensaciones desligadas de su cuerpo natural. De ahí que adquiriese la pigmentación de colores que auguraban el derramamiento de sangre: «En la luna negra / sangraba el costado / de Sierra morena» (376).

Hacia 1928, en medio de las lunas que vinieron a coincidir con la tradición precedente, Lorca edificó una orientación que diluía, con motivos sociopolíticos, la estética heredada: el *Romancero gitano* introdujo una mitología que hasta entonces había quedado en los márgenes: la gitana, cuyo cante, debido al continuo éxodo nocturno del pueblo, daba a la luna uno de los lugares más prestigiosos. El poema que inicia la obra, «Romance de la luna luna», transmutó al astro en un personaje de compleja categorización; entremezcló a la manera barroca elementos procedentes de distintas imaginerías, y aun de distintas analogías semánticas. La imagen selénica se presentó bajo la silueta de una forma humana, manteniendo una relación de elevado afecto con la figura de la infancia, pero también bajo la silueta de una deidad posesiva que arrastraba al hijo a su muerte. Por un lado, en semejanza a la poética modernista la luna era la idealidad absoluta y el elemento que por tanto más deseaba proteger el poeta. Toda expresión de belleza o ternura encontraba cabida en

su representación, de modo que podía ser entendida como el ser materno, o bien como el ser amado. Lorca la enfrentaba a un niño que le instaba, en un afán protector, a la huida que prevendría su muerte. Sin embargo, el astro ignoraba condescendientemente los presagios, dando lugar a un diálogo entre la inocencia infantil que anhela la perpetuidad del bien más querido, y la palabra desoída por una madre-luna que concluía, hacia el final del poema, identificándose con la muerte:

> …Huye luna, luna, luna,
> que ya siento sus caballos.
> Niño, déjame, no pises
> mi blancor almidonado.
>
> El jinete se acercaba
>
> tocando el tambor del llano.
> Dentro de la fragua el niño,
> tiene los ojos cerrados.
>
> […] ¡Cómo canta la zumaya,
> ay cómo canta en el árbol!
> Por el cielo va la luna
> con un niño de la mano.
>
> Dentro de la fragua lloran,
> dando gritos, los gitanos.
> El aire la vela, vela.
> el aire la está velando (425).

De la mitología gitana, en relación espontánea con el espíritu de otras culturas, se hizo posible la convergencia de la luna como eco de la maternidad y de la prisión por igual. A través de la apariencia de una mujer, la luz lunar se adentraba en la mística que —así la Hécate de la tradición grecolatina— la hacía seña de la magia oscura y los hechizos de amor. Tras caer en el embrujo, el único desenlace posible para el niño era el homicidio.

La doble identidad del astro también fue posible a través de su vínculo con el inicio y la conclusión de la vida. Lorca ató la luna a la fecundidad (Correa, 1957), en consonancia con el imaginario grecolatino, que las relacionó por su apariencia de mujer, y el espiritismo popular, en la creencia del influjo directo de la luna sobre la vida humana. Asimismo, se hizo un trasunto elevado a través de su asociación al cristianismo: los pasajes de alumbramiento reconstruyeron imágenes bíblicas y el útero materno se hizo la promesa del salvador primigenio de la humanidad. En cambio, no hubo un entendimiento del parto con esperanza. Subyacía en él la conciencia de que se estaba arrojando a una criatura al mundo tocado por la muerte. «Adán» escenificó el nacimiento del primer

mortal concebido por otros mortales. «La recién parida», a quien identificamos con Eva, daba luz a un niño para el que se pronosticaba un amanecer glorioso, pero también una muerte en la huella de luna. El astro, ligado a la fecundación, representó la tumba y el nacimiento: «Pero otro Adán oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño se irá quemando» (353). En el *Romancero gitano,* «San Gabriel» retrató del mismo modo la anunciación del Arcángel en una noche que se enfatizaba como «bien lunada». Pero el nacimiento del redentor, como el niño que nace de Adán, no se concibe como el preludio a la salvación, sino a su propia tragedia: «Tres balas de almendra verde / tiemblan en su vocecita» (442).

Otra de las lunas de mayor significación se dio en *Poeta en Nueva York*. A semejanza del *Diario* de Juan Ramón Jiménez, se diluyó en el paisaje como analogía del capitalismo voraz y el mundo frío y mecánico de la modernidad que hacía desaparecer lo humano, arrastrando al poeta a una soledad ajena a cualquier posibilidad de relación afectiva, que negaba la identidad del propio ser. No convino en la luna de Nueva York ningún aspecto que reflejase una serenidad positiva, sino, más bien, los rostros de la muerte, la prisión y la inexistencia. En los momentos en que la luna aparecía, Lorca la mostraba intoxicada por la atmósfera neoyorquina. La luna de *Poeta en Nueva York* fue un ente que asistía a la muerte de los seres que debía alumbrar, representado, de manera hostil, un monstruo que devoraba por dentro al hombre: «…en la dura barraca donde la luna prisionera / devora a un marinero delante de los niños» (508). El astro dejaba de entenderse como la posibilidad de una figura materna para hacerlo como aquello a lo que el hombre debía enfrentarse en una lucha diaria. Además, el sujeto se encontraba en un contexto donde, como Juan Ramón Jiménez, la gran metrópolis, en su luminosidad y contaminación, impedía que se viera el ideal del poeta. Lorca comparecía a un dolor cósmico que le hacía ensoñar con una luna ilusoria: «Y la luna / ¡La luna! / Pero no la luna. / La raposa de las tabernas…» (512). Solo cuando se alejaba de la voracidad de Nueva York, la luna volvía a resemantizarse en una significación armoniosa (Correa, 1957: 1072); adquiría, en la «Huida de Nueva York», las calificaciones de ternura y suavidad. El hombre volvía a encontrarse consigo mismo, abandonando la individualidad a la que le inducía la ciudad, y se permitía ya no solo amar de nuevo, sino reencontrar su identidad: «Te quiero, te quiero, te quiero… / en nuestra cama de la luna» (1972: 527).

Entre las formas que adoptó el astro para presentar una esfera caótica de la realidad se encontró, a su vez, la mitificación en una deidad que exigía la sangría en su tributo. Como la representación clásica de Selene arrastrada por dos bueyes la luna en su omnipresencia divina quedaba enlazada, además, a

la imagen bovina: a la luz de una atmósfera que se asemejaba a los rituales paganos, *Poeta en Nueva York* asistía al degüello de una vaca cuya muerte parecía servir al capricho último de la luna: «Se tendió la vaca herida / Árboles y arroyos trepaban por sus cuernos. / Su hocico sangraba en el cielo. / […] Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer a la vaca. / […] Que se entere la luna / y esa noche de rocas amarillas: / que ya se fue la vaca de ceniza» (503); el *Llanto* escenificó al difunto Ignacio Sánchez Mejías como la víctima dada en sacrificio a un toro omnipresente: «¡Y el toro solo corazón arriba! / *a las cinco de la tarde*» (537). En analogía a esa reciprocidad con la mitología grecolatina, el adelanto de la catástrofe se dio también en los momentos en que la luna se conectaba a la figura del jinete —símbolo trágico por excelencia del imaginario lorquiano. La «Canción del jinete» retrató el astro a lomos de una bestia mansa, evocación de las primeras representaciones de la divinidad lunar, que quedaba transmutada, en la poética de Lorca, al retrato de la muerte acechante: «Por el llano, por el viento, / jaca negra, luna roja[11]. / La muerte me está mirando / desde las torres de Córdoba» (376).

La última conversión que experimentó el símbolo lorquiano fue su orientación hacia lo erótico-amoroso. Como resultado de su atención a las corrientes decimonónicas, habitó en el paisaje como testigo obligado del amor: «Noche de cuatro lunas / y un solo árbol» (396); adquirió aspectos de una sensualidad cercana al modernismo, que a veces se hizo explícita —Busco en mi carne las / huellas de tus labios (396)—, a veces implícita, mediante su ocultamiento en el pez, la metáfora erótica de la idiosincrasia lorquiana: «Alta va la luna / […] De la cabeza a sus muslos / un pez la cruza, llamándola» (369); e incluso fue partícipe directo de las experiencias amorosas: en «Veleta», la acción de los amantes hizo alterar el color tradicional al representante del frenesí romántico: «Pones roja la luna» (173). Pero la luna asimiló también una tradición clasicista y neoplatónica: «Eco», compuesto junto al poema con el que mantiene paridades sustantivas, «Narciso», dibujó el pasaje ovidiano en alegoría a la experiencia del amor frustrado. A través de un intercambio de las voces poéticas —era Narciso quien hablaba en el poema de la ninfa; ella en el de él—, quedó retratada la incógnita de una noche bañada de luna, cuyo desenlace dejó

11. Acerca del color rojo del astro, presente en la cultura astrológica y otros poemas de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, comentaba Gustavo Correa (1970: 1078): «La luna roja comporta una significación malévola en la tradición folklórica y cobra un sentido augural de inminente catástrofe. En el campo de la agricultura la llamada luna roja o *lune rousse* es de efectos desastrosos sobre los retoños nuevos que germinan en la primavera».

el dolor cósmico de un sujeto que no pudo ver cumplido su anhelo de amor: «Narciso. / Mi dolor. / Y mi dolor mismo» (411).

Esa pasión amorosa que devasta al individuo fue a su vez el motivo principal de los *Sonetos del amor oscuro*, recreados en la nocturnidad que eleva el desenfreno de las pasiones o el soliloquio del hombre que agoniza. Anclada al interior del sujeto, la luna adquirió en los sonetos una semántica fundamentalmente negativa: continuó siendo la espectadora de los amantes, pero lo fue de un amor más dañino, preludio del sufrimiento y condenado al sigilo en esa nocturnidad: «Noche arriba los dos con luna llena, / yo me puse a llorar y tú reías. / […] La aurora nos unió sobre la cama, / las bocas puestas sobre el chorro helado / de una sangre sin fin que se derrama» (2005: 38). El sujeto se posicionó en una sumisión completa hacia su enamorado, sintiendo la atracción de la muerte, y la luna, que lo acompañó en la soledad, no tuvo ahora la potestad de colmar su alma sino de enfriarla: «Corazón interior no necesita / la miel helada que la luna vierte» (30).

En definitiva: la atracción primigenia del ser humano por el faro de la noche bautizó a la luna como un símbolo literario desde los inicios mismos de la cultura. Sin embargo, no se hizo un espacio de suma recurrencia hasta la era romántica, donde la tendencia a la sentimentalidad *oscura* hizo a los escritores propensos a encontrar la paz y la comodidad en los paisajes nocturnos. No hubo un autor que rindiese un culto a la luna como los románticos, a excepción de Lorca. La luna del andaluz fue la imagen que habitó sin descanso en su existencia. Entendida en una semántica apolínea —en semejanza con el ideal absoluto, la vitalidad serena o la fuente de abstracción terrenal— o dionisíaca —como iconografía de la sed de sangre, la hostilidad a la que es arrojada el hombre, el augurio de la tragedia—, pobló toda su obra poética, y aun teatral, quedando anclada a los grandes temas de la historia literaria: la vida, el amor y la muerte.

El mérito de Lorca estuvo en su capacidad para hacer confluir dentro de un mismo símbolo un retrato ancestral de extensísima iconografía, en cuyo centro quedaron unificadas las vertientes que le habían precedido en la historia poética: contemplativa y paisajística, eco de la serenidad y la fatalidad, natural y urbana, realista y surrealista… A ello se añadió su capacidad de aumentar el símbolo con nuevos mitos, nacidos de los pueblos gitanos.

En suma, el símbolo selénico del granadino pareció esconder un glosario de toda la historia espiritual y literaria que había impregnado la lírica. Así, por ejemplo, denotó la deuda de la tradición clasicista en la conexión de la luna con sus otros símbolos centrales, como el jinete o el dios-toro; el irracionalismo onírico y la configuración de asociaciones contrarias de la barroca; el folklore,

el pesimismo, la nostalgia y la evocación de la conciencia de la romántica; los alógicos colores, la nota amoroso-erótica, la frialdad cosmopolita o la presencia preciosista del Simbolismo. La luna de Lorca, en consonancia con el espíritu poliédrico que había surgido de sus constantes renovaciones literarias, fue susceptible de poseer toda representación posible.

Bibliografía citada

APOLLINAIRE, Guillaume (1920), *Alcools: suivi de Le Bestiaire,* París, Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles (1981), *El Spleen de París*, Barcelona, Fontamara.

BAUDELAIRE, Charles (2003), *Obra poética completa,* Madrid, Akal.

BECKER, Udo (1996), *Enciclopedia de los símbolos,* Madrid, Alianza.

CORONADO, Carolina (1991), *Poesías* Madrid, Castalia.

CORREA, Gustavo (1957), «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *PMLA*, 72 (5), pp. 1060-1084.

CORREA, Gustavo (1970), *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.

CUÉLLAR, Donají (2002), «Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición», *Revista Literatura Mexicana* 13 (2), pp. 66-90.

DARÍO, Rubén (2002), *Poesía*, en *OO.CC.* I, España, Galaxia Gutenberg: Círculo de lectores.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (1997), *Poesía Lírica.* Edición de José Carlos González Boixo. Madrid, Cátedra.

DE LA VEGA, Garcilaso (2013), *Poesías castellanas completas,* Elias L. Rivers (ed.), Barcelona, Castalia.

FOUCAULT, Michel (1999), *Las palabras y las cosas,* Madrid, Siglo XXI Editores.

GARCÍA LORCA, Federico (1972), *OOCC,* Madrid: Herederos de Federico García Lorca 1953.

GARCÍA LORCA, Federico (2005) *Sonetos del amor oscuro: Poemas de amor y erotismo inéditos de madurez.* Madrid, Áltera.

GÓNGORA, Luis de (1927) *Romances de Góngora (1627-1927)*, José María de Cossío (ed.), Madrid, Revista de Occidente.

GÓNGORA, Luis de (1998) *Soledades*, John Beverley (ed.), Madrid, Cátedra.

HALL, James (1987), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.

IBSEN, Kristine (1989) «Un vuelo sin alas: Figuras míticas y *El sueño de Sor Juana*», en *Mester*, 18 (2), pp. 73-81.

JIMÉNEZ. Juan Ramón (1978). *Leyenda (1896-1956).* Ed. de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Cupsa.

JIMÉNEZ. Juan Ramón (1998) *Diario de un poeta reciencasado* (1916), Michael P. Predmore (ed.), Madrid, Catedra.

LEOPARDI, Giacomo (1978), *Obra completa*, ed. bilingüe, Tomo 1 «*Los cantos*», Barcelona, Ediciones 29.

LISTA Y ARAGÓN, Alberto (1837), *Poesías de don Alberto Lista,* Madrid, Impr. Nacional.

MACHADO, Antonio (1989), *Poesías Completas,* Tomo I, Oreste Macri (ed.), Madrid, Espasa-Calpe: Fundación Antonio Machado.

MALLARMÉ, Stéphane (1995), *Poesía completa.* Barcelona, Ediciones 29.

MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo y Josefa LÓPEZ ALCARAZ (2002), «La luna como sentimiento temático en la poesía del siglo XIX» en His*toria y humanismo: homenaje al prof. Pedro Rojas Ferrer*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 605-634.

NERVO, Amado (1914). *Serenidad (1909-1912)*, Madrid, Renacimiento.

NOVALIS (2004), *Himnos a la noche; Enrique de Ofterdingen.* Eustaquio Barjau (ed.), Madrid, Cátedra.

REVILLA, Federico (2012), *Diccionario de iconografía y simbología,* Madrid, Cátedra.

SAFO (1986), *Poemas,* México, Trillas.

SALAZAR RINCÓN, Javier. «Federico García Lorca y la herencia simbolista», en *Rosas y mirtos de luna…: naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca,* capítulo I, UNED, Bethesda, 1999.

TORRE, Francisco de la (2006), *Sonetos*, Ramón García González (ed.), Alicante: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm7k3> [consulta: 03 febrero 2020].

UNAMUNO, Miguel de (1987). *El Cristo de Velázquez,* Víctor García de la Concha (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

VALDÉS, Adriana (1997) «"Visual alado atrevimiento": El *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Nomadías*, 2, Universidad de Chile, pp. 19-32.

ZORRILLA (1905), *Obras completas. Poesías.* Edición digital a partir de *Obras Completas.* Tomo I, Madrid, Manuel P. Delgado (ed), Alicante, Universidad de Alicante: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq6t6> [consulta: 03 febrero 2020].

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 31-40

Research Article

Unamuno y Borges: dualidad y pluralidad para volver al origen

Unamuno and Borges: dualism and pluralism to return to the origin

María Paula CANTERO

Authors:
María Paula Cantero
Universidad de Salamanca
paulacantero@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-2428-2220

Date of reception: 21-02-2020
Date of acceptance: 30-03-2020

Citation:
Cantero, María Paula, «Unamuno y Borges: dualidad y pluralidad para volver al origen», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 31-40.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.02

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Este trabajo aborda las coincidencias en la vida y obra de Miguel de Unamuno y de Jorge Luis Borges. Más específicamente, se analizan tres motivos comunes en la narrativa del escritor español y del argentino: el motivo de la dualidad, la pluralidad del ser y la búsqueda del origen. La idea central es verificar que, a pesar de las diferencias existentes entre ambos, prevalecen las ideas y los temas compartidos. Se parte de algunas coincidencias en sus vidas, para luego adentrarnos en sus obras narrativas cuyos temas se basan en conceptos duales. En segunda instancia, se analiza la manera en que sus personajes se reflejan en otros, en un mismo espíritu colectivo, para finalmente encontrarse con la muerte, que está ligada a la búsqueda de una causa que los justifique. Así, vemos la razón por la que ambos se constituyen como clásicos de la literatura de habla hispana.

Palabras clave: Dualidad; pluralidad; origen; Unamuno; Borges.

Abstract

This paper is an approach to the similarities found in Miguel de Unamuno and Jorge Luis Borges' life and work. Three common motifs from the Spanish and from the Argentinian writers are analysed. These are the dualism, the being's pluralism and the pursuit of the origin. The core idea is to verify that similar themes and ideas stand out and are shared by both writers, despite the differences between them. Some coincidences in their private life are used as a keystone to deepen in their narrative works, both based on dual concepts. At a later stage, what is analysed is the way

their characters are reflected in others, to finally meet with the death, all this linked with a quest of a last cause that justifies it. Therefore, we can see why these two writers are stablished as two classical writers from Spanish-speaking literature.

Keywords: Dualism; pluralism; origin; Unamuno; Borges.

No he vivido. Quisiera ser otro hombre.
Jorge Luis Borges, «Emerson»

1. Introducción

Al pensar en la relación que Miguel de Unamuno tuvo con el continente americano, es imposible eludir su anhelo de viajar a Argentina; deseo que, a juzgar por el epistolario que se conserva, fue frustrado en reiteradas oportunidades. En aquel país, por aquellas primeras décadas del siglo XX, otro escritor de renombre viajaba a Europa, hecho que lo marcaba de tal manera que, al regresar a Argentina, se sentiría un europeo en el exilio. Claro que el vínculo del autor bilbaíno con todo un continente no se reduce al máximo exponente de la literatura argentina, pero también es cierto que ambas figuras marcaron el cambio de siglo en sus respectivos países. Si bien Unamuno nació treinta y cinco años antes que Jorge Luis Borges y éste llegó a vivir cincuenta años más luego de la muerte del primero, Eugenio García de Nora sostiene que Unamuno se adelantó al modo de escribir posterior, a la técnica existencialista, que pasará a ser instrumento de exploración del hombre del siglo XX (1979: 22), mientras que Ricardo Piglia sostiene que «Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX» (1980: 161). De esta manera, dicha distancia temporal se reduce, brindando una excusa más —como si hiciera falta— para poder compararlos.

En un artículo publicado en *La Nación* en 1910, Unamuno sostiene que «en la argentinidad es donde tiene que buscar la Argentina su universalidad» (2002: 36). Borges, al reflexionar sobre la tradición nacional insiste en que hay que prescindir de la búsqueda del color local; y, por otra parte, recuerda que la historia argentina se caracteriza por querer distanciarse de España (1989a: 270-271). Sin embargo, es necesario volver a ligar la literatura argentina con la española para poder ver las semejanzas, que no son pocas, entre ambos escritores.

Borges conoció bien la obra de Unamuno. En 1937, quizás por la nostalgia de su repentina muerte, lo llamó «el primer escritor de nuestro idioma» (1996: 250). Es cierto que ridiculizó su poesía y su obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), por ser «un anacronismo» (1996: 248), pero también es cierto que el carácter contradictorio de Unamuno tuvo que influir en su obra

y pensamiento. Fernando Iwasaki y Emilio Carilla insinúan que Borges se basó en Unamuno para escribir su cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (Iwasaki, 2010; Carilla, 1989: 55); mientras que Carlos Serrano propone una teoría más borgeana: sostiene que Unamuno es el autor original del cuento de Borges, antes de que éste fuera escrito; es decir que Borges habría hecho con la obra de Unamuno lo que este último hace con el *Quijote* de Cervantes (Serrano, 2004: 276). No es errada la teoría de Serrano, si pensamos que Borges, en su crítica, sostiene que la obra de Cervantes no merece reescritura, mientras que la de Unamuno sí:

> Unamuno creía que Cervantes era un autor inferior a su obra y Borges pensaba que la figura de Unamuno valía más que todos sus libros. Qué ironía que Unamuno sea uno de los hilos tendidos entre los dos grandes clásicos de la lengua española de todos los tiempos: Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges (Iwasaki, 2010).

Para no ser injustos, cabe añadir que la idea de que el autor sea inferior a su obra está ligada a la de que los personajes cobren vida propia; y la ambigüedad que existe entre el autor, el lector y los personajes imaginarios es un tema tan unamuniano como borgeano.

Si bien compartieron el mismo mundo literario por un período muy breve, sus vidas presentan múltiples coincidencias. En lo político, pasearon por ideologías opuestas y ambos fueron acusados en sus respectivos países de apoyar al conservadurismo de la extrema derecha. En lo personal, los dos atravesaron vivencias trágicas que los acercaron a la muerte: a Unamuno, la temprana pérdida del hijo que lo sumiría en una profunda crisis existencial; a Borges, el accidente que lo dejaría internado y que aceleró la pérdida de la vista, que era el centro de su quehacer como lector y escritor, ironía que queda plasmada en su conocido «Poema de los dones». En ambos, la conciencia de la finitud los llevó a interesarse por el discurso filosófico y, en consecuencia, a escribir cuentos-ensayo. En cuanto a su estética literaria, ninguno de los dos se adhirió a un estilo preestablecido; la clave de sus textos está en el tema universal de fondo, y no en la fábula o argumento; y como los genios suelen ser contradictorios, ambos fueron discutidores, por eso han sido capaces de revisar y disgustarse con su propia obra.

Pero aquí nos vamos a centrar en la coincidencia de sus obras narrativas desde tres motivos: la dualidad, la pluralidad y la búsqueda del origen. La idea central no es trazar influencias de un autor sobre otro, sino afirmar que en estos dos grandes autores afines a las paradojas, aquello que los distancia es lo que los une, como dos caras de una misma moneda.

2. Desarrollo

2.1 *Dualidad*

En la obra narrativa de ambos autores, los temas giran en torno a conceptos duales: traidor-héroe, vida-muerte, finitud-eternidad, yo-otro. En Borges, esto podría resultar de una herencia del binomio civilización-barbarie que caracteriza a la literatura argentina del siglo XIX. Si en él se unen las dos líneas literarias centrales del siglo anterior, ese carácter dual se ve reflejado en su obra: lo nacional y lo extranjero, la historia y la ficción, las letras y las armas, son conceptos duales que quedan plasmados en sus cuentos, incluso a veces dentro de un mismo relato. Para Piglia, lo que persiste sobre todo es la tensión entre un mundo y el otro, mantener unidos los términos, siempre en lucha.[1] Uno de los mecanismos de la escritura de Borges es que «nos ofrece varias explicaciones contradictorias de los hechos, sin decidirse en favor de ninguna de ellas, simplemente contrastándolas, oponiendo la tesis y la antítesis para obtener una síntesis catártica» (Harss, 2011: 11).

En el caso español, tanto Iris Zavala como Mario Valdés y Geoffrey Ribbans se refieren a la influencia de Hegel en el pensamiento de Unamuno y en la construcción de una dialéctica estructurada por opuestos[2]; sin embargo, todos ellos coinciden en que Unamuno no busca una reconciliación de esos polos, sino que quiere reafirmar constantemente esa lucha entre contrarios.

Como evidencian las voces críticas, ambos autores quieren hacer prevalecer una dialéctica; pues en los opuestos y en la búsqueda de ambigüedad está la fuerza de sus obras narrativas. Este motivo dual es otra razón para que sus obras se constituyan como clásicos de la literatura universal. Si un clásico es «un libro que se configura como equivalente del universo» (Calvino, 2009: 17), tanto Borges como Unamuno abarcan lo que es universal y esencial en el hombre, al dar consistencia a sus abstracciones a través de sus personajes, que encarnan temas eternos (Harss, 2011: 10).

Uno de los elementos utilizados tanto por Borges como por Unamuno para reflejar la dualidad es el espejo, al que hacen referencia tanto Carlos Serrano como Dolores Koch. En varias obras, Unamuno usa el símbolo del espejo como desdoblamiento de la personalidad; su «nivola» *Niebla* (1914) es un ejemplo paradigmático:

1. Piglia, Ricardo (sin fecha), «Sobre Borges», *Cuadernos de Recienvenido*, 10, Universidad de Sao Paulo: https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/11%20Piglia.pdf [consulta: 11 agosto 2019].
2. (Zavala, 1991: 166; Valdés, 2002: 17; Ribbans, 1989: 153-155).

> Y al verse a sí mismo en aquellos ojos como en un espejo vivo, sintió que la primera exaltación se iba templando. —Déjame que me vea en ellos como en un espejo, que me vea tan chiquitito… Sólo así llegaré a conocerme… viéndome en ojos de mujer… Y el espejo le miraba de un modo extraño (Unamuno, 2005: 182).

El cine supo también captar lo simbólico en la obra de Unamuno. En *Las cuatro novias de Augusto Pérez*, del director español José Jara (1975), una de las adaptaciones cinematográficas que tuvo *Niebla*, el desdoblamiento está representado por el uso recurrente de los espejos[3], que son premonitorios del final de Augusto Pérez, el protagonista. A su vez, en las novelas de Unamuno, las historias intercaladas funcionan como espejos o *mise en abyme* de la historia principal. Al respecto, dice Luis García Jambrina que «el yo […] no es más que un juego de máscaras y la novela una galería de espejos empañados que se reflejan unos en otros, sin que pueda saberse qué figura es la verdadera y original» (2015: 59). Por otro lado, las máscaras y espejos asustaban a Borges, temor que plasma en un poema de *El hacedor* (1960). En el cuento «La biblioteca de Babel», los espejos de los zaguanes funcionan como elemento espacial que falsea la realidad; la biblioteca parece infinita, pero el número de libros —aunque vastísimo— no lo es. La imagen de un espejo frente a otro genera el mismo efecto que el de las cajas chinas, el del cuadro que reproduce otra imagen idéntica y sin embargo siempre diferente. ¿No es esta duplicidad la que se genera en *Vida de Don Quijote y Sancho* y en «Pierre Menard, autor del *Quijote*», donde la glosa se confunde con el texto glosado?:

> Y hay que confundir. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundir todo en una sola niebla […] ¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia […] Entes de ficción como yo; lo mismo que yo (Unamuno, 2005: 207, 220-221).

En *Niebla*, el encuentro metaficcional entre Unamuno y su personaje es fundamental para la afirmación del yo del protagonista. Dicho cruce entre realidad y ficción permite que los lectores seamos partícipes de la reflexión ontológica. Algo similar es logrado por Borges en «Las ruinas circulares» con la apelación al lector desde el epígrafe de Lewis Carroll: «And if he left off dreaming about you…» (Borges, 1989a: 451).

En este sentido, Dolores Koch distingue a ambos autores porque para Borges, todos somos uno, mientras que para Unamuno, «uno es todo un mundo

3. Los espejos aparecen en pantalla en los siguientes momentos: 13'27" a 15'50", 24'40" a 25'25", 36', 48'38", 51'17", 58'15", 62'53".

de contradicciones» (Koch, 1984: 118); lo que trae a colación la consideración, no ya de una dualidad, sino de la pluralidad del ser.

2.2 *Pluralidad del ser*

Tomamos como punto de partida la cita de un filósofo alemán a la que hacen referencia ambos autores. Dice el segundo narrador del cuento «La forma de la espada» que «Cualquier hombre es todos los hombres» (Borges, 1989a: 494), cita aplicable a varios de los argumentos de *Ficciones* (1944), desde el mencionado Vincent Moon, hasta Killpatrick en «Tema del traidor y del héroe», o los protagonistas de los cuentos «El fin», «El sur» y «Las ruinas circulares». La idea pertenece a *El mundo como voluntad y representación* (1819) de Arthur Schopenhauer: «en el mundo […] los mismos personajes aparecen siempre con las mismas pasiones y la misma suerte; los motivos y acontecimientos difieren […] pero el espíritu de los sucesos es el mismo» (en Castronuovo, 1992: 403). La cita del filósofo que para Borges descifró el Universo ya había sido referida por Unamuno en su artículo «Un tratado histórico argentino» (1901). Para Borges, hay pocos argumentos posibles; su preferido parece ser el del hombre que da con su destino en cualquier línea temporal posible, en cualquiera de sus pluralidades. Así parece plantearlo el espía Yu Tsun cuando visita a Stephen Albert en el cuento «El jardín de senderos que se bifurcan», pero lo mismo sucede para Juan Dahlmann («El sur»), Jaromir Hladík («El milagro secreto») o Erik Lönrot («La muerte y la brújula»); sus destinos parecen seguir senderos múltiples y simultáneos.

Borges sitúa muchos de sus relatos en un tiempo y espacio históricos; sin embargo, gran refutador del tiempo, se vale de la filosofía platónica para hacer vivir a sus personajes en un eterno presente, cíclico, circular, múltiple. Por el otro lado, la técnica de escritura utilizada por Unamuno desde *Amor y pedagogía* (1902) consiste en quitar cualquier dato de descripción externa, incluso los referidos al tiempo y el espacio. Elige un marco narrativo cercano al mito, ya que considera que los temas de sus obras podrían desarrollarse en cualquier tiempo y en cualquier lugar:

> asume una temporalidad cíclica a iterativa, en la cual recurren manifestaciones similares del eterno espíritu colectivo, en épocas y lugares diferentes […] Este es el argumento que empleará para afirmar el principio de la continuidad histórica y la inmortalidad del alma humana, por lo menos, del alma humana colectiva (Castronuovo, 1992: 403).

Si bien esta frase brinda un análisis de la técnica unamuniana, ¿acaso no podría estar refiriéndose a la escritura de Borges?

Para Dolores Koch, la pluralidad del ser es lo que opone a ambos autores radicalmente. Ella sostiene que nos encontramos con la individualidad de Unamuno, cuyos personajes son reflejo de su yo, frente a la no-individualidad de Borges, cuyos relatos no solo no responden a su yo, sino que en ellos el héroe es el traidor. Pero cabe recordar que Borges también aparece en sus textos como «un otro Borges», no solo en las numerosas autorreferencias[4]:

> Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas […] esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro (Borges, 1989b: 186).

En este sentido, para Dolores Koch, ambos se oponen porque mientras que Borges define al yo justamente como todo lo que no es yo, como el otro, Unamuno exclama: «¡No hay otro yo en el mundo! Si hay un Dios que ha hecho y conserva el mundo, lo ha hecho y conserva para mí» (Koch, 1984: 116). Frente a esto, sería más adecuado relacionar dicho grito agónico con lo que Joseph Esquirol llama «el sentimiento oceánico» (2015: 132), esto es, con la toma de conciencia de pertenecer a un Todo, de un mundo que se hace intensamente presente, junto con la incapacidad humana de salirse de la propia piel, una conciencia de ser-en-el-mundo ligada al carácter indefectiblemente filosófico de la obra de Unamuno. Además, no hay que olvidar que para éste la identidad es múltiple, está formada por distintas piezas del yo, que se identifican, a la vez, con el otro, tal como propone en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1939: 13-14). En este sentido, aquello que parece que los opone, sería otro elemento más de semejanza.

Ambos autores enfrentan a sus personajes con la muerte y, ante esto, los personajes buscan justificar su existencia, o si no, ser otro, el que pudo haber sido y no fue. Borges lo logra, porque en sus cuentos lo imaginado vence a lo real, o mejor dicho, lo imaginado y lo real conviven (Koch, 1984: 119); tal es el caso en los cuentos «El milagro secreto», «Tema del traidor y del héroe» y «El sur». Es decir, que los personajes unamunianos alcanzan la libertad a través del anhelo de querer ser alguien, con sus múltiples piezas del yo; mientras que los de Borges lo hacen a través de la imaginación y el intento de ser otros. Este deseo de pluralidad llega con la conciencia de la muerte, que está necesariamente ligada a la búsqueda del origen.

4. «El Zahir», «El Aleph», «La forma de la espada» presentan a un personaje llamado Borges; «El sur» está basado en un hecho autobiográfico, además de las características comunes entre el autor y el protagonista del cuento; tanto en «El milagro secreto» como en «La biblioteca de Babel» aparecen bibliotecarios ciegos.

2.3 *Búsqueda del origen*

En *Niebla*, Unamuno cruza realidad y ficción desde el Prólogo y Post-prólogo, donde interviene la voz del autor en diálogo con sus personajes. Los epígrafes de los cuentos de *Ficciones* y de *El Aleph* (1949) funcionan como indicios que invitan al lector a salir del plano ficcional y formar parte de la reflexión ontológica. Detrás de ese carácter metaficcional reflejado tanto en lo textual como en lo paratextual, se encuentra lo que llamamos la búsqueda del origen, es decir, de un principio fundante o causa última que pueda dar sentido a un ser contradictorio, al mortal con ansias de inmortalidad. Borges era agnóstico, pero se interesó por la Cábala judía, el Alcorán y diversas filosofías orientales que lo llevaron a negar el tiempo. Unamuno, formado en el catolicismo tradicionalista español, cayó en una crisis existencial que lo hizo cuestionar la fe hasta el día de su muerte; algo que se plasma en su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), que para Borges es la obra capital de Unamuno. Sin embargo, ambos necesitan buscar una causa última justificante, es por eso que Unamuno se pone como Dios de sus personajes y los invita a desafiarlo acerca de su existencia. Y es por eso que Borges imagina un Universo-biblioteca que en algún lugar guarde el libro que evidencie la existencia de Dios: «Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista […] Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un Ser, Tu enorme Biblioteca se justifique» (Borges, 1989a: 469-470).

Según Dolores Koch, Unamuno recrea la fe para vencer la nada, mientras que Borges decide refutar el tiempo (1984: 117). Pero en *La agonía del cristianismo* (1925), Unamuno ya había hablado de la existencia de una línea de tiempo invertida, que puede ir del futuro al pasado, y Borges lo recuerda en *Historia de la eternidad* (1989a: 353). Por otra parte, en *Inquisiciones* (1925), Borges desarma los mecanismos ambiguos de Unamuno, diciendo que para el autor español «desmentir que hay un Dios es afirmar la certeza del concepto divino» (2014: 95). Al respecto dice Carlos Serrano: «En el camino hacia este descubrimiento de la necesaria ambigüedad del relato, de sus opacidades y de sus paradojas, Borges topó con el Unamuno acaso menos aparente, que […] ya a principios de siglo se interrogaba sobre la naturaleza misma de la narración» (2004: 276).

Ante la ausencia de Dios y la conciencia de la muerte, Unamuno busca la fama y creación literarias, que van a parar al mismo «yo»; Borges, en cambio, se disuelve en un laberinto circular de espejos, símbolo de sus varios personajes, que a su vez imaginan otros posibles «yoes». De cualquier manera, está claro que el camino recorrido por los relatos de ambos autores consiste en partir de conceptos duales, para alcanzar una reflexión sobre la pluralidad del ser

y, yendo a la médula de sus textos, buscar eternamente —sin necesariamente encontrar— la causa última que los justifique y que le dé sentido a sus obras.

3. Conclusión

Según Italo Calvino, un clásico es «una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima» (2009: 16). Es por eso que la obra de Cervantes es más que lo que Unamuno dice de ella y la de Unamuno tiene valor independientemente de la crítica que le hace Borges, de la misma manera que la obra de Borges es superior a cualquier análisis que podamos realizar los lectores. Partiendo de algunas coincidencias en sus vidas públicas y personales, hemos repasado tres motivos comunes en la narrativa de los dos máximos exponentes del cambio de siglo en la literatura de habla hispana, para evidenciar cómo aquello que los distingue puede ser también aquello que los une.

«La historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España», sostiene Borges (1989a: 271). Pero el contradictorio Borges y el paradójico Unamuno argumentan con Schopenhauer que «cualquier hombre es todos los hombres». Así, el argentino Borges también es el español Unamuno.

Bibliografía citada

BORGES, Jorge Luis (1989a), *OOCC*, I, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis (1989b), *OOCC*, II, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis (1996), *OOCC*, IV, Barcelona, Emecé.

BORGES, Jorge Luis (2011), «Borges en Clarín. 1980-1986. Textos seleccionados», en *Clarín* [edición impresa], 14/06/2011.

BORGES, Jorge Luis (2014), *Inquisiciones/ Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Debolsillo, 2ª ed.

CALVINO, Italo (2009), *Por qué leer los clásicos*, Madrid, Siruela.

CARILLA, Emilio (1989), *Jorge Luis Borges autor de Pierre Ménard (y otros estudios borgesianos*), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

CASTRONUOVO, Estela A. (1992), «Miguel de Unamuno y el discurso histórico en hipanoamérica», *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*, ed. Luis Martínez Cuitiño y Élida Lois, Buenos Aires, Asociación Argentina de Hispanistas, pp. 400-406.

ESQUIROL, Josep María (2015), *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad,* Barcelona, Acantilado.

GARCÍA DE NORA, Eugenio (1979), *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2015), «Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela», en Juan Antonio Garrido Ardila (coord.), *El Unamuno eterno*, Barcelona, Anthropos, pp. 47-66.

HARSS, Luis (2011), «Jorge Luis Borges o la consolación por la filosofía», *El boom antes del boom*, *Clarín: Revista Ñ Coleccionable* [edición impresa], 23 de abril de 2011.

IWASAKI CAUTI, Fernando (2010), «Borges, Unamuno y el "Quijote"», Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq3j3 [consulta: 10 agosto 2019].

KOCH, Dolores M. (1984), «Borges y Unamuno: Convergencias y divergencias», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 408 (junio 1984), Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 113-122: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczk5x2 [consulta: 10 agosto 2019].

PIGLIA, Ricardo (1980), *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire.

PIGLIA, Ricardo (sin fecha), «Sobre Borges», *Cuadernos de Recienvenido,* 10, Universidad de Sao Paulo: https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/11%20Piglia.pdf [consulta: 11 agosto 2019].

UNAMUNO, Miguel de (2005), *Niebla*, La Plata, Terramar, 2005.

UNAMUNO, Miguel de (2002), «Sobre la argentinidad», *Americanidad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 31-37.

UNAMUNO, Miguel de (1939), *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

RIBBANS, Geoffrey (1989), «Dialéctica de lucha y ambigüedad en la novelística unamuniana», en Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno: Universidad de Salamanca, 10-20 diciembre 1986*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 153-164.

SERRANO, Carlos (2004), «XIV. Duplicaciones y duplicidades. Unamuno autor de *Pierre Ménard*», *Miguel de Unamuno. Entre histoire et littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 269-276.

VALDÉS, Mario J. (ed.) (2002), «Introducción», en Miguel de Unamuno, *Niebla,* Madrid, Cátedra, 18ª ed., pp. 9-38.

ZAVALA, Iris M. (1991), «Verdad, dialogía, estructura», en *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 41-64

Research Article

La poesía de Manuel Altolaguirre, de principio a fin

The poetry of Manuel Altolaguirre, fron beginning to end

Francisco J. Díez de Revenga

Authors:
Francisco J. Díez de Revenga
Universidad de Murcia
revenga@um.es
http://orcid.org/0000-0001-9456-4154

Date of reception: 20-05-2019
Date of acceptance: 31-05-2019

Citation:
Díez de Revenga, Francisco J. , «La poesía de Manuel Altolaguirre, de principio a fin», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 41-64.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.03

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Se analiza la evolución de la poesía de Manuel Altolaguirre a lo largo de toda su trayectoria desde su cultivo de la poesía pura a la inmediata rehumanización e integración en la poesía de combate durante la Guerra de España. Y se completa con el examen de la poesía escrita en América durante su exilio, y la presencia en ella del amor, el destierro, las crisis de fe y la necesidad en definitiva de llevar al verso su circunstancia vital de cada día, su especial situación de exiliado.

Palabras clave: Manuel Altolaguirre; poesía pura; rehumanización; poesía de combate; Guerra de España; exilio.

Abstract

The evolution of the poetry of Manuel Altolaguirre is analyzed throughout his career from his cultivation of pure poetry to the immediate rehumanization and integration into combat poetry during the Spanish War. And it is completed with the examination of the poetry written in America during his exile, and the presence in it of love, exile, crises of faith and the need ultimately to bring to verse his daily life circumstance, his special situation of exile.

Keywords: Manuel Altolaguirre, pure poetry, rehumanization, combat poetry, War of Spain, exile.

La poesía de Manuel Altolaguirre no fue muy abundante, pero sí de gran valor, pero sí de un gran valor sostenido a lo largo del tiempo, de principio a fin. La recogen los siguientes libros: *Las islas invitadas y otros poemas* (Sur, Málaga, 1926), *Ejemplo* (Sur, Málaga, 1927), *Poesía* (Limonar Alto, Málaga, 1930), *Soledades juntas* (Plutarco, Madrid, 1931), *Nuevos poemas de Las islas invitadas* (Altolaguirre, Madrid, 1936) *La lenta libertad* (Héroe, Madrid, 1936), *Nube temporal* (La Verónica, La Habana, 1939), *Poemas de las islas invitadas* (Litoral, México, 1944), *Nuevos poemas de las islas invitadas* (Isla, México, 1946), *Fin de un amor* (Isla, México, 1949), *Poemas en América* (El Arroyo de los Ángeles, Málaga, 1955), *Poesías completas* (FCE, México, 1960), *Vida poética* (Cuadernos de María Cristina, Málaga, 1962), *Alba quieta (retrato) y otros poemas* (Calambur, Madrid, 2001).

Seguimos con toda intención, para el presente estudio, la edición de 1960, que Luis Cernuda publicó en México (Cernuda, 1974) porque tiene en cuenta los textos preparados antes de su muerte por el propio Altolaguirre para su publicación. El estado de la cuestión sobre las ediciones de los textos del poeta es complejo, pero está muy bien explicado y aclarado en la completísima edición de *Poesía*, que James Valender preparó para la colección de *OO.CC.* como volumen tercero, y publicó en Istmo, en 1992 (Valender, 1992). Allí indica Valender que la muerte de Manuel Altolaguirre, en julio de 1959, interrumpió la edición de *Poesías completas* que el poeta tenía en ese momento, entre otros proyectos, entre manos. Tras su muerte, fue Luis Cernuda el que se ocupó de cuidar la edición que, finalmente, apareció publicada por el Fondo de Cultura Económica, en México, en 1960. Seguimos, en efecto, esa edición, en su reimpresión de 1974 (Cernuda, 1974). Según refiere Valender, siguiendo un testimonio de Octavio Paz, Luis Cernuda cuidó esa edición con total dedicación y exigencia, y no es de extrañar, dada no sólo la amistad entre ambos poetas sino también la admiración de Cernuda hacia la poesía de Altolaguirre, a la que dedicó con todo rigor sus desvelos tras la desaparición del poeta malagueño, desvelos que no han sido muy bien aceptados por la crítica posterior, que ve en esta edición mutilaciones y alteraciones del orden de los poemas, que, posiblemente, no se deban a Luis Cernuda, sino al propio Altolaguirre, tal como explica detalladamente Cernuda en la advertencia a la edición.

En todo caso, el lector debe comprobar en la edición de Valender las circunstancias especiales que rodean a cada poema, si es que quiere tener una idea fiel de la historia diacrónica de todas y cada una de las composiciones recogidas en esta edición y en la de poesías completas. Sigue siendo útil la edición de Margarita Smerdou Altolaguirre y Milagros Arizmendi, *Poesías completas,* en Letras Hispánicas, de Cátedra (Smerdou-Arizmendi, 1982). La última edición

con inéditos de Altolaguirre ha aparecido en 2001, con el título *Alba quieta (retrato) y otros poemas,* en edición de James Valender (Valender, 2001).

En 2008 se llevó a cabo un proyecto colectivo con el fin de ofrecer una edición de toda la poesía completa de Altolaguirre con arreglo a unos criterios comunes, que distintos especialistas establecieron y siguieron a la hora de preparar los once volúmenes que constituyen el conjunto de los libros de su poesía: *Las islas invitadas y otros poemas* (1926), *Ejemplo* (1927), *Soledades juntas* (1928), *La lenta libertad* (1936), *Las islas invitadas* (1936), *Nube temporal* (1939), *La lenta libertad* (1942), *Poemas de Las islas invitadas* (1944), *Nuevos poemas de Las islas invitadas* (1946), *Fin de un amor* (1949) y *Poemas en América* (1955). A ellos se añadió un último volumen suplementario, en total doce, de elaboración colectiva, en el que se recogen ordenados cronológicamente diferentes series de *Otros poemas*, sin hacer distinción entre los poemas en verso y los poemas en prosa que, por diversas razones, quedaron excluidos de los libros canónicos antes citados. Cada uno de los once volúmenes va precedido de un breve «Estudio Preliminar» que, sin pretender abordar el análisis detallado de la obra, se limita a orientar su historia editorial y su sentido en la trayectoria poética de Altolaguirre. A continuación, se ofrecen los poemas que integran cada conjunto fijando el texto por la primera edición del libro correspondiente que opera como fuente y respetando su estructura originaria también en lo que atañe a cuestiones de numeración, en caso de que ésta exista, de secciones y de poemas. Aunque se trata de una edición crítica, se ha intentado no perturbar la lectura de los libros ofreciendo los poemas lo más limpios posibles de llamadas (Díaz de Castro et al., 2008).

La poesía escrita antes de la Guerra de España es muy reducida, ya que en 1936 se reúne en un libro (*Las islas invitadas*) de 137 poemas, de los que 113 ya habían aparecido en sus libros anteriores. Se trata de una poesía adscribible a la influencia de la poesía pura y de Juan Ramón Jiménez escrita con sencillez, pero con gran imaginación y musicalidad, inspirada por temas eternos: naturaleza, amor, soledad, muerte. Es significativa, en la poética de Altolaguirre, la presencia constante del término «isla» como símbolo de aislamiento y soledad, y al mismo tiempo como espacio de reflexión de la intimidad y de los sentimientos, ya sean los amorosos, ya sean los elegíacos, fiel reflejo del tono de introspección que su poesía contiene siempre y que se acentuará en los años del exilio.

En la «Poética» que escribe, en 1932, para la *Antología* de Gerardo Diego, Altolaguirre lacónicamente advierte que sus poetas preferidos son Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez, mientras que manifiesta que no puede aún opinar sobre lo que debe o quiere hacer en poesía. En 1934, reitera su deuda con Juan Ramón Jiménez, añade la influencia de Góngora y

se declara hermano menor de Pedro Salinas, mientras que cita los nombres de Emilio Prados, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda como influyentes en su formación literaria y humana. El nombre de Concha Méndez completa el círculo de los admirados.

Y son muy ciertas todas las presencias señaladas en la poesía de Altolaguirre por él a la altura de los años treinta, porque posiblemente ningún otro poeta del grupo nuclear del 27 puede funcionar como síntesis de las corrientes que alimentaron el grupo mejor que Altolaguirre. En sus primeras representaciones poemáticas, en efecto, se siente de cerca la presencia de la poesía pura, en la representación interpretada por Juan Ramón Jiménez. Cuadros vivos de una naturaleza espléndida, marinas y paisajes embellecidos por la virtud de una palabra directa y efectiva vienen a reflejar bien su espíritu inicial en busca de esa pureza juanramoniana, rica en imágenes y metáforas originales, acompasada con suaves paralelismos y correlaciones.

En efecto, si acudimos a su primer libro, advertiremos enseguida que predominan las representaciones de la naturaleza, comenzando por las marinas, reflejo de la amplitud de miras y horizontes abiertos. Luces y paisajes en los que la expresión debe mucho a Góngora, tanto en las construcciones sintácticas como en las conformaciones metafóricas. El primer poema de *Las islas invitadas* abre un panorama infinito en el que ya aparece el símbolo de la «isla», de «islas invitadas», junto a una primera representación del sol. El mismo que aparece en otro poema del primer libro, «El sol», dominado el espacio y el horizonte frente a la amenaza lúgubre de la noche. El sol entonces se convierte en un elemento activo del paisaje que lo dota de colores nuevos en el momento del ocaso. Representaciones como ésta, en la que se evoca un momento determinado del día, eran habituales y obligadas en toda la poesía pura de aquellos años, y podemos hallar representaciones similares en Guillén, en Salinas, en Prados, en Aleixandre, siempre en sus primeros libros. Momento del día, en este caso concreto el ocaso, que lleva consigo la derivada consideración del paso del tiempo, del inevitable transcurrir de la naturaleza y del día, aportando así al momento paisajístico una trascendencia metafísica más profunda, en la que también tiene mucha importancia la antítesis luz / oscuridad, trascendente en este como en otros muchos poemas de la poesía pura española. En todo caso, es la actitud propia de la poesía pura, aséptica, sin anécdota, que acude tan sólo a las esencias representadas en figuraciones de paisajes contemplados de forma estática.

Para advertir la trascendencia de las representaciones marineras de Manuel Altolaguirre en sus primeros poemas, es muy significativo el conjunto titulado «Las barcas», compuesto de dos breves poemas muy de la poesía pura del

momento. El primero se titula «Sin marinero», y se aproxima al tono neopopularista que caracterizaron similares representaciones del Rafael Alberti de *Marinero en tierra*, *La amante* o *El alba del alhelí* o del Federico García Lorca del *Libro de poemas*. Justamente, a García Lorca estaría dedicado el segundo de estos dos poemas de la serie «Las barcas». Como decimos, el primero de estos poemas recupera tonos marineros y neopopulares. Naturalmente, la versificación irregular y las estructuras seudoparalelísticas caracterizan el poema presidido por la sucesión de significantes negativos, que reflejan muy bien otra de las modalidades o tendencias que caracterizaron la poesía de aquellos años, sin apartarse en ningún momento del objetivismo que caracterizaría a la poesía pura más aséptica. El segundo poema, algo más extenso, dedicado a García Lorca como hemos adelantado, se titula «Playa» y contiene una muy efectiva sucesión de imágenes y metáforas formales montadas sobre una estructura paralelística del más característico gusto del momento, con su aspecto neopopularista, aunque con una inevitable y profunda significación metafísica, entrevista en la representación del propio poeta hablante enfrentado a su sombra como representación inestable de sí mismo. Configuraciones profundas que son habituales en los poemas de este libro, como hemos de ver más adelante, cuando el poeta se enfrente a su reflejo en diferentes espejos. Ahora es la sombra reiterada en significativa estructura paralelística la que marca el sentido profundo de la representación en esta marina que va mucho más allá que la mera estampa playera. No es extraño que este poema estuviera destinado a García Lorca (21-22).

Las barcas de dos en dos,
como sandalias del viento
puestas a secar al sol.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo, y mi sombra, libro abierto.

Sobre la arena tendido
como despojo del mar
se encuentra un niño dormido.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo, y mi sombra, libro abierto.

Y más allá, pescadores
tirando de las maromas
amarillas y salobre.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo, y mi sombra, libro abierto.

Inquietante poema en el que advertimos la preocupante figura del niño dormido en medio de la playa, sin duda tomada del natural, pero de trascendencia preonírica indudable, muy en el entorno de las primeras creaciones poéticas de Federico García Lorca, a quien no olvidemos que este poema está dedicado. En todo caso, la sucesión de las tres estampas marineras, externas, objetivas, parecen responder directamente a los criterios básicos de la poesía pura más genuina.

Una de las características de esta primera poesía de Altolaguirre, señalada por la crítica, es su inevitable relación con los movimientos de vanguardia que se habían sucedido en España a la altura de 1926, ultraísmo, creacionismo, con la consiguiente revolución en el campo de la imagen poética y de la metáfora, a la que, como es sabido, contribuyó de forma poderosa la greguería de Ramón Gómez de la Serna. Altolaguirre es sensible a este nuevo mundo que trasciende de forma muy peculiar al interior de su poesía, marcando relaciones pero también notables signos de independencia, que podemos hallar en un poema brevísimo, muy de la poesía pura española del momento, con título lacónico («Lluvia») y no menos lacónico contenido, pero representando con lucidez un momento del tiempo y del paisaje, aunque casi podemos advertir que estamos ante una greguería ramoniana. No está ausente un cierto sentido lúdico de la representación, que Altolaguirre abandonaría bien pronto, así como ese palpable gongorismo advertible en el manejo de la metáfora: «El cielo se ha despeinado, / su melena de cristal / se destrenza en el sembrado» (17).

En este mismo contexto de laconismo, brevedad, imagen creadora, greguería, gongorismo y representación trascendente, metafísica, de la naturaleza, destaca el conjunto titulado «Espejo y eco» (advertiremos de nuevo el significado de los títulos breves) y que compuesto de cinco poemas nos interesa desentrañar, representación por representación. Así, el primer poema, «A la orilla», concilia la configuración especular de significado profundo con la violenta metáfora creadora, de origen gregueresco: «A la orilla del lago / cercado de montañas / jugamos al billar con nuestras voces» (18). La profundidad significativa del espejo se advierte igualmente en el segundo poema, «Prisioneros»: «Prisioneros del agua, / los ecos del dibujo / sueñan con pescadores» (19). Mientras que el cuarto poema, «El eco» es prácticamente una greguería: «El eco del pito del barco / debiera de tener humo» (19). O el quinto, inevitable en su aire gregueresco, aunque trascendente en su sentido de negación: «Aquel muro que no repetía tu voz / era esponjoso y avaro / como un papel secante» (19).

Hay en *Las islas invitadas* otros poemas en los que la representación especular trascendente está presente, como «El agua», segundo de la serie «Viaje», en la que parece la muerte como protagonista momentánea del libro, destacado

este poema además por sus concesiones al mundo contemporáneo, tecnológico. Como ocurre también en el poema siguiente, «Durante toda la mañana», en el que de nuevo la obsesiva representación del espejo destaca por su interés. En todo caso, de la serie, el poema más interesante es el primero, titulado «Su muerte», en el que se nos ofrece un contexto muy distinto del resto de este primer libro.

A la altura de 1927, los poemas de *Ejemplo* nos muestran un poeta más inspirado y más ceñido a temas concretos de la existencia, que van comprometiendo la argumentación de los poemas. Pasiones eternas, la memoria, el olvido, la ausencia, el dolor sitúan esta poesía llena todavía de luz y de mar en el compromiso interior de su propio existir. La soledad sigue siendo tema preferido y el poeta indaga con complacencia los sentimientos que con el amor forman parte ya de la experiencia poética. Olvido, memoria, separación, desvelo construyen con sus eslabones la cadena de una expresión poética aún ensimismada, mientras los poemas se hacen más compactos y brillantes. De acuerdo con lo que el propio poeta manifiesta en su libro de memorias, *El caballo griego*, el cambio de actitud de Altolaguirre tiene relación directa con la muerte de su madre, que produce en él no sólo un natural y profundo dolor sino también un cierto sentido de culpabilidad, al considerar el poeta que el recuerdo de su madre no se mantiene en su memoria como quisiera. De ahí la fuerza sobrecogedora, llena de culpabilidad, de la presencia del olvido en el libro. Libro éste, *Ejemplo*, muy influido por Juan Ramón Jiménez, a quien está dedicado. De Juan Ramón hereda Altolaguirre la depuración de su expresión poética, la desnudez y el abandono de los elementos vanguardistas, el riesgo de las metáforas gongorinas y sobre todo la andadura del verso, que encuentra en el romance lírico un cauce de fluidez muy destacable. Pero, sobre todo, como gran novedad, la expresión del interior del poeta, la presencia de sus pasiones y de su intimidad, velada, en cierto modo, en el libro anterior.

Hay ejemplos en este poemario que nos muestran la calidad de este cambio y cómo Altolaguirre profundiza en su interior, mientras su poesía se va haciendo más expresiva de sus sentimientos: olvido, soledad. En este sentido, destaca la serie titulada «Poemas de asedio», en la que junto a la habitual representación de la naturaleza, hallamos nuevos elementos que nos conducen hacia el interior del poeta. El mismo símbolo del sol, que vimos en el libro anterior, lo hallamos ahora transformado en el camino de acceso hacia el interior. Sin duda, en todo caso, el ejemplo más representativo a lo largo del libro de la nueva actitud de Altolaguirre viene representado por «Recuerdo de un olvido», una de sus obras maestras. El poeta, transformado por el dolor de la ausencia, y culpable del pecado del olvido, intenta recuperar en su memoria la intensidad dramática

de una realidad mental, que se continuará en los poemas siguientes, y que evidencia un neorromanticismo personal, muy cercano al que luego desarrollará la poesía de este tiempo, desde Aleixandre a Cernuda, a los que Altolaguirre se adelanta sin duda alguna en este año 1927.

Sin duda, otro de los sentimientos más destacados en este nuevo libro es el de la soledad, la soledad real y la metafísica, en una nueva representación neorromántica, en la que Altolaguirre avanzó delante de sus contemporáneos. La separación física en este poema, titulado justamente «Separación», es la que desencadena un sentimiento físico de soledad, pero acentuado hacia el interior hasta convertirlo en una auténtica pasión metafísica, cercana a la muerte (40-41):

Mi soledad llevo dentro,
torre de ciegas ventanas.

Cuando mis brazos extiendo
abro sus puertas de entrada
y doy camino alfombrado
al que quiera visitarla.

Pintó el recuerdo los cuadros
que decoran sus estancias.
allí mis pasadas dichas
con mi pena de hoy contrastan.

¡Qué juntos los dos estábamos!
¡Quién el cuerpo? ¡Quién el alma?
Nuestra separación última,
¡qué muerte fue tan amarga!

Ahora dentro de mí llevo
mi alta soledad delgada.

No es menos interesante el poema titulado «Retrato», perteneciente a la serie final de este libro, «Otros poemas», en el que se confirma con la propia presencia del poeta ese camino neorromántico hacia el interior del alma que caracteriza su poesía en este libro. Evidentemente, Altolaguirre había realizado en estas fechas un paso de gigante desde la poesía pura inicial a esta humanización, que tendría en los años siguientes nuevas perspectivas, y que con la Guerra de España y con el exilio alcanzarían cimas muy considerables.

En la edición que manejamos de Luis Cernuda, figura un apartado titulado *Poesía*, de 1930-1931, que recoge, entre otros poemas de esos años, las composiciones que Altolaguirre publicó en la revista *Poesía*, en la sección que dedicaba a su propia obra. Recordemos que son *Escarmiento, Vida poética, Lo invisible, Amor*, de 1930, mientras que *Un día*, de 1931, pasará a formar parte

de *Soledades juntas*, de ese mismo 1931. En estos poemas, la presencia de San Juan de la Cruz ofrece al poeta todo un lenguaje asumido con devoción para expresar un trasfondo sentimental múltiple, rico en matices e incardinado en su propio existir. Altolaguirre, antólogo y admirador de los poetas románticos, descubre en este libro la importancia de su veta romántica al representar sentimientos con desnudez y exaltación. Los juegos de palabras místicas, sus paralelismos y contrastes, dejan sentir un intenso dramatismo de la existencia. El motivo del dolor, presente en su poesía desde el principio, desarrolla vivencias y emociones, algunas muy concretas, como la muerte de la madre, que nos ofrece al poeta expresándose con desnudez y sin artificios retóricos para mostrar su inmensa desolación.

Uno de los poemas más representativos de la serie *Escarmiento* es «Soledad sin olvido», en el que descubrimos de nuevo la intimidad del poeta que se expresa a través de imágenes especulares, reflejos y presagios, de origen neorromántico. Otro poema de la colección nos permite comparar la enorme evolución de la lírica de Altolaguirre experimentada desde sus primeros poemas. Y la ocasión la tenemos al poder leer un poema titulado «Alta playa», que no sólo es un regreso a las marinas iniciales, sino que muestra además la representación de la naturaleza como espacio de liberación de los enemigos de la vida: la angustia, el cansancio, la muerte. Naturaleza y mar enfrentados al triste vivir del poeta y constituidos en espacio de liberación. De las restantes series merecen destacarse algunos ejemplos significativos para advertir la evolución del poeta. Así, de *Lo invisible*, dedicado a Pedro Salinas, advertimos justamente en el poema «Las cosas» la presencia no sólo de Juan Ramón Jiménez sino también del propio Salinas, que vemos reflejado en la meditación de esos objetos que nos rodean y construyen nuestra propia vida, influyen en nuestra existencia y determinan nuestras pasiones (73):

> Las cosas en mí tienen
> infierno y gloria.
> Gozan de la alta luz o me maldicen
> en el precipitado fuego de mi sangre.
> Semejanza con Dios. Siento las cosas
> y comprendo sus íntimas verdades.
> En ese infierno mío se condenan
> las inocentes almas de lo feo.
> En mi gloria se alegran
> tu desnudo, tu sal, el mar, tu vida.

Por último, de la serie «Amor», el poema «Reflejo inmóvil» muestra este breve intermedio amoroso, en el que el poeta, a través de solo cuatro poemas, nos

muestra con sencillez el mundo de su pasión. En el poema escogido, hallamos de nuevo la inquietud ante el símbolo del espejo.

Señalan los biógrafos y estudiosos de Altolaguirre que *Soledades juntas*, que publica en 1931, supone la cumbre de la primera etapa de Altolaguirre y da idea de sus capacidades como poeta, como culminación de una etapa, la que transcurre entre 1928 y 1931, muy fructífera en su obra, a la que pudo dedicarle, quizá por única vez en su vida, mucho más tiempo que en el resto de su existencia. *Soledades juntas* también representa una importante ampliación temática y expresiva de su universo poético, ya que junto a recuperaciones de motivos de su obra anterior (en especial, el recuerdo de la madre con la consiguiente vehemencia dramática) integra nuevos impulsos, entre ellos el logrado por el amor y reflejado en una buena serie de poemas; pero también la angustia ante el mundo, las relaciones de convivencia con los semejantes y la propia poesía sobre la que reflexiona de forma lúcida y brillante.

Respecto a la poesía amorosa, hay que destacar la fuerza de su autenticidad, la naturalidad de la expresión, la desnudez de los sentimientos y el sentido de proximidad, aspectos en los que Altolaguirre se adelanta en estos poemas a Pedro Salinas, que se convertirá en el mayor poeta amoroso de su generación, pero algunos años más tarde. Lo cierto es que, en el paso de la década de los veinte a la de los treinta, nuevos impulsos están determinando una desconocida lírica amorosa, en la que Altolaguirre forma con sus compañeros de generación como uno de los impulsores de la nueva sensibilidad, aportando sus rasgos peculiares, vehemencia, dramatismo… El poema «Beso» nos muestra algunas de estas características unidas a la andadura natural del verso, fluido y apasionado. Como hemos señalado, los registros se han multiplicado. Aparece en este libro también el poeta de la soledad, de los negros presagios, de los silencios y de las sombras turbias, el poeta de la memoria angustiada, de los recuerdos dolorosos, el poeta que deja sentir la aguda espina del tiempo. Un poema titulado «La noche», dedicado a Gerardo Diego, y perteneciente a la serie *El día*, refleja bien ese nuevo romanticismo al que Altolaguirre se ha integrado. Las reflexiones metafísicas, simbolizadas en los ángeles de la noche y de la tiniebla, conectan directamente con la lírica de su generación, al mostrarnos esos ángeles negros, «de soledades juntas», como finalmente se dirá en el título del poemario.

En los poemas de *La lenta libertad,* publicado en enero de 1936, el poeta avanza en su camino hacia la introspección mientras madura en la elaboración de sus sentimientos. Por esas fechas, en 1934, el poeta había manifestado, en su «Poética», que «la poesía puede ser, como toda manifestación amorosa, un deseo y una creación, y el poeta, como todo enamorado, tiene que mirar con

buenos ojos la vida, que es la mejor musa, y con la que al fin y al cabo realizará su obra». Se plantea entonces retos más profundos. Y no es extraño que en este libro figuren poemas dedicados a la poesía y a la vida. Mientras que la poesía es impredecible y son invisibles sus paraísos, porque la rosa cuando abre revela un mundo de suyo infalible, la vida, como la misma poesía, es también expresión de transcurso y de paso. Un poema titulado «Mi vida» recupera el motivo tradicional del río que va al mar, que es el morir, para afirmar un destino enamorado pero insalvable, mientras que los pasos transitados se enriquecen por la memoria llena de luz y de vida.

«La poesía» representa bien su concepto de la creación poética como exaltación de la belleza (110-111):

> No hay ningún paso,
> ni atraviesa nadie
> los dinteles de luz y de colores,
> cuando la rosa se abre,
> porque invisibles son los paraísos
> donde invisibles aves
> los cantos melodiosos del silencio
> a oscuras dan al aire,
> más allá de la flor, adonde nunca
> alma vestida puede presentarse,
> donde se rinde el cuerpo a la belleza
> en un vacío entrañable.

Mientras «La vida» recupera el símbolo del río para verterlo sobre su propia realidad, evocando, con el indeleble recuerdo de Jorge Manrique (que ya había sido objeto de un poema de *Soledades juntas*) los pasos de una vida hacia un futuro esperanzado, aunque cerrado por la muerte. Advertimos ahora en Altolaguirre cómo sus sentimientos se han fundamentado en una rigurosa reflexión entre ascética y metafísica para contener un pensamiento heredado pero sentido con verdad, aunque río y mar recuperan su simbología tradicional.

En julio de 1936, cuando Altolaguirre está imprimiendo un nuevo libro suyo, con el título de *Nuevos poemas de las islas invitadas*, estalla la Guerra de España. En su prólogo, el poeta, fiel a la causa republicana, aunque dos hermanos suyos serían fusilados por los republicanos, señala que lo dedica con todo entusiasmo y gratitud a los heroicos defensores de la libertad y la democracia como pequeño tributo para quienes ofrecen a todo poeta fuente de inspiración y espejo de sacrificio.

Incluye en el libro algunos poemas que ya había dado a conocer en publicaciones previas, por lo que el volumen presenta una gran variedad y heterogeneidad, ya que son muchos los asuntos nuevos que comparecen en sus

páginas. Desde indagaciones sobre la vida y el destino, reflexiones acerca de su identidad, hasta una nueva serie de magníficos poemas amorosos, sin olvidar nuevas reflexiones sobre la poesía. Poemas hay algunos en este libro de gran complejidad en los que el poeta se interroga sobre sí mismo, sobre lo transitorio de la vida, sobe su propia razón de ser. Un poema como «Solo sé que estoy en mí» refleja bien esta poesía que podríamos relacionar con el mejor Unamuno poeta, y responde bien al clima de interiorización dramática que caracteriza su poesía en este momento. La muerte como final, pero también la vida como cárcel parecen responder bien a esta actitud existencial del poeta, ignorante de su futuro y de su destino (120-121):

Sólo sé que estoy en mí
y nunca sabré quién soy,
tampoco sé adónde voy
ni hasta cuándo estaré aquí.

Vestido con vida o muerte
o desnudo sin morir,
en los muros de este fuerte
castillo de mi vivir,

o libre por los confines
sepulcrales de los cielos,
desgarrando grises velos,
ignorante de mis fines,

no sé qué cárcel espera
ni la libertad que ansío,
ni a qué sueño dará el río
de mi vida cuando muera.

Incluso la poesía amorosa se ve contagiada por ese pensamiento existencial preocupado por el destino y, sin ensombrecerse por el futuro, deja sentir la vehemencia del presente, invadido de presagios negativos. El poema «Ahora» refleja bien este sentimiento.

Durante la guerra Altolaguirre cultiva la poesía de circunstancias, destinada a publicaciones como *Hora de España, El Mono Azul, Granada de las Artes y la Letras*. El *Romancero de la Guerra Civil* recogió alguno de sus romances sobre héroes de la guerra o sobre hazañas y episodios de la contienda. Se destacan las elegías a Federico García Lorca (que abre la selección de *Nube temporal*, en la edición de Cernuda de 1960), Antonio Machado y a Miguel Hernández, publicadas estas dos últimas, en 1970, muchos años después de ser escritas. Altolaguirre, a la hora de preparar sus *Poesías completas*, que editó, como sabemos, Luis Cernuda, prescindió de toda esta poesía de combate. Al

parecer, antes de abandonar España en febrero de 1939 Altolaguirre ya se sentía arrepentido de la poesía política que había escrito porque había contribuido a fomentar el enfrentamiento entre hermanos, entre sus compatriotas, y a destruir a su propio país. En *Nube temporal*, su último libro con poemas escritos en España, y publicado en La Habana ese mismo 1939, no recogerá ninguno de sus romances de la guerra. Tan sólo recopiló los poemas más íntimos, en la línea de la lírica que había estado cultivando hasta el comienzo de la Guerra de España, pero inevitablemente en ellos está presente la guerra, como ocurre con la elegía a Federico García Lorca o el que quizá es uno de los mejores poemas de Altolaguirre de los años de la guerra, «Mi voz primera», con el que cerraremos esta revisión de la lírica de guerra del poeta. Pero antes, conviene detenerse en alguna composición continuadora de aquel mundo reflexivo hondo y dramático que caracterizó la poesía de Altolaguirre en los años inmediatos a la Guerra de España.

Un poema, como el titulado «Memoria» puede ser un buen ejemplo de esta intensa lírica de guerra, en la que Altolaguirre reformula alguno de los hallazgos de su lírica anterior, urgido por las necesidades imperiosas de la contienda, del enfrentamiento. La memoria se ha perdido ante la catástrofe, y frente a los recuerdos, el olvido impera mostrando la nueva realidad: sangre, metal, fuego. La muerte se hace presente, mientras surgen los detalles directos de la guerra: los combatientes, las juventudes sacrificadas. Existe un antes y un después, simbolizados respectivamente por el bosque vergel anterior y el actual campo de batalla.

Los protagonistas de la guerra son los soldados. Aparece, en el poemario, la figura del herido, abandonado en el bosque. Nuevas reflexiones metafísicas surgen ante esta aclamación del propio herido contra el olvido, al tiempo que se reitera el enfrentamiento entre el pasado y el presente, la alegría de la juventud y la tristeza del momento presente. El agua, como símbolo, juega un papel fundamental en este patético poema.

«Última muerte» es un breve poema en el que recupera imágenes muy repetidas en su lírica, el río y el mar, en un nuevo intento de explicarse, aunque de forma rebelde, su inevitable destino de ser humano condenado a morir. A pesar de la presencia de los ríos bíblicos, que van a dar a la mar que es el morir, no deja de ser un poema de guerra y de muerte: porque una palabra, ya al final del poema, «paz», definirá el anhelo del poeta situado entre la muerte y la vida, evidenciadas en un contraste final. La contradicción viene de aceptar la paz a cambio de la vida, y entonces considerar la muerte como inevitable. El anhelo, por tanto, es la paz a cambio de la muerte por muy alto que nos

pueda parecer el precio. El poema, en su brevedad, es un auténtico prodigio de condensación lírica (142):

Marinero, marinero,
eras río, ya eres mar.
No sé qué tono cantar
para ser más verdadero;
que si al compás de tu muerte
nace la paz, sea más fuerte
mi dicha que mi pesar.
No sé si cantar tu muerte
o si la vida llorar.

Precede a este breve poema, en la colección que utilizamos, un poema con casi el mismo título, «La última muerte», más extenso, distribuidos sus espléndidos endecasílabos en armónicos cuartetos. En este poema, poema de guerra, como se anuncia en el primer verso, el poeta proclama la verdad de la última muerte de esa guerra, enfrentando el concepto de tierra virgen a la muerte. Por un lado, se alude a la tierra adolescente, a su virginal renacimiento, a su primer estado de luz, en libertad, sin yugo alguno, para contrastar todos estos símbolos aurorales y nacientes, virginales e inocentes, con la muerte, la muerte surgida de la guerra. Son muy fuertes los contrastes que este poema contiene, la tensión de sus antítesis nos conduce justamente a un final de lo más barroco y profundamente sentido, cuando el poeta evoque el sepulcro «negro y frío». Tan de guerra es este poema, que en él se llega a utilizar una palabra que más tarde quedaría desprestigiada: la victoria, y es indudable, que este poema, en sus versos centrales, antes de que la oscura muerte se extienda sobre su final, contiene un cierto aire de triunfo muy del lenguaje de la poesía bélica, triunfal (ésta no lo es, desde luego) de aquellos desgraciados años de la Guerra de España.

Un caso especial en este conjunto de poemas, lo representa «Espejo sin memoria», que es un poema amoroso, y en él de nuevo hallamos la obsesión del poeta por el espejo, aquí, en situación dramática, puesto en relación con la imagen de la amada y la memoria, el recuerdo que es olvido. En este poema se concentran de nuevo reflexiones que han aparecido anteriormente en la obra del poeta, aunque ahora están presididas por una tristeza, una rebeldía y un tono dramático que las hacen de intensa reflexión apasionada, como se dice en el último verso. En realidad, espejo y memoria simbolizan dos actitudes y eternizan un mundo poético, en el que se lamenta la separación, obligada, de los amantes y el olvido (142):

Lo que sobra de mí, cuando tu imagen
quema mi corazón apasionado,
es un confín de espejo sin memoria,
de espejo blando, sin oficio, ciego,
libre de eco y de luz, ya que tan solo
para sentir tu forma tengo vida.
Pequeña tú como el dolor humano
y grande yo sin ti, desconocido,
oscuro o claro, no lo sé, no estoy
delante, como tú, de quien me quiera.
Es mejor repetirte que no es nada
lo que sobra de mí cuando tu imagen
quema mi corazón apasionado.

El poema antes citado, «Mi voz primera», dedicado muy significativamente a Pablo Neruda, se constituye en una elegíaca visión del presente, ante el que el poeta lamenta la destrucción provocada por la guerra. Posiblemente no haya un poema de guerra más auténtico y apasionado porque lo que el poeta canta no son los triunfos militares sino las pérdidas cuantiosas que causa la guerra, entre ellas la de su voz poética primera, aquella que cantaba el amor y el pensamiento, como el propio Altolaguirre precisa. Su voz por el contrario se torna en canto de la destrucción y de la muerte. Emotiva visión de un mundo feliz, que dio al traste con tantas ilusiones, y que Altolaguirre simboliza en su propia voz de poeta, que ahora se ve obligada a denunciar el odio y la locura.

Se destaca en este poema el conjunto de imágenes negativas, agresivas, contrarias o adversas, símbolo de la destrucción frente a la inocencia perdida, representada por la voz primera, aunque también hallamos, esporádicamente, otros elementos positivos, como la flor de almendro, el agua de un remanso (sin duda, nueva alusión al agua especular). Mientras que, en frente, se acumulan las imágenes negativas: fantasmas, quebrados edificios, trincheras, muerte, fusiles, botas militares, disparos de artillería, odio, locura, guerra, en definitiva.

En la poesía posterior a la Guerra de España, recogida en una nueva edición de *Poemas de Las islas* invitadas, publicado en 1944, y en el posterior *Poemas en América*, aparecido en 1955, Altolaguirre se nos muestra como un poeta más ambicioso, aunque recupera los temas fundamentales de la primera poesía. Quizá donde el poeta se manifiesta con una personalidad más sólida sea en su libro *Fin de un amor*, que dio a conocer en 1949, y en el que, junto a la autenticidad de la experiencia vivida, se alcanza un tono de reflexión neomística, influida por San Juan de la Cruz, con la que el poeta alcanza cotas de ansiada o perseguida originalidad, aunque no conseguida en todas las ocasiones.

En general, los poemas de madurez, escritos en América, tras la Guerra de España y durante el exilio, se hacen más concretos y los motivos se hacen más comprometidos. El dolor, presente desde el principio, se vincula de una forma directa a hechos concretos relacionados con la guerra y con la partida hacia el destierro. El amor, aún más directamente relacionado con la expresión mística, inspirado cada vez más por un San Juan de la Cruz humanizado, se relaciona con momentos concretos de la biografía, separación, distancia y nuevo amor, enriquecidos estos matices con la presencia del amor familiar, doméstico, presente en las dedicatorias a la hija. Al mismo tiempo, entran en esta poesía regresos importantes hacia reflexiones de tipo religioso, moral o metafísico que fueron siempre sustrato de su pensamiento, educado, no se olvide, en su infancia y juventud en los jesuitas. Quevedo y Fray Luis de León se convierten ahora en maestros de su nueva lírica ascética.

Y se subliman, de una forma definitiva, la memoria y el olvido, la ausencia, la tierra distante, mientras el poeta, ya acostumbrado a ello desde la década de los treinta repasa con delectación su vida. El río y el mar comparecen de nuevo con su lección simbólica. El amor, la luz, la música, la naturaleza brotando incesante, llevan al poeta a reflexionar, de una forma más vívida, la existencia diaria llena de episodios entrañables que la poesía, también reflexionada como vida, como existencia, es capaz de expresar.

Altolaguirre cultiva en estos libros finales un tipo de poesía sencilla en su forma, muchas veces envuelta en la retórica musical del cancionero tradicional, en busca de una desnudez real que permita transmitir al lector su propia alma de ser viviente, pero también de poeta que escribe y se prolonga en su creación literaria. Las iniciales metáforas e imágenes un tanto artificiosas del inicial conceptismo que captó a todos los cultivadores españoles de la poesía pura, deja paso a una poesía mucho más directa, lúcida y mostrada en su verdad expresiva sin alambiques. Como si el poeta, tan preocupado siempre por relacionar su quehacer poético con el transcurso de su vida, ofreciese a su lector la autenticidad de sus reflexiones.

James Valender, haciendo una valoración global de esta etapa ha señalado que, a pesar de lo que pudiera parecer, por la constante reiteración de los títulos de sus libros, creó una poesía nueva de un gran interés: «El hecho es que en el exilio, si bien tardíamente, el malagueño sí escribió una importante obra poética nueva, que se dio a conocer, sobre todo, en los *Nuevos poemas* y en *Fin de un amor* (1949), que fue su gran libro de madurez» (Valender, 2005: 10).

Otra de las características de los poemas escritos a partir de 1944 es que tienen como tema central el amor, ya sea el amor humano o ya sea el divino, inspirado por la cubana María Luisa Gómez Mena, con quien, como señala

Valender, «acabaría casándose, en segundas nupcias, hacia finales de los 40» (Valender, 2005: 11). Como señala este investigador, las novedades del tratamiento del tema del amor en esta nueva etapa son muchas.

La selección de Luis Cernuda que utilizamos cuenta con una serie de poemas, en su apartado VIII, titulada «Más poemas de *Las islas invitadas*», fechada en 1944, y dedicada a Concha y Paloma, naturalmente su mujer y su hija. Son poemas muy interesantes, que pertenecen a los primeros años del exilio, y en los que la crítica ha reparado menos. En los mismos podemos advertir ese regreso a la religiosidad al que antes hemos aludido, un retorno no precisamente ortodoxo, pero sí sincero y lleno de dudas y de preguntas implícitas. La imaginación poética de Altolaguirre en estos momentos es muy brillante y los símbolos se suceden en representaciones que quieren manifestar su oscuro y complejo interior, su intimismo creencial difícil de expresar. El primer poema seleccionado, «Hacia ayer» revela ya en su título la sensación de regreso, de vuelta, de retorno al redil de esa semilla simbólica lanzada por el Sembrador de sueños, escrito con mayúscula inicial la palabra sembrador (151):

Mi corazón dio golpes en la oscura
puerta interior, y se me fue la vida
hacia dentro, hacia ayer, hasta sentirse
encerrada de nuevo en la semilla
del Sembrador de sueños.

No vi su rostro ni conozco su prado
en donde es flor el mundo en que vivimos,
entre otros astros, flores desprendidas
de las frondas del tiempo: sueño, nada.

Día llegará en que Dios, para su gloria,
me hará volver —¡qué breve es el camino! —
y entonces sí será verdad mi canto.

El motivo del sueño (de origen barroco, en la aposición sueño / nada) tiene en poemas siguientes nuevas atenciones en relación con la sombra y la inestabilidad a la luz de los dioses, indagando sobre el destino final, sobre esa inmortalidad ansiada en «la luz de nuestra gloria», como se dice en el poema «Sombra». Otra composición, titulada «Mi fe», revela la ansiedad de la búsqueda incansable e insaciable del destino metafísico, más allá de los límites de lo humano, entre bellos juegos metafóricos, que revelan la madurez estilística de Altolaguirre en estos años de posguerra y exilio. El final de «Mi fe» revela espléndidamente la brillantez de su estilo en estos poemas.

También en este grupo de poemas de 1944 encontramos composiciones de contenido amoroso y entre ellas destaca la titulada «Amor oscuro», título obtenido del lenguaje de la mística, en cuyos versos volvemos a hallar algunos conceptos habituales en la poesía de Altolaguirre: sombra, cuerpo, noche. En todo caso, parece sentirse en este poema una cierta desazón, una cierta tristeza ante la representación de este «amor oscuro», pequeño a la luz del día. Rosa Romojaro señaló la inversión de valores en los elementos tenebrosos mediante la eufemización al convertir la noche frente a la luz del día en la poseedora del amor (Romojaro, 2008a: 197).

Uno de los poemas más celebrados del Altolaguirre de estos años, y que refleja muy bien su espíritu de este tiempo, es «La nube», un canto a la libertad digno de ser glosado y recordado por la nitidez de sus imágenes poéticas, por la intensa presencia de la naturaleza en su configuración retórica, pero sobre todo por la autenticidad de la emoción contenida en sus versos, en los que descubrimos algunos motivos ya habituales en su poesía como el tema del agua, que como señaló Hernández de Trelles, es «el motivo más importante de su obra» (Hernández de Trelles, 1974: 78), como también es muy significativo el motivo de la nube, hasta el punto de que José Luis Cano lo denominó «el poeta de la nube». La nube es «objeto de belleza grácil y etérea, muy frágil al deshacerse en lluvia con facilidad», y también, como en este poema «representativa de lo puro, de lo espiritual, y está ligada a la libertad» (Hernández de Trelles, 1974: 78). Por su parte, Rosa Romojaro destacó en ese poema la presencia del agua como libertad y ascensión «con los valores simbólicos de la *nube*, "libertad errante y soñadora"» (Romojaro, 2008b: 26-27) (154-155):

Oh libertad errante, soñadora,
desnuda de verdor, libre de venas,
arboleda del mar, errante nube;
si en lluvia el desengaño te convierte,
la forma de mi copa podrá darte
una pequeña sensación de cielo.

Vuelve a la tierra, oh mar, vuelve a la vida,
a las cadenas de los largos ríos,
a las prisiones de los hondos lagos;
vuelve afiliada a penetrar mil veces
angostos laberintos vegetales.

¡Oh libertad, tus puertas son heridas!
No las quieras abrir, sigue encerrada
en la sedienta piel o te sostenga
el inclinado cauce del torrente.

Todo sueño que es nube se deshace.
Vuelva a brillar el sol, pues la blancura
de esa ilusión de libertad celeste
es tan sólo una sombra hecha jirones.

No sueñe más el agua, y tenga vida
en la savia o la sangre, tenga solo
en mí su libertad, libre en mis lágrimas.

En relación con el símbolo del árbol, que procede de Antonio Machado, Rosa Romojaro se refirió a este poema para aclarar la relación del árbol tronchado por el hacha con la machadiana esperanza de la primavera. Desde ahí se incrementa la imagen del árbol para ir expresando al mismo tiempo la significación del tiempo y simbolizar al protagonista del poema y sus deseos del presente: «El *yo* que ya es árbol invitará a la *nube* a que, si el "desengaño" la convierte en "lluvia" cuente con su "copa" para poder seguir teniendo "una pequeña sensación de cielo"» (Romojaro, 2008a: 170). Y es lo que sucede en el poema «La nube», «donde vuelve a aludir a la *teoría transmigrativa* de las aguas» (Romojaro, 2008a: 170).

Justamente, en el sector de composiciones, el IX, de la edición de Cernuda, que con el título de «Nuevos poemas» recoge algunos textos de 1946, dedicados ya «A María Luisa», un poema amoroso, de los más celebrados entre los que escribió en esos años Altolaguirre, trae de nuevo el motivo de la nube, en el contexto de la representación amorosa marcada por la ansiedad y el anhelo. Nuevamente, se advierte la madurez de Altolaguirre a la hora de formalizar y conjuntar las metáforas del amor y de la ansiedad, del deseo y del anhelo, de las que las nubes, y otras metáforas concordantes, pueden simbolizar bien el estado de ánimo, de la torre al pozo y, al final, el sueño. «Nube a nube» recoge bien este espíritu.

Quizá el poema más interesante de esta sección de 1946 es el que abre la colección, titulado «Para alcanzar la luz», un poema muy representativo también del Altolaguirre de estos años, lleno de ansiedad, lanzado en su búsqueda constante de una meta quimérica e imposible. No es extraño que poemas como este fueran de la predilección de Luis Cernuda, ya que en él descubrimos la ansiedad del poeta ante su destino metafísico, simbolizado en esa luz, inalcanzable. Hay que notar que está presente en este poema una de las criaturas simbólicas más enigmáticas, y tan extendida entre los poetas de su generación como lo es el ángel, aquí humanizado y reducido, ángel que no se puede servir de sus especiales dotes, de sus alas y ha de servirse para su ascensión hacia la luz, de su piernas mortales. Además, en este poema es posible advertir una propia consideración autobiográfica. Manuel Altolaguirre

era considerado como una especie de ángel bueno en su generación. Era un ángel, y tenía, como dicen los andaluces «ángel». Y posiblemente, lo que el poeta reflexiona ahora es la desaparición de ese ángel. Como señala Valender, «ya no es el ángel bueno que todos decían» (Valender, 1997: 64).

El ángel de Altolaguirre es también un ángel caído en el abismo, igual que el mítico ángel malo, aunque su visión también en forma de sueño no le hará renunciar a su anhelo, conseguir la luz, más allá de la muerte. Es evidente que asistimos, en este poema, de acuerdo con lo que llevamos señalado, a un complejo proceso de reflexión sobre el destino y el más allá que llegó a atormentar en estos años al poeta de la ansiedad que Altolaguirre llevó siempre dentro. Como señala Valender, «no hay referencia a un Dios cristiano, pero el sentimiento de vivir en pecado es evidente, como también lo es la idea de que sólo en la muerte puede encontrar la salvación» (Valender, 1997: 64).

Entre estos poemas, tristes y melancólicos, en los que el poeta se pregunta por su presente y por su futuro, hay un soneto, forma en la que Altolaguirre no fue especialmente pródigo, aunque en sus últimos años lo intentara algunas veces como tendremos ocasión de observar, un soneto decimos titulado «El hombre que seré», en el que hallamos al poeta contemplando su destino, peregrino de su propia historia, perdido en el «jardín cerrado» bíblico, el jardín de la vida, a pesar del amor. Memoria, olvido, la tierra estéril de la vida, todo nos muestra con imágenes muy conseguidas a ese gran poeta de la ansiedad que descubrimos una y otra vez en estos poemas de exilio y que ahora entrevemos preocupado por el paso del tiempo, por la edad que ya va sintiendo en su propio cuerpo, que le muestra prematuramente cansado y envejecido, tema completamente nuevo en Altolaguirre y relacionable con la realidad de su circunstancia biográfica. La propia historia, la historia de su vida, vista desde el presente, le muestra peregrino, vencido por los años, decrépito y cansado, en el jardín a que se refería Rosa Romojaro como uno de los escenarios preferidos del poeta último, junto al vivero, al riego, a los laureles sobre el césped (2008b: 33).

Fin de un amor es un libro fundamental en la trayectoria de Altolaguirre y, con él, habremos de cerrar esta revisión de su poesía de posguerra. Hernández de Trelles señaló que «la mayoría de los poemas giran en torno al amor. La amada es la razón de la vida del poeta, lo que lo sostiene en ella, ocupa totalmente su alma. El amor es su sustento espiritual» (Hernández de Trelles, 1974: 69). Para Valender, «el librito es una de las colecciones más felices del poeta». Los poemas, con sus altibajos, son en general una buena representación de su «fuerza visionaria» y se advierte la espontaneidad (aparente o real) que tienen muchos de estos poemas; una espontaneidad que capta «con gran fidelidad los abruptos y sutiles cambios de conciencia en el autor y que así dota su expresión

de ese acento sorprendente y misterioso que tal vez sea su rasgo característico más destacado» (Valender, 1997: 64-65).

Hemos dicho que el Altolaguirre de estos años es el poeta de la ansiedad y el anhelo imposibles. Ambas palabras figuran, como no podía ser de otro modo, en el poema inicial de *Fin de un amor*, titulado «Lo indecible», otro soneto de los que a Gerardo Diego parecía que no tenían la rotundez y majestuosidad de Petrarca, aunque los consideraba gráciles y aéreos (Diego, 1950: 1).

Nuevamente son muchos los elementos simbólicos conjuntados por Altolaguirre para mostrar la inseguridad de expresar lo inexpresable, lo «indecible», en contrastes que revelan la dualidad de un poema muy complejo: voz /silencio, vuelo / suelo, jardín / mina, mientras que fuego, canto, flor, tesoro, viento simbolizan la dificultad de intelección y de expresión de ese anhelo, de esa ansia, que en figuración neomística deja sentir la herida, aludida en el verso octavo, destellos a su cuerpo nunca herido. La tradición literaria también está muy presente en otro poema, en el que figura el motivo de la cárcel de amor, y el del preso que oye cantar al pajarillo que le trae noticias del exterior. Espasmo ya ante un poema amoroso característico del conjunto que forman todo el libro *Fin de un amor*, que, como señala Valender, no es la historia de un amor feliz, entusiasta, sino el relato detallado de un amor desgraciado: «La historia que relatan estas nuevas composiciones parece indicar una separación de los amantes, seguida posteriormente por una difícil y precaria reconciliación» (Valender, 1997: 65). Hasta el punto de envidiar la muerte, como se dice en el poema que nos ocupa, «Mis prisiones» (177):

> Sentirse solo en medio de la vida
> casi es reinar, pero sentirse solo
> en medio del olvido, en el oscuro
> campo de un corazón, es estar preso,
> sin que siquiera una avecilla trine
> para darme noticias de la aurora.
>
> Y el estar preso en varios corazones,
> sin alcanzar conciencia de cuál sea
> la verdadera cárcel de mi alma,
> ser el centro de opuestas voluntades,
> si no es morir, es envidiar la muerte.

Así, en «Cielo», otro poema del libro, el poeta persiste en el recuerdo de la amada a pesar del olvido, mientras que en «Gracias a ti», como advierte Valender, «se destaca la voluntad del poeta de hacerse digno. Si no de un nuevo entendimiento entre los dos, al menos de recuerdo del amor, que hasta entonces les había unido» (Valender, 1997: 65). La representación amorosa llega a hacerse especialmente dura, como se dice en el poema «Amor», nutrido

de elementos negativos y lleno de adversos elementos que revelan el daño producido por el paso del amor, cuyos estragos han dejado huellas muy hondas y profundas en el poeta. La composición refleja muy bien el estado de ánimo que define este libro de separación y desamor. O como señala Valender, «el poeta emprende una amarga reflexión sobre la destrucción que el amor le ha causado, al pasar tan violentamente por su vida» (Valender, 1997: 65). Desde luego, el poema que mejor representa todo este mundo de amor y desamor, de desesperación ante la ruptura, es el que lleva el mismo título que el libro, es decir «Fin de un amor», en el que el poeta se resiste a aceptar que el amor finalice, que la relación se haya roto, y nos lo muestra detenido y estático sin avanzar ni retroceder, perfecto y acabado, pero sin progresión alguna, amor paralizado, amor en definitiva del que no se puede cantar nada más que su «acabamiento», su no deseado, pero inevitable, final. Otro soneto, titulado «La niebla», refleja, con bellísimas imágenes tomadas de la naturaleza en movimiento, muy del mundo poético de Altolaguirre, niebla, lluvia y agua, como la verdad del desamor puede quedar voluntariamente oculta, por encima de la verdad de lo que sucede. La niebla, en realidad, lo que hace es negar la evidencia, aunque hay dos tipos de niebla, la que nos envuelve, y no nos permite ver nada, y la que vemos desde el exterior, desde lejos, reflejo de la nebulosa desde la cual nace el mundo. Como estableció Valender, este poema es reflejo de la crisis de fe que permanentemente Altolaguirre muestra en este libro. La crisis de fe junto al desamor y el exilio, además de los estragos que el paso del tiempo ha hecho en su propia naturaleza, sería uno de los asuntos fundamentales de este libro. «El poeta no parece encontrar sentido alguno en el universo» (Valender, 1997: 68): la creación misma es «turbia» y «nebulosa», sin mirada alguna (es decir, sin que ningún Creador) se escondiera tras esa bruma blanda y misteriosa de la vida tal vez causa primera.

Citemos, por último, dos poemas en los que podemos advertir la fuerza que el destierro, el exilio, tiene en su poesía en estos momentos, y cómo se hace presente a través de los símbolos tomados de la naturaleza, del bosque, como ocurre en el soneto «El vivero». A pesar de su evidente barroquismo, heredero de la tradición áurea española, el soneto muestra con claridad su verdad simbólica, como explica Valender. Según Altolaguirre, «el destierro puede verse, efectivamente, como un trasplante, pero en este caso la vida de los "transterrados" ha sido arrancada con tanta violencia de su entorno original (como "una astilla" cortada de su tronco, luego clavada "sin piedad" en la tierra nueva), que difícilmente va a recobrar la misma vitalidad y el mismo vigor que antes» (Valender, 1997: 67). Otro poema refleja bien «la preocupación del

desterrado por no poder arraigarse en la tierra que le ha acogido» (Valender, 1997: 67). Se trata de «Las raíces» (184-185):

> Siempre dentro de casa, maternales,
> Afanosas, oscuras, olvidadas,
> sosteniendo a la luz hijos hermosos,
> cumpliendo en ellos un deber de entraña.
> Madres con tantos labios como fuentes
> pueden brotar delgadas por el duro
> cielo interior en donde están hundidas.
> Madres con manos firmes, que no dejan
> de ser sostén y encontrar sustento,
> a través de durísimas regiones,
> para el hijo que elevan por los aires.

Como hemos podido advertir, la poesía que Altolaguirre escribió en sus años de exilio, tan desconocida y olvidada entre nosotros, merece una consideración detenida por parte de los lectores y estudiosos. Cohesionada por algunos intereses determinados, como hemos señalado, el amor, el destierro, las crisis de fe, la necesidad en definitiva de llevar al verso su circunstancia vital, biográfica, de cada día, su especial situación personal de exiliado, convierten esta poesía en un documento literario de gran interés histórico y humano. Sin duda, la trascendencia de todas estas representaciones poéticas merece una consideración más detallada que la que hasta ahora ha tenido, como ha ocurrido con toda su trayectoria poética. Pero, desgraciadamente, los estudiosos no se han detenido en la poesía de un gran escritor español, sino más bien en su actividad de editor, de impresor, de amigo de sus amigos, olvidando su obra poética, la que contó con la admiración de muchos de sus compañeros de generación, entre ellos, no lo olvidemos, el exigentísimo Luis Cernuda.

Bibliografía citada

CERNUDA, Luis (ed.), Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, México, FCE, 1974.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. del Olmo Iturriarte, Almudena. Bernal Salgado, José Luis. Jiménez Millán, Antonio, Díez de Revenga Francisco Javier (eds.), Manuel Altolaguirre, *Poesía completa,* Sevilla, Renacimiento, 2008.

HERNÁNDEZ DE TRELLES, Carmen D., *Manuel Altolaguirre: vida y literatura*, Barcelona: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974.

ROMOJARO, Rosa. *La poesía de Manuel Altolaguirre (Contexto. Claves de su poética. Recepción)*, Madrid, Visor, 2008a.

ROMOJARO, Rosa (ed.), Manuel Altolaguirre, *Las islas del aire (Antología poética)*, Sevilla: Renacimiento, 2008b.

SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita. Arizmendi, Milagros (eds.), Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1982.

VALENDER, James, «Dos libros de Manuel Altolaguirre. *Nuevos poemas de Las islas invitadas* y *Fin de un amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 74, (1997), pp. 59-72.

VALENDER, James, Int. a Altolguirre, *Poesía*, vol. III de las *OO.CC.,* Madrid, Istmo, 1992.

VALENDER, James, Int. a Altolaguirre, *Alba quieta (retrato) y otros poemas,* Madrid, Calambur, 2001.

VALENDER, James, Int. a Altolaguirre, *Antología,* Granada, Junta de Andalucía, 2005.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 65-87

Research Article

La figura del loco en *Verdes valles, colinas rojas*, de Ramiro Pinilla

The fool in Ramiro Pinilla's *Verdes valles, colinas rojas*

Javier FEIJOO MOROTE

Authors:
Javier Feijoo Morote
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV / EHU)
Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA)
http://orcid.org/0000-0003-0331-928X
jfeijoo3@gmail.com

Date of reception: 17-02-2020
Date of acceptance: 26-02-2020

Citation:
Feijoo Morote, Javier, «La figura del loco en *Verdes valles, colinas rojas*, de Ramiro Pinilla», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 65-87.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.04

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Las figuras literarias constituyen el principal elemento de continuidad en que se apoya la literatura para seguir creando herramientas artísticas. La figura del loco ha adquirido, en la modernidad, un característico perfil sincrético que permite representar valores y carencias esenciales del ser humano. Su presencia liminal en la novela *Verdes valles, colinas rojas*, de Ramiro Pinilla está focalizada en la representación de una réplica desesperada a los efectos perniciosos que provocan el desarraigo de la naturaleza y las sublimaciones políticas basadas en la fe.

Palabras clave: Ramiro Pinilla; figuras; estética; el loco; literatura vasca.

Abstract

Literary figures represent the main element of continuity that literature uses to keep on creating artistic instruments. The fool has assumed in modernity a syncretic profile which enables him to represent essential values and shortages of the human being. Its liminal presence in *Verdes valles, colinas rojas*, the novel of Ramiro Pinilla, focuses on the representation of a desperate response to the harmful effects brought on by the uprooting of nature and the political sublimations founded on faith.

Keywords: Ramiro Pinilla; figures; aesthetics; fool; Basque literature.

El recorrido literario de Ramiro Pinilla (Bilbao, 1923—Getxo, 2014) constituye una demostración extraordinaria del afán irreductible por construir un camino individual en el mundo del arte. Tras la aparición *ex nihilo* en 1960 de su novela *Las ciegas hormigas*, con la que conseguiría el Premio Nadal y el Premio de la Crítica, su camino literario se vio constantemente atenazado por las presiones, desconfianzas y obstáculos de editoriales como Destino o Planeta. Ello provocó que, tras la muerte de Franco, emprendiera, junto a su amigo José Javier Rapha Bilbao, un proyecto insólito: la creación de Libropueblo/Herriliburu, una editorial que pretendió socavar el mercado del libro vendiendo sus números a precio de coste, lo que supuso una añadida limitación a la difusión de su figura y su obra (Feijoo, 2018a y 2018b). El redescubrimiento de Pinilla se produciría varias décadas más tarde a raíz de la publicación de los tres tomos de su obra magna *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2005), con la que logró un notorio reconocimiento público. Esta circunstancia conllevó la concesión de numerosos premios literarios y la reedición de varias de sus obras. Su nuevo estatus ha supuesto, además, que la crítica académica haya multiplicado su atención. Desde las lejanas tesis doctorales de Félix Menchacatorre (1988) e Iñaki Beti (1990), la investigación sobre la obra de Pinilla ha logrado consolidarse años después, como puede comprobarse en las tesis de Ignacio Muñoz López (2009) o Marie Delannoy (2015) y, sobre todo, por la importancia referencial que ha tenido para su estudio la compilación de artículos coordinada por Mercedes Acillona: *Ramiro Pinilla, el mundo entero se llama Arrigunaga* (2015).

En su obra narrativa de la década de los setenta, el escritor vizcaíno ya había utilizado la dimensión transgresora de la estética grotesca a través de múltiples elementos fantásticos en sus cuentos y novelas; en especial en *Seno* (1971), *Recuerda, oh, recuerda* (1975) y *La gran guerra de doña Toda* (1978). En el proyecto de *Verdes valles…*, sin embargo, lo grotesco procede principalmente de una raíz psicológica ligada al ámbito de la risa: la locura. Siguiendo la estela de sus maestros literarios (Cervantes, Faulkner y García Márquez), Pinilla representa estéticamente, a través de la figura del loco, la crisis identitaria del ser humano en la Modernidad a la que opone, asimismo, una réplica crítica y utópica en Oiarzena, el espacio de la libertad y la inocencia:

> El principio revolucionario de la conquista de la utopía es el principio de la doble oposición a la modernidad desnaturalizadora — el individualismo — y a la ciclicidad esclavizadora — el dogmatismo — y es el principio de la íntima fusión del tiempo histórico de la modernidad con el tiempo mítico del folclore: es el principio de la ruptura del futuro (Beltrán, 1995: 38).

Este acercamiento a las figuras de la imaginación, fundamentado en los estudios de Eric Auerbach, Northrop Frye y Luis Beltrán Almería, concibe el análisis

tipológico como el estudio de la conexión inmanente entre la historia, las figuras y la expresión formal de los modos de pensamiento en las sociedades primitivas, históricas y modernas. A través de esa concepción del acontecer histórico, es posible percibir de qué modo una palabra (o una figura) «puede penetrar, a través de su desarrollo significativo, en una situación histórica, y cómo pueden derivarse de tal situación estructuras que mantienen su vigencia durante siglos» (Mira Almodóvar, 2015: 175). Como explica Northrop Frye:

> La tipología es una figura retórica que se traslada en el tiempo […], se funda en el futuro, y por lo tanto se relaciona principalmente con la fe, la esperanza y la visión. La tipología indica siempre hechos futuros, que a menudo se considera que trascienden el tiempo, de manera que contienen un impulso vertical y un movimiento horizontal hacia delante (1982: 105-107).

Las figuras constituyen, pues, los elementos formales empleados para representar la naturaleza humana en distintos momentos de la historia. A partir de esa concepción, Eric Auerbach planteó un método de interpretación tipológica que trataba de superar el sentido de mímesis como simple imitación de la realidad y alcanzar, así, el de representación del sentido filosófico de la historia; es decir, el modo en que un texto puede llegar a representar, a través de sus figuras, la esencia de la realidad histórica (Rodríguez Freire, 2017). Con un significado similar al de figura, Northrop Frye (1982: 73) señalaba la validez del término «arquetipo» para categorizar la estabilidad de las unidades estructurales de la literatura, «el hecho de que ciertos temas, situaciones y personajes […] se hayan mantenido con muy pocos cambios […] hasta nuestros días». Frye consideraba que la connotación junguiana de la palabra había dominado su alcance significativo, a pesar de que en una obra del propio Jung se caracterizaba la palabra en un sentido similar: «Los mitos y cuentos de hadas de la literatura mundial contienen motivos definidos que surgen en todas partes» (1964: 847).

La figura del loco se ha considerado, desde el punto de vista de la estética, como un símbolo de la crisis del ser humano en el mundo histórico. Sus huellas han dejado una marca decisiva en la literatura de Occidente, en especial a partir de la Baja Edad Media, cuando la figura del loco se incorporó pródigamente a sus representaciones artísticas. Su papel tuvo una participación masiva en el mundo del teatro, en el que el loco aparecía caracterizado por elementos que permitían reconocerlo con facilidad: «Caperuza con cascabeles, sayo gironado y de colorines, cetro burlesco o *marotte*, cráneo rapado, cascabeles, vejigas o pellejos animales» (Márquez Villanueva, 1985: 501-502). Su imagen se configuró en torno a diversas energías confluyentes que conformaron una figura excepcional que, a pesar de (o gracias a) su incapacidad para asumir responsabilidades jurídicas y morales respecto a la sociedad, estaba dotado de

una facultad intuitiva sobrehumana para nombrar verdades inalcanzables para el resto de la comunidad: «El loco, en la imaginación colectiva, es inocente de raíz, aunque no necesariamente ingenuo, de ahí que pueda reír sin pudor ni mesura; dice sin ningún tipo de censura lo que ve, lo que piensa y por ello ha estado fuertemente asociado a la vida festiva» (Munguía, 2019: 30).

La trayectoria de la figura del loco corre paralela a la evolución de las relaciones expresivas y sociales entre lo jocoso y lo serio (Bajtín, 1987). Un aspecto que deviene central en la producción narrativa de Pinilla, en la que el elemento humorístico se constituye como la raíz estética principal para la denuncia del poder y de la desigualdad desde la imaginación literaria:

> Las personas y sus actos no serían penetrados hasta su auténtico ser si prohibiéramos el humor. […] El humor es la gran respuesta de la humanidad a su destino natural, la muestra de coraje que despliega el hombre para proclamar su irreductibilidad, pues podemos ser derrotados, pero no vencidos. Una literatura sin humor es la más patética muestra de cobardía (Pinilla en Maruri, 2016).

Los tres tomos de *Verdes valles, colinas rojas* narran, a lo largo de más de dos mil páginas, una historia centrada en las consecuencias del salto de la sociedad rural tradicional a la sociedad industrial y capitalista[1]. Una alteración que, en terminología pinillesca, podría resumirse en la transformación de los «hombres de la madera» (simbolizada en los caseríos de Sugarkea y Altubena) en los «hombres del hierro», personificada en la familia Baskardo Oiaindia como representación de la burguesía industrial vizcaína. En torno a estas dos familias y a la transformación social y económica de Euskadi, el caserío de Oiarzena fundado por Moisés Baskardo representa la respuesta de la imaginación al territorio invadido por la nueva sociedad capitalista y por proyectos políticos como el nacionalismo de Cristina Oiaindia.

Los locos que, en la novela de Pinilla, pueblan el caserío Oiarzena asumen esa mixtura entre lo jocoso y lo serio para representar los actos de personajes que, en el sentido vertical de la sociedad histórica, están más cerca del cielo o el infierno que de la tierra. Josafat y Martxel representan, asimismo, las dos vertientes de la unión de la locura con lo grotesco que han señalado críticos como Kayser (2010) o Bajtín. Por un lado, la perspectiva deforme de lo macabro y lo siniestro y, por otro, su relación con la libertad imaginativa y la cultura cómica popular de la antigüedad (Munguía, 2019: 36-40). Así, la figura de

1. Es importante señalar que *Verdes valles, colinas rojas* fue concebida desde el comienzo como un libro único, que podría aparecer por partes o entregas. Es preferible por ello describirla como una novela única publicada en tres tomos por razones obvias de extensión y edición, más que como una trilogía.

Josafat representaría la dimensión seria del loco atormentado y trágico mientras que Moisés se asocia con la vertiente festiva del visionario (religioso o no) y con la réplica utópica a la racionalidad moderna.

1. La figura del loco: Josafat, Delirio y nacionalismo

Los hermanos Josafat y Martxel Baskardo son, principalmente, las figuras del delirio, las víctimas que sufren las consecuencias de la construcción política de Sabino Arana, un proyecto basado en la estética del idilio nacional-católico (el Paraíso Terrenal y la Tierra Prometida). El propio Pinilla explicitaba la intención significativa de estas figuras (Bengoa, 2006: 52): «Existe algo especialmente grave: anhelar que lo que cuentan los mitos haya podido ser verdad, que su pueblo los merece, aunque sean falsos. A esta figura se le llama delirio»[2].

Desde el primer capítulo de la novela aparecen ensambladas la presentación del referente idílico del paraíso terrenal y toda una serie de anticipaciones figurales de la trama que prevén su destrucción. Josafat vive encerrado en una prisión infantil invadida por la represión religiosa, política y clasista dirigida por su madre. Desde las primeras páginas, la persistente apelación de Cristina a su hijo («Mi viejo Jaso») supone un reflejo de su concepción de negación del tiempo y de su protección exasperada que desembocarán en la enfermedad mental posterior. La figura de Josafat representa, en la mentalidad de su madre, la personificación individual de la Euskeria inocente, virgen e incontaminada, en la que el transcurso del tiempo es sinónimo de corrupción. Las referencias en las primeras páginas son constantes: «¡Mi viejo Jaso! ¡Siempre te tendré bien abrazado…, así, así…, para impedirte crecer! […] Los dos sois ya unos viejecitos arrugados […] ¿Verdad, hijos míos, que entre los cuatro conseguiremos detener el tiempo?» (I, 15-16).

El desarrollo del personaje de Josafat permite asistir a una de las demostraciones plásticas más grotescas de la locura: la figura del niño atrapado en el cuerpo de un adulto. En su mente, el mundo se rige gobernado por las fuerzas mágicas del discurso materno y, desde su infancia, su pulsión vital pasa por cumplir los deseos de su madre y paralizar su evolución psicológica

2. Las figuras del delirio también han sido analizadas de modo brillante por Iker González-Allende (2015) a partir de una trama secundaria del tercer tomo de *Verdes valles, colinas rojas* que fue desarrollada en la novela corta *Huesos* (1997), protagonizada por Asier Altube y la familia Jáuregui. El artículo profundiza en la visión del delirio como una deriva del victimismo del nacionalismo vasco y se articula en torno a otros personajes más ligados a la figura del mártir y del hombre inútil que a la del loco propiamente, como son Asier Altube, el maestro don Manuel e Ismael Jáuregui, un referente de valores semidivinos que, sin embargo, constituye la antítesis del mensaje anarcoindividualista de Moisés Baskardo.

natural. Su pérdida del contacto con la realidad está enraizada en la dificultad de incorporar el lenguaje metafórico materno al aprendizaje de los significantes y los significados. Con esa intención, el simbolismo de la novela se detiene en las metáforas de la naturaleza para ilustrar las premoniciones del futuro sobre la ceguera cruel de los hijos de Cristina, a través de distintos animales, ya sean aves: «A las chontas[3] se les queman los ojos para dejarlas ciegas y que canten dentro de la jaula» (I, 18) o crustáceos «Las quisquillas están tan ciegas comiendo que no se dan cuenta de que levantamos las redañas»[4] (I, 34).

La ceguera patológica de Josafat se ve continuamente alimentada por las consignas sobre la fe del párroco don Eulogio y de su madre en las que se escenifica la pugna entre la primacía de Cristo o de la Patria y, consecuentemente, entre la realidad celestial o terrenal, que protagonizaron los debates ideológicos del primer nacionalismo vasco (II, 272). La importancia simbólica otorgada por Sabino Arana al «Aberri Eguna» se entiende, de este modo, como el ánimo de enlazar ambos espíritus, la conjunción de los sacrificios de Jesucristo y de la Patria Vasca:

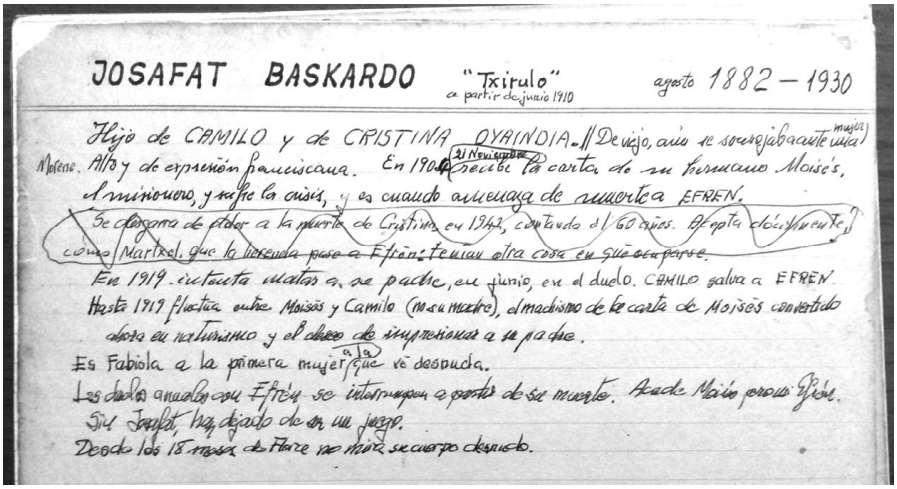
> Con el Aberri Eguna se quiso conmemorar el cincuenta aniversario de la «revelación» del ideal nacionalista a Sabino Arana por su hermano Luis, un Domingo de Resurrección (sic) de 1882. Hacer coincidir el Día de la Patria en la misma fecha en que la Iglesia Católica celebraba la resurrección de Jesucristo, además de suponer una continuidad en la trayectoria católica del PNV, confería al Aberri Eguna un gran contenido simbólico» (Barandiaran, Miren, 2002, cit. en De La Granja, 2006: 66).

La vertiente humorística de la locura de los hermanos Barkardo está centrada en sus episodios de cruzada ideológica, ejemplificados en la «campaña de reintegración de baserritarras a su tierra originaria» (II, 229), el proceso de reparación y de reconstrucción históricas por el que tratan de volver a vincular apellidos y caseríos a la forma original. Sus anécdotas remiten directamente a los textos y a las cruzadas morales de los hermanos Arana contra el pecado, en las que trataron de prohibir el baile *agarrao*, al considerarlo un comportamiento impropio del buen vasco (Juaristi, 1997: 158 y 176)[5]. El propio Sabino Arana explicitaba su postura en sus vehementes artículos:

3. «Pinzón; avetonta. || Ave de larga cola ahorquillada. || (zool.) *Fringilla coelebs*» (Arriaga, 1896: 130).
4. «Redeña — Salabardo: Arte de pesca consistente en un saco o manga de red colocados en un aro de hierro con tres o cuatro cordeles que se atan a un cabo delgado, y que se emplea para sacar la pesca de las redes grandes» (DRAE).
5. «¿Has dejado de ser el hijo de Ama, el que prohíbe a las parejas bailar a lo agarrado, el que rompe en las tabernas las botellas de alcohol? ¿Por qué ahora, hermano, te unes al enemigo?» (I, 410).

> «¿Qué somos?», *Bizkaitarra*, nº 29, junio de 1895: Ved un baile bizkaino presidido por las autoridades eclesiásticas y civiles y sentiréis regocijarse el ánimo al son del «txistu», la alboka o la dulzaina y al ver unidos en admirable consorcio el más sencillo candor y la más loca alegría; presenciad un baile español y si no os causa náuseas el liviano, asqueroso y cínico abrazo de los dos sexos queda acreditada la robustez de vuestro estómago (Arana en Corcuera y Oribe, 1991: I, 444).
>
> «Efectos de la invasión», *Baserritarra*, nº 11, julio de 1897: Que al norte de Marruecos hay un pueblo cuyos bailes peculiares son indecentes hasta la fetidez; y que al norte de este segundo pueblo hay otro cuyas danzas nacionales son honestas y decorosas hasta la perfección; y entonces no les chocaría que el alcalde de un pueblo euskeriano prohibiese el bailar al uso maketo, como es el hacerlo abrazado asquerosamente a la pareja, para restaurar en su lugar el uso nacional de Euskeria (Arana en Corcuera y Oribe, 1991: II, 403).

Durante los viajes con su hermano Martxel, Jaso es testigo de la realidad literal de la vida y cualquier gesto cotidiano le parece una bajeza insoportable, un pecado infame. La novela critica así la paródica culminación de la cultura «seria» que desprecia lo bajo: «Tuve conocimiento de bajezas horrendas, aprendí de la vida negruras que hubiera preferido ignorar» (I, 407). El descubrimiento de que existen prostitutas vascas choca con todo lo aprendido por Josafat, así como con el contenido idílico de las obras dramáticas escritas por su propio hermano.


JOSAFAT BASKARDO "Txirulo" a partir de junio 1910 agosto 1882 – 1930

Hijo de CAMILO y de CRISTINA OYAINDIA. De viejo, año se sonrojaba ante una mujer. Moreno. Alto y de expresión franciscana. En 1904 al Nº siguiente recibe la carta de su hermano Moisés, Arminouro, y sufre la crisis, y es cuando amenaza de muerte a EFREN.
Se clausura de pidor a la muerte de Cristina en 1943, contando el 60 años. Efectos diferente, como Martxel, que la herencia pase a Efrén: tenían otra cosa en que ocuparse.
En 1919 - incluso antes a su padre, en junio, en el duelo. CAMILO salva a EFREN.
Hasta 1919 fluctúa entre Moisés y Camilo (no su maestro), el machismo de la carta de Moisés convertido ahora en naturismo y el deseo de impresionar a su padre.
Es Fabiola a la primera mujer a la que ve desnuda.
Los dados anudados con Efrén se interrumpen a partir de su muerte. Acude Moisés porque Efrén.
Sin Josafat, ha dejado de ser un juego.
Desde los 15 meses de Itsaro no ahora su cuerpo desnudo.

FIGURA 1. Ficha personaje Josafat Baskardo. Archivo Walden[6]

6. En el apartado de fuentes, es necesario destacar la inclusión de distintos documentos inéditos de Ramiro Pinilla al que este proyecto de investigación ha logrado tener acceso,

Como se puede comprobar a partir de los datos de la ficha del personaje, la plasmación grotesca del carácter del personaje aparece subrayada en las escenas de Josafat relacionadas con el tabú de la carne: «De viejo, aún se sonrojaba ante una mujer», «Es Fabiola la primera mujer a la que ve desnuda» o «Desde los 18 meses de Flora no mira su cuerpo desnudo». En ellas se aprecian varias de las características que definen su perfil psicológico como son su enfermiza dependencia materna (I, 402), la culpabilidad por haber podido desear a otra mujer (I, 139), la incapacidad para advertir si habla en voz alta o para sí mismo[7], la presencia de un tabú invencible sobre la mirada directa a cualquier interlocutora femenina, sus pensamientos obsesivos sobre la carne roja o sus continuos desmayos por colapso. Estos elementos ayudan a comprender los rasgos psicóticos del personaje, que redundan en la pérdida de conciencia y del contacto sensible con la realidad. La imposibilidad de su madre de mencionar la inconveniente realidad, al igual que ocurrirá con cualquier acto remotamente relacionado con el amor físico, le mantendrá posteriormente indefenso ante la vida[8].

El personaje de Josafat revela la conexión popular entre las risas del loco y el tonto, una relación que se encuentra habitualmente originada por equívocos de naturaleza lingüística, «dada su incapacidad para comprender instrucciones […] o bien porque no puede captar la relación abstracta y arbitraria del signo con los objetos» (Munguía, 2019: 25). Su trastorno, sin embargo, a diferencia de otras figuras de la cultura cómica popular, no implica una capacidad

gracias a la autorización de sus herederos. De este modo, el enfoque de la investigación crítica ha podido verse enriquecido por toda la información contenida en el archivo personal catalogado: notas personales de redacción, fichas originales de personajes, galeradas y manuscritos que han contribuido a afinar el sentido del texto pinillesco.

7. Es continua la utilización de la fórmula «Grito, o sólo pienso» en Josafat, una característica que comparte con el monólogo interior de Roque Altube.

8. En tanto que personaje de ficción y, por tanto, creación literaria, Josafat constituye una figura representativa de la vida humana, por lo que, en su análisis, se evitará la inclusión de diagnósticos psicológicos sobre su conducta (véase, entre otras obras, el estudio de Carlos Castilla del Pino en *Cordura y locura en Cervantes*, 2005). De todos modos, sí conviene apuntar que, desde el punto de vista de la taxonomía psiquiátrica, las causas de la locura (en especial, la neurosis y la psicosis) están relacionadas con la incapacidad de la mente para adaptarse a la realidad: *«La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo exterior […] Tanto neurosis como psicosis expresan la rebelión del ello contra el mundo exterior; expresan su displacer o, si se quiere, su incapacidad para adaptarse al apremio de la realidad» (Freud, 1979: 155 y 195). En el caso de Josafat, las causas evidentes de su locura están relacionadas con la traslación literaria de un conflicto edípico: Josafat no es capaz de aceptar la prohibición del padre de renunciar a la madre y trasladar ese deseo hacia la futura posesión de una mujer propia.*

visionaria superior. El personaje se configura como un ser inválido incapaz de asumir el código lingüístico de la comunidad o el conocimiento contextual que requiere una competencia lingüística completa[9].

El trastorno lingüístico y mental de Josafat se acentúa en el momento en que su madre impide la relación amorosa de su hermano con Andrea Altube y traiciona, así, las bases de la hidalguía universal. En su afán de venganza, Josafat utiliza de un modo caóticamente entrelazado tres tipos de referentes: el lenguaje de los cuentos infantiles (I, 392), el propio de las novelas de caballerías (I, 397) y la subversión del lenguaje religioso apocalíptico con el que había sido educado:

> ¡Muerte a la bruja que las destrozó! Legiones de signos presagian los peores males […] Nunca aletas de gran tiburón habían cortado el mar frente a la playa de Arrigúnaga. Por las noches, la luz de la luna es de color sangre. Las corrientes depositan en nuestras costas cientos de ahogados de todo el mundo. Los niños no pueden jugar porque han olvidado cómo se juega. La liebre que por los cielos persigue el cura errante con escopeta es negra (I, 413).

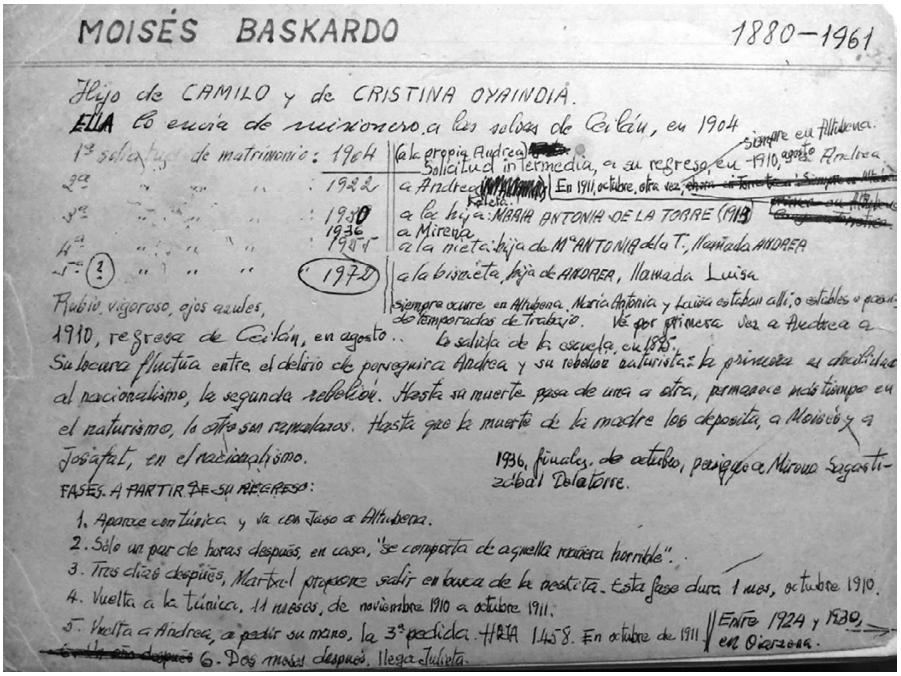
Por otro lado, la configuración estética de la belleza ideal que construye Cristina Oiaindia, según la cual, lo vasco es moralmente bello y bueno, constituye otra de las raíces de la distorsión psíquica de sus hijos en la novela[10]. La marquesa fundamenta su filosofía nacionalista en esa triple correspondencia pseudoplatónica (vasco—bello—bueno) y defiende su validez absoluta hasta que el enamoramiento de su hijo Martxel por el «rostro de vasca tan perfecto» de Andrea rompe trágicamente el hechizo (I, 26). El referente que define esa *kalokagathia* vasca, entendida como el binomio belleza-bondad (Beltrán, 2006) es la descripción de la belleza perfecta en «el cuadro de la neskita». Ese icono supone para Josafat la representación ideal de la mujer y en él se hallan reflejadas todas las correspondencias simbólicas de su cosmovisión. En esa representación, en «el cuadro de nuestra esperanza», se produce el intento de conexión atemporal entre ética y estética que resultará trágico en su desenlace (II, 411). El ofrecimiento amoroso de su sobrina Flora supondrá el colapso definitivo de Josafat y su suicidio en el acantilado de La Galea. Tras su

9. Si a Martxel y Josafat les corresponde sufrir las consecuencias de una educación delirante, los personajes adultos serán también castigados a vivir en un lenguaje que ha perdido el contacto con la realidad, como le ocurre a don Manuel: «No cree en nada de lo que está diciendo, pensé. Pero, ya, en 1942, es lo único que les queda a todos ellos» (I, 45) o el sacerdote Don Eulogio, quien «confesaría después que se quiso engañar a sí mismo convenciéndose de poder conseguirlo» (I, 60).

10. «"¡Ahora se trata de que en nuestra casa se vive en escándalo!", dijo ama. "Es frase de cura", dijo aita. "¡Sí, he consultado a la Iglesia vasca!... ¿Te enorgulleces?", dijo ama. "Es tu obra: la locura y el histerismo", dijo aita alejándose de ella» (II, 196).

desaparición física y la mágica metamorfosis encarnada en su hermano, Flora quemará las ropas de aldeana de la neskita del cuadro y volverá a la desnudez de Oiarzena, el reino fundado por la otra gran representación de la figura del loco en la novela: Moisés Baskardo.

2. Martxel/Moisés Baskardo: La figura del loco y la destrucción del idilio amoroso


MOISÉS BASKARDO 1880–1961

Hijo de CAMILO y de CRISTINA OYAINDIA.

ELLA lo envía de misionero a las islas de Ceilán, en 1904

1ª solicitud de matrimonio: 1964 | a la propia Andrea [redacted]

Solicitud intermedia, a su regreso, en 1910, agosto Andrea

siempre en Altubena.

2ª " " " : 1922 | a Andrea [redacted] En 1911, octubre, otra vez, [redacted]

3ª " " " : 1930 | a la hija: MARIA ANTONIA DE LA TORRE (1913) [redacted]

4ª " " " : 1936 | a Mirena

5ª (?) " " " : 1945 | a la nieta: hija de Mª ANTONIA de la T., llamada ANDREA

(1970) | a la bisnieta, hija de ANDREA, llamada Luisa

Rubio, vigoroso, ojos azules,

siempre ocurre en Altubena. María Antonia y Luisa estaban allí, o estables o pasando temporadas de trabajo. Vé por primera vez a Andrea a la salida de la escuela, en 1885.

1910, regresa de Ceilán, en agosto..

Su locura fluctúa entre el delirio de parnguira Andrea y su rebeldía anturista: la primera es [illegible] al nacionalismo, la segunda rebeldía. Hasta su muerte pasa de una a otra, permanece más tiempo en el naturismo, lo otro son remolinos. Hasta que la muerte de la madre los deposita, a Moisés y a Josiatat, en el nacionalismo.

1936, finales, de octubre, parigüe a Mirena Zagastizabal Dolatorre.

FASES. A PARTIR DE SU REGRESO:

1. Aparece con túnica y va con Jaso a Altubena.
2. Sólo un par de horas después, en casa, "se comporta de aquella manera horrible".
3. Tres días después, Martxel propone salir en barca de la neskita. Esta fase dura 1 mes, octubre 1910.
4. Vuelta a la túnica, 11 meses, de noviembre 1910 a octubre 1911.
5. Vuelta a Andrea, a pedir su mano. La 3ª pedida. HERA 1.458. En octubre de 1911 | Entre 1924 y 1930, en Oiarzona.

~~6. Un año después~~ 6. Dos meses después, llega Julieta.

FIGURA 2. Ficha personaje Moisés Baskardo. Archivo Walden

Como se puede apreciar en la imagen adjunta, la ficha manuscrita del personaje explicita ordenadamente la serie de solicitudes de matrimonio de Martxel a Andrea Altube, lo que ayuda a comprender la importancia de la destrucción de su idilio amoroso, iniciado en la etapa infantil de ambos. Cristina Oiaindia, marquesa y matriarca, sólo necesita una visita de pocos minutos al caserío Altubena para recordar y señalar las normas sociales de la sociedad tradicional que impiden el matrimonio entre señores y aldeanos. La consecuencia estética es muy significativa en la novela, pues desvela la hipocresía de la imagen de la hidalguía universal y la igualdad natural de todos los vascos: «¡Acabad con

la pesadilla de que los Altube y los Oiaindia no son iguales! … Estábamos equivocados, musitó Martxel. Nadie debe poner trabas al amor, por ninguna causa, por ninguna maldita sagrada causa… Ya no somos los de antes… Hemos perdido la inocencia» (I, 434-436).

El impacto traumático sufrido por Martxel y Josafat a raíz de la decisión materna destruye los andamiajes de su estructura moral y provoca efectos sucesivos en la trama[11]. En primer lugar, la transformación ideológica de Martxel, quien irá alternando envites nacionalistas y socialistas hasta fundar Oiarzena[12]. La traición de su madre (a sus hijos y, en rigor, a toda la ideología esencialista) se ejecutó por partida doble. En primer lugar, con el repudio a Andrea y la prohibición de introducir en su familia a la mujer que ella misma consideraba perfecta encarnación de lo vasco y, por otro lado, con la posición de liderazgo en la participación industrial que transformaría para siempre la sagrada sociedad rural. La reacción de los dos hermanos sólo admitía dos salidas posibles: reconocer la mentira o refugiarse en la negación y en la locura. Su propio padre confiesa comprender los caminos escogidos para huir del delirio materno:

> ¿Os ayudo diciéndoos que creo que estáis maravillosamente locos? Pues os lo digo. Supongo que yo también soy responsable de lo que os pasa». Y también: «Me atrevo a deciros que estáis locos, aunque no me decido a pronunciarme sobre cuál de vuestras locuras es más loca. Simpatizo con esta locura porque os salva de la otra (II, 282).

Tras su colapso psicológico, Martxel emprende un viaje puramente iniciático como misionero en Ceilán[13], un destino que, por primera vez, logra disolver su identidad en la pureza de los cuerpos desnudos y que representa el primer paso hacia su metamorfosis. Martxel regresa, cinco años después, bajo el nombre

11. Tras la huida de su hermano, Josafat recordará obsesivamente el episodio de su fin de la inocencia y ello le llevará a colaborar en la inútil construcción del idilio amoroso de su hermana Fabi con Román, tomando el papel de un intermediario decimonónico como mensajero de las cartas a la heroína encerrada en el convento.
12. Ésta es una consecuencia que redunda en la idea de la transversalidad ideológica de las estéticas y que, posteriormente, le conducirá a una posición vital radicalmente naturista «dentro una concepción individualista de la vida» (I, 460). Tras el enfado con su madre, Martxel introducirá nuevos finales a sus obras dramáticas (como *Alma vasca*, cuyo título y el argumento reproducen la obra de 1911 del escritor y político nacionalista Nicolás Viar) que recogen su nuevo sentido de la realidad. El personaje maldito ya no será un castellano que atropella al noble vasco, sino el propio señor vasco: «Lartaun, el señor Delatorre y amo de todas aquellas tierras y del río» (I, 397).
13. Martxel recorrió en Oriente un camino individual que, de acuerdo a la cosmovisión pinillesca, constituye un episodio necesario en el aprendizaje del hombre primitivo. Cabe mencionar como ejemplo su relato *Nombre*, en que se recordaba cómo los machos jóvenes pasaban una etapa de aprendizaje en solitario en las selvas de los contornos (Pinilla, 2011: 16).

de Moisés, detenido en el tiempo y dispuesto a reanudar su idilio amoroso. En su caso, esa distorsión se plasma en la búsqueda de su amada en todas las jóvenes Altube que siguen creciendo en Altubena y, posteriormente, en una locura sinecdótica sin fin, a todas las jóvenes de la edad de Andrea[14].

El espacio condiciona, asimismo, la psicología y el estado de la conciencia de Martxel. En Oiarzena, la realización del concepto del amor libre se expresa en sus relaciones sexuales con todos los acólitos que acoge la comuna: Dominga, Julieta y, sobre todo, con Adolfo. En su casa natal, su amor va dirigido a la joven Andrea, pero desde la perspectiva opuesta a Oiarzena: un sentimiento de respeto a las tradiciones y ausencia de carnalidad. Su comportamiento dual se rige, asimismo, en una representación simbólica de la ropa elegida en sus continuos vaivenes psicológicos. Por un lado, la sábana de Oiarzena y, por otro, los pantalones, camisa, chaqueta y zapatos tradicionales que necesita llevar para sus encuentros con Andrea (II, 193).

Las locuras de Martxel y Josafat se entienden, de este modo, como la expresión individual de las consecuencias del delirio colectivo del nacionalismo aranista[15]. Sin embargo, al contrario que la patología inútil de Josafat, la energía de su hermano Martxel sí es capaz de construir una imagen del ser humano y un espacio físico en el que desarrollar una nueva lectura del hombre nuevo: la realidad de Oiarzena[16].

3. Olarzena: la locura utópica de los cuerpos desnudos

El personaje de Moisés Baskardo representa en *Verdes valles…* la reivindicación de una alternativa resuelta a la destructiva racionalidad de la Modernidad y sus sublimaciones políticas y religiosas. A través de la voz y los actos de Moisés y de los habitantes de Oiarzena se plantea estéticamente un cuestionamiento de las verdades aceptadas y de las estructuras ideológicas que parecen conducir a la humanidad al final de la historia (Fukuyama, 1995). La mirada crítica de la figura del loco utópico define, así, una propuesta grotesca a los valores aparentemente irreductibles de la modernidad:

14. En una de sus últimas visitas, la imagen estática del espacio de Altubena recibe una distorsión total: Moisés confunde no sólo a Andrea, sino a toda su familia, y ya deja entrever la alternativa vital de los cuerpos desnudos en Oiarzena (II, 266).
15. «Porque ocurría que Moisés y Josafat no eran *de fuera* sino de *dentro,* y ¿acaso sus escándalos no eran expresión del delirio colectivo? Se buscaron justificaciones y, más o menos sólidas, se encontraron» (I, 624).
16. Resulta redundante subrayar la importancia de la transfiguración antroponímica y sus consecuencias: Martxel regresa de Ceilán convertido, de modo imperturbable, en Moisés, la figura mesiánica por antonomasia.

> La dimensión de la locura literaria como expresión de lo grotesco está mucho más ligada a la voluntad artística de volver a ver con ojos renovados el mundo, a la libertad imaginativa que no acepta las fronteras convencionales entre los órdenes de las cosas, más aún, que se niega al reconocimiento de un único orden y sentido (Munguía, 2019: 38).

Las coordenadas estéticas de Oiarzena están enraizadas en las formas simbólicas del mundo del carnaval, analizadas en profundidad en la obra de Bajtín (2012: 242-245). Se trata de una representación que va más allá de la propia expresión literaria, un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores, en el que todos participan y donde la contemplación y la representación quedan subyugadas por la experiencia de la propia acción carnavalesca, al originar una vida desviada de sus leyes habituales, una «vida al revés». Lo decisivo, en este caso, no es crear, pensar o abstraer sino, simplemente, vivir en igualdad y libertad y anular la inevitable lucha de contrarios de la vida colectiva. Moisés asume, de este modo, un perfil dionisiaco que logra alterar las coordenadas del mundo: «Es la brusca irrupción, en medio de la vida terrena, de aquello que sustrae al hombre de la existencia cotidiana, del curso normal de las cosas, de sí mismo» (Vernant, 2001: 16, cit. en García Calvo, 2006: 39).

Oiarzena constituye, pues, un espacio excepcional a las leyes comunes de la vida colectiva, en el que se suprimen las categorías jerárquicas y todo lo relacionado con la desigualdad social: «Se aniquila toda *distancia* entre las personas, y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el *contacto libre y familiar entre la gente*» (Bajtín, 2012: 242, cursiva en el original). Sus pobladores se relacionan libremente como una sola familia, lo que provoca estéticamente una categoría inevitable: la excentricidad, que «permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta» (Bajtín, 2012: 173). Las figuras de Oiarzena rompen con las distancias obligadas del mundo exterior y conjugan, en sus relaciones, todo lo que se encuentra desunido en la vida cotidiana: lo sublime y lo grotesco, la risa y lo serio, lo sagrado y lo profano, lo sensible y lo racional, lo físico y lo espiritual. Esa mixtura desordenada conlleva, a su vez, una impresión necesaria desde la perspectiva de la comunidad tradicional, el sentido de profanación de las normas mínimas impuestas por la vida en común; sobre todo, en lo referente a su comportamiento físico exteriorizado en la desnudez, la libertad sexual y la absoluta ausencia de pudor.

En la conformación estética de la figura del loco tiene un papel fundamental la concepción cristiana construida, entre otros escritos, a partir de las epístolas de San Pablo (Horowitz y Menache, 1994: 45-48, cit. en Massip, 2012: 84). En ellas se configura al loco como un ser de una sabiduría ultraterrena y

se incorpora a su perfil cierta aura de divinidad, a través del ideal paulino de devenir «locos a causa de Cristo»: «Si alguno entre vosotros se cree sabio según la sabiduría de este mundo, hágase loco, para que llegue a ser sabio. Puesto que la sabiduría de este mundo es locura ante Dios» (I Cor. 3, 18-19). Los efectos de esa concepción en el cristianismo fueron, evidentemente, profundos, como expresaba C. S. Lewis:

> Un hombre que fue meramente un hombre y que dijo las cosas que dijo Jesús no sería un gran maestro moral. Sería un lunático —en el mismo nivel del hombre que dice ser un huevo escalfado—, o si no sería el mismísimo demonio. Tenéis que escoger. O ese hombre era, y es, el Hijo de Dios, o era un loco o algo mucho peor (1995: 69).

El perfil duplicado de Martxel/Moisés enlaza con la variante literaria más habitual del loco, una figura relacionada con el hermetismo y con los saberes ocultos de la Antigüedad que tuvo un amplio desarrollo en los siglos XVI y XVII a través de escritores como Shakespeare, Cervantes o Rabelais y de gran parte del teatro popular[17]. A través de esta figura, el loco fue capaz de enunciar una capa de la verdad que no estaba sometida a censura y en la que se creía escuchar las voces interiores y profundas del ser humano, sus núcleos y sus límites: «Mientras el hombre razonable no percibe sino figuras fragmentarias, el loco abarca todo en una esfera intacta: esa bola de cristal que para todos está vacía, a sus ojos está llena de un espeso e invisible saber» (Foucault, 1976: 39).

Por otro lado, el panteísmo naturalista de Oiarzena se encuentra estéticamente ligado a la visión trascendental de Emerson y Thoreau (Aparicio, 1993: 23-31), tan influyente en toda la narrativa de Pinilla[18]. En su afán por labrar una libertad individual y revolucionaria, Moisés participa de figuras como la del hombre nuevo de Nietzsche, con las que se afrontaba la tarea de creación de una humanidad superior con un marcado tono profético: «¿No tendremos que volvernos nosotros mismos dioses para parecer dignos de ellos? Nunca hubo un acto más grande y quien nazca después de nosotros formará parte, por mor de ese acto, de una historia más elevada que todas las historias que hubo nunca

17. También es destacada la importancia de la figura del loco como Arcano Mayor del Tarot, un personaje en movimiento continuo y que suele representar la naturaleza más primitiva del ser humano (Encausse, 1980).
18. «Creo que soy sincero y me convierto en discípulo de Thoreau […] al haber decidido cantar por siempre en mis páginas la libertad del hombre considerado como individualidad, su verdad íntima, atribuyéndole el suficiente valor para ponerla en práctica o siquiera pensarla, […] sus miedos y sus bellezas, aislándolo hasta conseguir hacer que se mueva en el vacío más absoluto, desvinculándole de tanto convencionalismo y herencia como pesan sobre él desde su nacimiento y que nadie se preocupa de aliviar (Pinilla, 1961: 72-73).

hasta ahora» (Nietzsche, 1998: 125). En la cuerda tendida entre el mono y el superhombre, la novela reniega, sin embargo, del carácter sobrehumano de la futura especie y vuelve sus ojos al sentido de regreso a una pureza innata que adquirió considerable importancia en los pensamientos utópicos.

Su mensaje, sin embargo, contiene una peculiaridad llamativa: la renuncia a convertirse en un proyecto colectivo y universal. Ello constituye la consecuencia extrema de su individualidad y la principal diferencia que presenta Oiarzena respecto al resto de ideologías resultantes de la industrialización en el País Vasco. En ella no clama el mensaje moralizante y ejemplificador del *Walden* de Thoreau sino simplemente su puesta en marcha, su realización: «Son infantilmente utópicos, pero su idealismo lo llevan tan lejos que no cabe en este mundo» (III, 168). Se trata de una utopía con la que Martxel, Fabiola y los demás tratan de huir de la decadencia vital de los llamados «hombres del hierro» y con la que, en la búsqueda de una espiritualidad existencial y artística, construyen un proyecto autosuficiente, un paraíso que no pretende ampliarse ni convertirse en el modelo de la sociedad global.

Desde esa perspectiva, Oiarzena concentra su energía simbólica en la organización estética de una comunidad igualitaria presidida por el Mesías y sus apóstoles. La figura utópica de Moisés posibilita un recorrido iniciático para sus acólitos, el camino hacia un segundo nacimiento: «Nos dirigimos a un nuevo mundo porque tú nos habías liberado» (III, 147). Su noción de sabiduría se encuentra apartada de la concepción ligada exclusivamente al intelecto y a la tradición. Las enseñanzas de Martxel no suponen una continuación de las fórmulas aceptadas del pasado, sino la propuesta de una vida nueva: una individualización del conocimiento que se constituye como verdad revelada, pero que carece de la autoridad que se desprende de Dios, las Escrituras o la erudición de los sabios. El regreso al instinto y a la conexión natural del mundo animal constituyen, pues, la verdadera Tierra Prometida del discurso de Oiarzena, el edén de los «hombres de la madera». Su mensaje profético, como describiera Northrop Frye, concibe una Edad de Oro en el origen de la humanidad a la que el ser pueda regresar en el futuro:

> El profeta ve al hombre en un estado de enajenación producido por sus propias confusiones en el fondo de una curva en U. Esa curva postula un estado original de relativa felicidad y espera con ansia la final restauración de este estado, por lo menos un residuo de salvación (Frye, 1982: 156).

En la configuración estética de Oiarzena, la estética de la educación constituye uno de los símbolos más significativos, una imagen que revela las afinidades entre la pedagogía y la oralidad. Moisés Baskardo, como maestro de la nueva comunidad, se convierte en el elegido para extraer con «los ojos del espíritu» la

verdad de la naturaleza y entregarla a sus discípulos, como describiera Ovidio a Pitágoras en sus *Metamorfosis*[19]. En ese proceso pedagógico, el erotismo juega también un papel intrínseco. La libertad sexual de la comuna es inseparable de los nuevos preceptos ideológicos y, de hecho, la incapacidad de Josafat para alcanzar la asunción total de la verdad de Oiarzena está causada, precisamente, por sus dificultades para actuar sexualmente con libertad: «Los impulsos hacia la fidelidad amorosa, la confianza, la seducción y la traición son parte integrante del proceso de la enseñanza y el aprendizaje. El *eros* del aprendizaje, la imitación y la posterior liberación está tan sujeto a crisis y rupturas como el sexo» (Steiner, 2004: 128).

El personaje de Fabiola Baskardo, por su parte, sufre una transformación crucial tras el desengaño provocado por su matrimonio y la represión sexual y reproductora que éste conlleva. La raíz de su aparente locura está en la castración sexual a que la sometió su madre tras conocer la impotencia de su marido. Sin embargo, al contrario que su hermano Josafat, Fabiola desarrolla una personalidad enérgica que supera las instrucciones paternas y maternas. La influencia de Roque Altube y la posibilidad de tener un hijo con él despejan el primer paso hacia su rebeldía, dirigida hacia la acción sindical en contra de las empresas de su propia madre. Posteriormente, tras el encuentro amoroso con Roque, Fabiola abandona su participación activa en la lucha sindical y se retira con su hija a Oiarzena[20], en donde encuentra una salida vital irrenunciable en el mensaje de liberación absoluta de su hermano: «Martxel me trae sonidos de otras tierras y de un pasado en el que *todo* era posible» (II, 32-33). Su locura suena distorsionada en casa de la marquesa, un hogar en el que el único delirio permitido es el nacionalista: «A veces pienso que no corre por tus venas ni una gota de sangre Oiaindia ¿Ha podido formarse en mi vientre una hija con tal desinterés por la suerte de su patria?» (II, 33).

Flora Baskardo, la hija de Fabiola, es la figura que trata de trasladar el mensaje de Oiarzena más allá de sus límites a través de una acción política y militar que coincide cronológicamente con la influencia de los primeros movimientos anarquistas en España. Flora participa del simbolismo que subrayan las figuras de la locura en cuanto personificación de la ruptura de las normas establecidas y como portavoz de una verdad insólita: «A lo mejor es que llevan dentro una verdad y por eso son valientes» (III, 247). La idea fundamental del pensamiento

19. «Se acercó con su mente a los dioses, y las cosas que la naturaleza negaba a la contemplación humana las extrajo con los ojos del espíritu. Y cuando había estudiado todas las cosas con su mente y vigilante preocupación, las entregaba a todos para que las aprendieran, y a la multitud que guardaba silencio» (*Metamorfosis* XV, en Steiner, 2004: 25).
20. «La pequeña Flora fue para Fabi como la sábana para Martxel» (II, 195).

de Flora consiste en la destrucción del infierno de subordinación social y en la implantación de una libertad total que suponga un restablecimiento del estado natural del ser.

El mensaje de Oiarzena se encuentra ligado a la formación de un ser nuevo. Es lógico, por ello, que el origen del insólito mensaje provenga de Oriente, cargado del exotismo que sus imágenes de meditación y purificación siempre provocaron en Occidente (Said, 2007)[21]. Esa pátina de singularidad extraña provoca que los personajes alcancen el carácter de «tótems temidos» (Freud, 1999), una imagen delirante en la que la comunidad se niega a verse reflejada: «Eran como espejos en los que el pueblo se veía a sí mismo. Y tales situaciones nunca resultan digeribles, porque ¿cómo soportar la caricatura que queda al esfumarse el misterio? Les perdonaron todo porque fue como perdonarse a sí mismos» (I, 625).

El recuerdo del pansexualismo que vivió Martxel en su retiro en Ceilán (II, 24) constituye el germen de la utopía de los cuerpos desnudos de Oiarzena, en la que confluyen varios elementos que constituyen su nuevo campo semántico: la desnudez, la pureza, la libertad, y, personificando todas ellas, la infancia[22]. Todos esos principios aparecen confundidos en la escena en que Moisés trata de iniciar a su hermano en la liberación del nuevo mensaje, tanto conceptual como físicamente (II, 25). El asesinato final de Adolfo a causa de su orientación sexual y las violaciones de Fabiola y Flora anulan, sin embargo, cualquier posibilidad de redención en la posguerra franquista. Cuando Asier Altube acude a visitar a las mujeres de Oiarzena para evitar sus pensamientos suicidas, las encuentra vestidas con «falda larga y jersey grueso de lana de cuello cerrado», consumidas y derrotadas por la historia[23]. Asimismo, la violación de Océano en el seminario, años después del fin de la guerra, supone la representación

21. Como dice Flora: «Es posible que hayamos empezado por el final… ¿Quiénes eran aquellos anarquistas, o lo que fueran, que encontró mi tío Martxel en su viaje a Oriente y metieron en su maleta lo que nos enamoró?» (III, 494).
22. La representación física del paraíso perdido de la inocencia toma su sentido más profundo en un estado de conciencia que los personajes experimentaron durante su infancia. En su novela de 1969, *En el tiempo de los tallos verdes*, Pinilla ya había definido una Edad de Oro de pureza y libertad, que él identificaba con los trece años. Al final de aquella novela, don Manuel proclamaba su deseo de que el tiempo no transcurriera para que Asier, el protagonista, no abandonara la pureza de ese tiempo: «No pases más adelante, Asier —me dijo—. Quédate donde estás y cómo estás… No crezcas. No dejes de tener trece años… Te estás yendo sin sentirlo. Y, en tu caso, para siempre» (Pinilla, 1969: 473).
23. «Ni rastro de la muchachita que escandalizaba practicando aquella forma de anarquismo sin saberlo, ni de la combatiente en el batallón libertario de la Guerra, ni siquiera de la madre que regresó de Francia. ¿Qué había hecho el tiempo con ella? ¿Acabaríamos todos así? Se me cerró la última puerta» (III, 498).

simbólica más cruel de esa destrucción del idilio que implica la aniquilación de la infancia:

> ¿Es que no existen el Bien y el Mal? Sí, el Mal existe, acaba de probarlo este chiquillo inocente. Por desgracia, crecerá y dejará atrás para siempre el sublime instante en que recibió el fugaz e irrepetible título de inocente al ser violado. Al monstruo jamás nadie le entregará ese título, que le haría justicia. ¡Ah, si en el conflicto sólo perdiera uno! ¿Es posible restituir la inocencia arrebatada y perdida? (III, 364).

La vinculación entre la estética de lo grotesco y la figura del loco supone un elemento vital en la configuración de los hermanos Baskardo Oiaindia. En primer lugar, cabe destacar la construcción del perfil grotesco de Josafat, que encuentra su raíz en la confusión entre la ficción y la realidad (Pérez Álvarez, 2005: 303). Ese principio quijotesco, «the tragicomic irony of the conflict between real life and the romantic imagination» (Levin, 1970: 58), constituye un referente literario significativo en el planteamiento estético de Pinilla que, a su vez, se comunica con las estructuras imaginativas de las etapas primitiva e histórica. Gracias a la locura de Martxel y Josafat se hacen visibles el reverso de varias realidades: las hipocresías del nacionalismo aranista, la posibilidad de la utopía de los cuerpos desnudos, la introducción de los mundos posibles en la imaginación o la ampliación de los límites del mundo físico.

La voz mesiánica de Moisés Baskardo, tras su regreso de Oriente, alterna discursos de una cordura clarividente y sobrenatural con escenas delirantes y patéticas. Su doble personalidad tiene dos hemisferios definidos: por un lado, la fiebre nacionalista de su madre, que conduce a un callejón sin salida y, por otro lado, la utopía anarquista, «el misterio de la sábana», en la que convivirá en libertad con sus acólitos hasta su metamorfosis en Josafat tras el suicidio de su hermano. La perspectiva de su padre Camilo clarifica esta visión de la locura, en una cita textual muchas veces repetida por el propio Pinilla en sus entrevistas[24]:

> Oiarzena, ese sanatorio donde escondéis una locura, pero que, al menos, es una locura infinitamente más sana que con la que ella os entontece... ¿Regresaréis a ese sitio algún día? Hacedlo. Que mi muerte os sorprenda allí, a salvo de

24. «El nacionalismo existe y hay que comprenderlo para paralizarlo. Es una fe, y como toda fe es nefasta» (Senabre, 2004). «El nacionalismo es una fe, y yo temo todas las fes. Temo hacer algo por la fe, es decir: las fes no las elegimos nosotros, sino que nos las dan. Todas. Tanto la fe política como la religiosa son un añadido. (…) Por eso creo que las fes son nefastas, y que la sociedad y los hombres mejorarán cuando el hombre no necesite de la fe, porque eso significará que el hombre ha dejado de ser cobarde» (Celaya, 2006). «El nacionalismo vasco es una fe. Aunque se avergüenzan, creyeron hace nada que el paraíso terrenal estuvo en esta tierra, que Adán y Eva hablaban euskera» (Cortina, 2010).

> los delirios de esa mujer. Yo siempre he sido un hombre de realidades. Toda fe es peligrosa... Pero, hijo, ¡el bizkaitarrismo es la peor de todas! (II, 286).

La figura del loco en Moisés se asimila, gracias al poder de la magia, a un tipo especial señalado por Bajtín (2003: 215, cit. en Otero, 2017: 270): el héroe que, a través de una serie de pruebas (en este caso, la ruptura con Andrea Altube y su retiro en Ceilán) sufre una transformación y «no solo llega a ser "alguien diferente" de quien era en origen, sino que transmuta todo su ser en un tipo de hombre "antes inexistente" en el mundo». Este tipo de héroe suele aparecer, como ocurre a raíz de la industrialización vizcaína, ubicado en un punto de transición entre dos épocas, «que se transforman a la vez que él». Su quijotesca propuesta consiste en la introducción de otro mundo posible en las coordenadas del mundo moderno. Un espacio que, en el caso de Oiarzena, transgrede el ámbito imaginativo de la mente y logra constituirse como un referente físico real, regido por unas normas naturales y revolucionarias que lo convierten en único.

Los elementos estéticos esenciales de la risa simbólica han configurado las figuras de los hermanos Baskardo para poder expresar la dialéctica entre la fuente de la identidad (el idilio estático que deriva de la *etxe*) y su reverso (la metamorfosis) (Beltrán, 2020: 260). Como ocurre con otros personajes de la novela como Fabiola, Flora y Océano, el espíritu regenerador de la risa no consigue, sin embargo, su objetivo salvífico a causa de la estética de la derrota que la posguerra franquista impregna en todos sus vértices. A diferencia de la iluminación provocada por su episodio iniciático en Ceilán, la transformación de Moisés en Josafat supone un doloroso retroceso hacia el estancamiento y la regresión.

El análisis de la figura del loco ha permitido, asimismo, conectar la imagen de Oiarzena con los fundamentos del milenarismo y de la Edad de Oro. En el caso del caserío, sin embargo, el instante luminoso que se persigue es anterior a la propia historia y, por lo tanto, su misión no pretende retrotraerse a la Euskadi del siglo XVI o al nacimiento de la religión primitiva. Al contrario que el cristianismo, que enfoca su culminación en el más allá, o el nacionalismo, que la halla en el pasado, la utopía de Pinilla se encuentra en la vida presente de Oiarzena, el caserío contemporáneo a la industrialización que trata de recrear voluntariamente el equilibrio natural e inconsciente del ser humano. La aceptación de su doctrina no requerirá, pues, de un aprendizaje intelectual, sino de la voluntad de considerar sus principios como forma de vida. Su puesta en práctica sitúa el horizonte de sus habitantes al borde de una metamorfosis espiritual que tratará de profundizar su experiencia vital. En una reinterpretación del hipérbaton histórico del nacionalismo, la mirada utópica

de la novela sitúa el umbral de su esperanza en el futuro tomando también como base el pasado (la infancia) individual en lugar del colectivo[25]. Soledad, infancia e individuo son los tres conceptos básicos en los que se fundamenta la libertad pinillesca en contraposición a la masa patriótica del nacionalismo orquestado de la clase dominante. El hombre nuevo (y la posibilidad de una fraternidad humana) se fundamentará, por tanto, en los valores que olvidó cuando dejó de vivir su infancia, «cuando se extienda por el mundo el valor solitario de reconocer que la única patria es la humilde infancia de cada uno de nosotros» (II, 478).

Bibliografía citada

APARICIO, Frances R. (1993), «Borges y Whitman: un abrazo panteísta», *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos*, 10. 2, pp. 23-31.

ARRIAGA, Emiliano de (1896), *Lexicón etimológico, naturalista y popular del bilbaíno neto*, Bilbao, Tip. de Sebastián de Amorrortu.

AUERBACH, Eric (1998), *Figura*, Madrid, Trotta.

BAJTÍN, Mijaíl (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Ed.

BAJTÍN, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BAJTÍN, Mijaíl (2003), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

BAJTÍN, Mijaíl (2012), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.

BARANDIARAN, Miren (2002), *Aberri Eguna. 70 años de fiesta y reivindicación*, Bilbao, Fundación Sabino Arana.

BENGOA, María (2006), «Entrevista con Ramiro Pinilla», *Quimera*, 266, pp. 51-57.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1995), «La revuelta del futuro: mito e historia en *Cien años de soledad*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 535, pp. 23-38.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2006), «Pandora en la encrucijada de los tiempos», *Culturas populares. Revista Electrónica 2*, 9 pp.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017), *Genus*, Barcelona, Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2020), *Estéticas de la novela*, Madrid, Cátedra (en prensa).

25. «La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado» (Bajtín, 1989: 299).

BETI SÁEZ, Iñaki (1990), *La narrativa de Ramiro Pinilla: aproximación semiológica*, Tesis doctoral, Universidad de Deusto.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (2005), *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, Península.

CELAYA, Beatriz (2006), «Ramiro Pinilla», *dosdoce.com*, 9 de noviembre.

CORCUERA, Javier y Yolanda Oribe (1991), *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*, Bilbao, Eguzki.

CORTINA, Álvaro (2010), «Yo a los nacionalistas los tengo desconcertados», *El Mundo*, 25 de febrero.

DE LA GRANJA SAINZ, José Luis (2006), «El Culto a Sabino Arana: la doble resurrección y el origen histórico del Aberri Eguna en la II República», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 15, pp. 65-116.

DELANNOY, Marie (2015), Écriture *de la liberté et de l'identité dans Verdes valles, colinas rojas, La higuera et Sólo un muerto más de Ramiro Pinilla*, Tesis doctoral, Université de Cergy-Pontoise.

ENCAUSSE, Gerard [Papus] (1980), *El tarot de los bohemios: clave absoluta de la ciencia oculta*, Madrid, Biblioteca Nueva.

FEIJOO MOROTE, Javier (2018a), «Libropueblo / Herriliburu: El proyecto editorial de Ramiro Pinilla y José Javier Rapha Bilbao (1977-1986)», *Anuario de estudios filológicos*, 41, pp. 75-93.

FEIJOO MOROTE, Javier (2018b), «La editorial Libropueblo/Herriliburu (1977-1986) de Ramiro Pinilla y José Javier Rapha Bilbao. Obras publicadas», en Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega (eds.), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*, Sevilla, Renacimiento, pp. 267-280.

FOUCAULT, Michel (1976), *Historia de la locura en la época clásica*, I, México, FCE.

FREUD, Sigmund (1979), «Neurosis y psicosis», *OO.CC*, XIX, Buenos Aires, Amorrortu.

FREUD, Sigmund (1999), *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza.

FRYE, Northrop (1982), *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa.

FUKUYAMA, Francis (1995), *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.

GIL CALVO, Enrique (2006), *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama.

GONZÁLEZ, Enric (2012), «Entrevista a Ramiro Pinilla», *jotdown.es*.

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2015), «El fantasma del deseo: delirios nacionalistas en *Huesos*, de Ramiro Pinilla», en Mercedes Acillona (coord.), *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*, Bilbao, Universidad de Deusto.

HOBSBAWM, Eric (1974), *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel.

HOROWITZ, Jeannine y Sophia Menache (1994), *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Ginebra, Labor et Fides.

JUARISTI, Jon (1997), *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Espasa Calpe.

JUNG, Carl Gustave (1964), *Civilization in transition*, Londres, Routledge.

KAYSER, Wolfgang (2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Machado Libros.

LEVIN, Harry (1970), «The Quixotic Principle: Cervantes and other novelists», en Morton Bloomfield (ed.), *The interpretation of Narrative: Theory and Practice*, Cambridge, Harvard UP, pp. 52-66.

LEWIS, Clive Staples (1995), *Mero cristianismo*, Madrid, Rialp.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1985), «Literatura bufonesca o del "loco"», *Nueva revista de filología hispánica*, 34. 2, pp. 501-528.

MARURI, Ernesto (2016), «Ramiro Pinilla y la escritura: una compilación», *ernestomaruri.com*.

MASSIP BONET, Francesc (2012), «El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento», *Babel: Littératures Plurielles*, 25, pp. 71-96.

MENCHACATORRE EGAÑA, Félix (1988), *La novelística de Ramiro Pinilla*, Tesis doctoral, University of Cincinnati.

MIRA ALMODÓVAR, Alberto (2015), «La "figura" en los *Pensées*. Origen, significado e interpretación», *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 9, pp. 173-197.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena (2019), *Locura e imaginación: grotesco en la literatura hispanoamericana*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

MUÑOZ LÓPEZ, Ignacio (2009), *La reivindicación de la memoria colectiva en la narrativa española contemporánea (1986-2006): Ramiro Pinilla, Rafael Chirbes y Manuel Longares*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich (1998), *La Gaya Ciencia*, Madrid, Akal.

OTERO ÍÑIGO, Elizabeth (2017), «El hombre inútil en la novela española del siglo XX», *Dicenda*, 35, pp. 259-275.

PÉREZ ÁLVAREZ, Marino (2005), «Psicología del Quijote», *Psicothema*, 17. 2, pp. 303-310.

PINILLA, Ramiro (1961), «Lo que debo a Thoreau y Faulkner», *Atlántico*, 17, pp. 71-78.

PINILLA, Ramiro (1969), *En el tiempo de los tallos verdes*, Barcelona, Destino.

PINILLA, Ramiro (2004), *Verdes valles, colinas rojas. 1. La tierra convulsa*, Barcelona, Tusquets.

PINILLA, Ramiro (2005), *Verdes valles, colinas rojas. 2. Los cuerpos* desnudos, Barcelona, Tusquets.

PINILLA, Ramiro (2005), *Verdes valles, colinas rojas. 3. Las cenizas del hierro*, Barcelona, Tusquets, 2005.

PINILLA, Ramiro (2011), *Los cuentos,* Barcelona, Tusquets.

RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (2017), «Erich Auerbach, la política de la filología», *Cuadernos de Teoría y Crítica*, 3, pp. 7-35.

ROSELLÓ, Josep Maria (2003), *La vuelta a la naturaleza. El pensamiento naturista hispano (1890-2000): naturismo libertario, trofología, vegetarismo naturista, vegetarismo social y librecultura*, Barcelona, Editorial Virus.

SÁNCHEZ, Marcela (2001), «El cielo en la tierra», *La Jornada Semanal*, 25 de marzo.

SENABRE, Ricardo (2004), «Verdes valles, colinas rojas», *El Mundo (El Cultural)*, 21 de octubre.

STEINER, George (2004), *Lecciones de los maestros*, Madrid, Siruela.

VERNANT, Jean-Pierre (2001), *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 89-102

Research Article

Costumbrismo literario y etnografía: el caso de las marzas

Literary costums and ethnography: the case of the Marzas

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

Authors:
Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria
gsebastianr@unicam.es
http://orcid.org/0000-0002-1170-6098

Date of reception: 10-12-2019
Date of acceptance: 26-02-2020

Citation:
Gutiérrez Sebastián, Raquel, «Costumbrismo literario y etnografía: el caso de las marzas», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 89-102.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.05

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

En el trabajo se presenta un análisis de un caso particular de interferencia entre elementos etnográficos y textos literarios costumbristas, el de las marzas del valle de Campoo en el sur de Cantabria. Se analizan los diferentes textos de los escritores costumbristas que recogieron esta costumbre popular de pedir dádivas por las casas acompañándose de un canto particular, el de marzas, y cómo estos textos incluyeron elementos etnográficos que los escritores mezclaron con otros literarios.

Palabras clave: Costumbrismo; etnografía; marzas; Campoo

Abstract

The paper presents an analysis of a particular case of interference between ethnographic elements and literary literary texts, that of the Marzas of the Campoo Valley in southern Cantabria. The different texts of the customs writers who collected this popular custom of asking for gifts for the houses accompanied by a particular song, that of marzas, and how these texts included ethnographic elements that the writers mixed with other literary ones, are analyzed.

Keywords: Costum; ethnography; marzas; Campoo

Escribía Joaquín Díaz en la *Revista de Folklore* número 307 de 2006 estas atinadas reflexiones sobre los límites, a veces confusos, entre el costumbrismo literario y la etnografía:

> Ciertas imprecisiones contribuyen a que Costumbrismo y Etnografía se confundan a menudo con otros géneros literarios y otras ciencias, respectivamente. Luis de Hoyos, en su defensa habitual y apasionada del rigor como base de los estudios etnográficos, intuía incluso un cierto peligro en el hecho de que ambas actividades se mezclasen muy a menudo sin establecer diferencias. Hablando de la ayuda que podrían suponer para el etnógrafo descripciones literarias del tipo de las realizadas por Pereda o Macías Picavea, ponía en guardia ante una aceptación indiscriminada de ese material, eminentemente creativo […] En efecto, de la lectura atenta de los textos de Estébanez Calderón y otros (a decir verdad, no sólo andaluces sino de cualquier zona de la Península), se puede extraer la sensación de que los autores han preparado cuidadosamente una escena pintoresca, casi una instantánea afectada, en cuyo retrato se esmeran. Larra, uno de los pocos articulistas que fue consciente de las limitaciones del costumbrismo, pone el dedo en la llaga cuando, al hablar de las cualidades de Mesonero, incluye alguna carencia, como aquella de que «retrata más que pinta», lo que es tanto como decir que se preocupa más de las facciones y aspecto externo de sus personajes que del reconocimiento y atención a su personalidad. Tal vez esa misma sensación de los costumbristas —la de sentirse padres y bienhechores de los protagonistas de sus obras— y la idea equivocada del etnógrafo que le lleva a considerar déjà vu todo el material que recoge, pueden estar en la base de otro error común: el paternalismo, esto es, incurrir en el prejuicio de que un distanciamiento o una perspectiva distinta de la que pueden tener sus «personajes» o sus «informantes» le faculta para conocer mejor sus vidas, negándoles —o empequeñeciendo al menos— determinadas facultades por el hecho de que él mismo no las tenga. Valoración excesiva de la propia cultura y desprecio por la de los demás, podría llamarse eso (Díaz, 2006: sin página).

Sirva esta extensa cita para situar teóricamente este trabajo, pues su objetivo no es otro que ejemplificar cómo se llevó a cabo ese trasvase de elementos etnográficos desde la tradición observada a la literatura costumbrista y cómo estos elementos literariamente tratados volvieron de nuevo a la tradición, concretamente en lo referido a la costumbre de cantar las marzas el último día de febrero para dar la bienvenida a la llegada del buen tiempo, costumbre que se puede observar en toda Cantabria, incluso en nuestros días y que en nuestro estudio circunscribiremos a las manifestaciones recogidas por los costumbristas en el valle de Campoo, en el sur de Cantabria.

Esta comarca de Campoo está situada en el Alto Ebro y es una zona muy montañosa, la más meridional de Cantabria y la más grande y despoblada de esta Comunidad autónoma. A los habitantes del valle de Campoo se les

llama campurrianos, y su lengua es el castellano, influido por una variante dialectal astur-leonesa. Esta región vive de una economía mixta, la ganadería y agricultura de subsistencia y la industria siderúrgica, que rompió el sistema de vida tradicional, pero que llevó a la región a una prosperidad económica que desapareció progresivamente con el proceso de reconversión industrial de los años ochenta del siglo XX.

En este trabajo abordaremos el tratamiento literario de las marzas, una costumbre cuyo origen ha suscitado una cierta polémica entre los etnógrafos, excelentemente documentada y recogida en un libro de Antonio Montesino titulado precisamente *Las Marzas. Rituales de identidad y sociabilidad masculina* (1992), cuya segunda edición de 2017 he manejado para esta investigación. Para el estudio de esta costumbre, de las letras que acompañaban a los cantos y para la propia transcripción de estos cantos populares resulta ineludible referirse a la obra *Cancionero* de don Sixto de Córdova. Don Sixto no recoge demasiados pormenores musicales de las marzas campurrianas, sino que centra su compilación en los cantos marceros de otras zonas de Cantabria, aunque sí recopila una partitura con la transcripción de la música de estos cantos. Este investigador señala que en el origen de las marzas participan: «el romance caballeresco, el rústico, la canción amatoria, la serranilla y el villancico», y llega a catalogar las marzas como «fárrago bastardo» (Córdova y Oña, 1955:48).

Mucho más positiva que la de don Sixto había sido la opinión de Marcelino Menéndez Pelayo, quien señalaba en la *Antología de poetas líricos castellanos* (1900) que «los versos de seis sílabas son bastantes familiares a la poesía popular» y aducía como ejemplo de ellos las marzas montañesas (Menéndez Pelayo, 1944:90). Asimismo, el erudito santanderino indicaba que estos cantos de marzas presentaban cierto paralelismo con algunos que entonaban los niños en Rodas celebrando la vuelta de las golondrinas y del buen tiempo:

> Existe en la Montaña un largo romancillo petitorio llamado de las marzas, que suelen cantar los mozos de los pueblos a las puertas de las casas, y que tiene cierta analogía extraña, pero indudable con el *chelidonismos* o canción de vuelta de las golondrinas, que entonaban los niños de Rodas, y que nos ha conservado el sofista Ateneo (Menéndez Pelayo, tomo IV, 1944: 319).

Además, recoge en nota Menéndez Pelayo una traducción del helenista alavés Federico Baráibar de uno de estos cantarcillos:

> Ven, golondrina
> de blancas alas,
> ojos brillantes,
> pechuga blanca.
> Trae del buen tiempo
> las horas gratas.

¿Querré del fértil
campo las plantas?
A ella le gustan
tortas doradas,
y vino, y queso,
puesto en canastas.
¿Nos darás algo, vecino,
o no vas a darnos nada?
Si algo nos regalas, bueno,
pero si no, guarda, guarda.
Que nos hemos de llevar
la puerta de tu morada
y a más la mujer que tienes
y lo que dentro recatas.
No nos costará trabajo,
que está bien poco medrada,
a ti quisiera llevarte,
si das cosa que lo valga.
Abre, abre a la golondrina
las puertas de tu morada.
Abre, que no son ancianos,
sino niños los que llaman (Menéndez Pelayo, 1944, tomo IV: 319-321).

Más cercanamente a nuestros días, Antonio Montesino recoge las teorías de Nuevo Zarracina, que relaciona las marzas con ritos paganos y traslada las opiniones de otros autores, como Caro Baroja, que han puesto de manifiesto la relación de estos cánticos con rituales que anunciaban la venida del primer mes dedicado a un dios de la agricultura, después de los meses purificatorios (Montesino, 2017:181-187). Todas estas teorías, que Montesino no considera antagónicas, y en cuyo desarrollo y discusión no vamos a entrar, tienen que ver con ritos de sociabilidad grupal, en este caso de los mozos que van a cantar las marzas, intravecinal, porque las cantan a las gentes del pueblo y de los pueblos limítrofes y constituyen también uno de los varios rituales de cortejo, pues, al igual que otros ritos, refuerzan la identidad masculina y el rol de la mujer como madre y esposa.

Al margen de estas consideraciones etnoantropológicas, lo que me interesa resaltar aquí es la vertiente literaria, el reflejo costumbrista o la recopilación o recreación del rito marcero en los textos de los escritores. Es importante señalar que los primeros escritores que recogieron de modo más o menos fidedigno este tipo de cantos marceros no estaban recreando las marzas campurrianas, sino las de otras zonas de Cantabria.

El primero de ellos fue Pereda en su artículo «La noche de Navidad» de 1864, incluido en *Escenas montañesas*, en un texto que ha estudiado en

detalle Salvador García Castañeda. Amós de Escalante en *Costas y montañas* (1871) aludía a esta tradición y a la música que la acompañaba, indicando que se realizaba en el mes de marzo. En un trabajo de José Miguel Lamalfa (1987-1989:135-191) se hacía un extenso comentario de todos los aspectos que recogía en su texto don Amós y especialmente sus referencias a la música que acompañaba en el canto de marzas. Tanto Pereda desde el ámbito más literario como Amós de Escalante desde el de la erudición, aludían a la antigüedad de esta tradición marcera.

Otros escritores costumbristas no campurrianos, como Delfín Fernández y González (1871-1955), escritor de Cabuérniga que fue secretario del marqués de Comillas e influyó poderosamente en Manuel Llano, publicó una estampa titulada «Las marzas» recreando esta costumbre en el valle de Cabuérniga y también Hermilio Alcalde del Río (1866-1947) escribió «Noche de marzas», un texto en el que en forma de cuadro costumbrista dialogado presenta a un conjunto de mozos cantando las marzas en casa de unos aldeanos; incluso el poeta argentino Baldomero Fernández Moreno recuerda en su autobiografía las marzas que se cantaban en Bárcena de Cicero.

Como se deduce de los testimonios literarios enumerados y de otros muchos que podríamos aducir, las marzas se cantan en varias zonas de Cantabria, como Cabuérniga, Liébana, Torrelavega y sus alrededores o el valle de Soba, donde según una noticia de la prensa de la época, llegaron a prohibirse en 1931 a causa de los altercados entre mozos.

Sin embargo, es en Campoo donde se siguieron cantando con mayor frecuencia las marzas y fueron los escritores costumbristas campurrianos o quienes recrearon las tradiciones de ese valle en sus escritos quienes más textos y más detalles nos han dejado sobre las marzas.

Iniciaremos el recorrido por la recreación literaria de las marzas por los escritos del reinosano, Demetrio Duque y Merino (Reinosa, 1844-1903) periodista, escritor y costumbrista campurriano, injustamente olvidado en la actualidad y que tampoco gozó en vida de demasiada fama literaria. Fue un gran erudito, seguidor de Pereda y buen conocedor de las tradiciones de Campoo. Este autor cuenta con cuatro textos dedicados a las marzas, dos de carácter costumbrista y otros dos que son puramente etnográficos (Gutiérrez Sebastián, 2005).

Duque y Merino publicó el 1 de marzo de 1895 en el periódico *El Atlántico* un artículo titulado «Las marzas del año 13» y cuatro años antes había escrito asimismo el texto «Algo de las marzas», publicado también en *El Atlántico*, el domingo 20 de marzo de 1892. Incluyó ambos en su volumen de cuentos de

1897 *Contando cuentos y asando castañas (Costumbres campurrianas de antaño)*, publicado por la Biblioteca de Ferrocarriles.

«Las marzas del año 13» es un cuento breve en el que se recrea esta costumbre con bastante detalle. La voz narradora comenta el mal agüero que trajeron las marzas de ese año 13, celebradas por 13 mozos solteros del pueblo de Campuco, de los que solamente uno permanecería soltero al año siguiente. El texto de Duque, un tanto fragmentario, tiene mayor valor etnográfico por su detención en los detalles del festejo, que literario.

«Algo de las marzas» es un texto evidentemente costumbrista (de hecho, se subtitula «costumbres») y en él aparece la voz narradora en primera persona, una voz costumbrista de un paseante, *flâneur*, observador de la realidad y las costumbres y añorante de las antiguas tradiciones que ya están en proceso de desaparición. Por este motivo, desde un principio, esa voz narradora señala que, aunque los mozuelos adolescentes, «poco más que niños» (citamos por Montesino, 2017:265) pidieron al narrador y a un amigo suyo las marzas por las calles, no escuchó la voz narradora los cánticos de antaño, ni los mozos llevaban la indispensable cesta de pedir las marzas; es decir, nos encontramos con una tradición que conlleva un ritual que, en ese momento, 1897, ya está sufriendo cambios que el narrador hace notar:

> Hablo en pretérito, porque cada año que pasa parece que se va perdiendo más, como otras muchas esta costumbre de las marzas, sobre todo en detalles y perfiles típicos, característicos y locales; quedando no más, y eso por condición humana universal, la de pedir sin mirar a quién (citado por Montesino, 2017:267-168).

Por ese motivo, las transformaciones en estos rituales, y por el deseo y finalidad «notarial» de recopilación de muchos escritores costumbristas y de Demetrio Duque y Merino en particular, el autor dedica el resto de su artículo a recoger en detalle en qué consistía la tradición marcera y cuáles eran los elementos esenciales de la misma.

En primer lugar, es primordial que los llamados marceros, es decir, los grupos de mozos que piden las marzas y que deben ser muchachos de cierta edad, pues, como ya indicara Montesino, se trata de un ritual de aceptación del paso del adolescente a la condición de mozo, acudan a una serie de casas, normalmente a aquellas en las que había una moza soltera o en las que consideraban que serían bien recibidos y convenientemente agasajados y recitaran un conocido romance popular que el narrador metido a etnógrafo recoge en su texto:

Ni es descortesía,
ni es desobediencia,
en casa de nobles
cantar sin licencia,
si nos dan licencia,
señor, cantaremos,
con mucha prudencia
las marzas diremos.
Marzo florido,
seas bien venido,
con el mucho pan,
con el mucho vino (citado por Montesino, 2017:266).

En los siguientes párrafos la voz narradora continúa indicando cuál fue el origen de la costumbre, qué elementos del originario ritual se han desvirtuado por el paso del tiempo y, lo que en este momento me interesa más, cómo este canto de las marzas tenía relación con el ritual del cortejo. Así señala que:

> Cuando yo alcancé robusta la costumbre de las marzas, hoy muy decadente, entraba mucho en su carácter la galantería, puesto que, sólo por excepción, pediánse marzas en las casas donde no hubiera moza o mozas casaderas; (…) las comparsas de cada barrio eran dos: una de señoritos (fuitos[1], que decían los otros), que pedían en las casas donde hubiera doncellas de vestido largo y mantilla de moco, y la otra de los mozos de chaqueta, que no dejaba de llamar a ninguna puerta que guardase moza de aparejo redondo (citado por Montesino: 2017:267).

Duque expone posteriormente las dádivas con las que se obsequiaba a los marceros y el banquete que estos hacían al finalizar su recogida y de nuevo, abunda en la tradición de las marzas con el cántico de los llamados sacramentos de amor, coplas de cortejo que recoge en nota a pie de página el narrador costumbrista en su condición de etnógrafo y que se siguen cantando en la actualidad:

Los sacramentos de amor,
niña, te vengo á cantar
á la puerta de tu casa,
si los quieres escuchar.
El primero es el Bautismo.
ya sé que estás bautizada,
Que te bautizó el cura,
para ser buena cristiana.
Segundo, Confirmación.

1. El término «fuitos» significa falsos señoritos y es una palabra que en femenino se emplea para designar un pájaro de pequeño tamaño y muy nervioso.

Bien sé que estás confirmada,
que te confirmó el obispo,
para ser enamorada.
El tercero, Penitencia:
la que el confesor te echó.
Si la penitencia es larga
la cumpliremos los dos.
El cuarto es la Comunión:
la que dan a los enfermos.
A mí me la pueden dar,
que por tus amores muero.
El quinto es la Extrema-Unción.
de extremo a extremo te quiero,
y ando de día y de noche
por verte, niña, y no puedo.
El sexto es el Orden.
Yo cura no lo he de ser,
que en los libros del amor
toda mi vida estudié.
El séptimo, Matrimonio,
que es el que vengo a buscar.
Aunque tu padre no quiera
contigo me he de casar (citado por Montesino, 2017:269, nota 2).

Y pese a que Duque y Merino ha empleado gran parte de su texto en recrear las costumbres ancestrales de las marzas y cuáles son los elementos rituales que de ellas han pervivido y cuáles no, termina con ironía su texto señalando: «Y Dios me libre de meterme en la del escribano». (Montesino, 2017:270). Pone por tanto en entredicho el escritor la veracidad de su texto, aunque no deja de indicar que recoge todo el ritual a beneficio de los folkloristas.

Los dos artículos puramente etnográficos de Duque sobre las marzas son posteriores a sus textos costumbristas, y solamente podemos anotar como diferencias con respecto a los anteriores la inserción en los artículos literarios sobre las marzas de un breve marco ficcional en el que inserta el narrador el contenido costumbrista.

El primero de los artículos etnográficos sobre las marzas lleva por título «Mandamientos marceros» y se publicó en el número 12 del periódico *El Eco montañés* en 1900. En él recopila los versos que cantan los mozos durante las marzas y alude a un proceso que ha sido frecuente a la hora de recopilar la tradición; me refiero a la corrección de los materiales que se recogen para evitar vulgaridades y faltas de sentido. Así indica Duque y Merino en este texto:

> Son unas coplas rimadas que andan de boca en boca llenas de incorrecciones y faltas de métrica y a veces hasta sentido: pero que restauradas, como se las he oído al que mejor las sabe, no resultan más vulgares y prosaicas que otras de su laya, ni aún que algunas de las impresas en devocionarios (Duque y Merino, 1900:4-5).

A continuación, recoge unas coplas y realiza una serie de arreglos métricos de las mismas, es decir, manipula literariamente el material tradicional.

El segundo de ellos se titula «De las marzas» y está dividido en dos partes de semejante extensión. En la primera de ellas, se repasa la historia de Cantabria y se dan detalles de la identidad regional y en la segunda parte se explica la costumbre de las marzas, se relaciona con los aguinaldos y otros cantos petitorios y, finalmente, se exponen las marzas conocidas por el autor, que añora las marzas más largas que vivió durante su juventud. Fue publicado en *Cantos de la Montaña*, una recopilación de cantos populares de Santander, armonizados por Rafael Calleja en 1901. En el volumen se recogían cantos y artículos de varios autores destacados, entre ellos Concha Espina, Pedro Sánchez, Ortiz de la Torre, Amós de Escalante, Eusebio Sierra, Ramón Sánchez Díaz y otros. Se ornamentaba el volumen con ilustraciones de Mariano Pedrero y el pintor de paisajes nacido en Suano, Manuel Salces.

Pocas diferencias, por tanto, se pueden establecer entre lo etnográfico y el costumbrismo literario de Duque, pues en los artículos-cuentos, el narrador o crea una breve trama que justifique la introducción de los detalles de las marzas, o se sitúa como observador crítico de los cambios establecidos en el ritual tradicional sin dejar por eso de recogerlo. Estamos pues en unos límites poco precisos entre costumbrismo y etnografía. Quien escribe estos textos es un periodista, un escritor y no un etnógrafo y por eso, recoge las informaciones de modo personal, y no emplea los procedimientos de recopilación de datos propios de la etnografía.

Otro costumbrista campurriano, de obra muy interesante y muy poco atendida por los estudiosos es José Calderón Escalada, sacerdote conocido con el pseudónimo de *El Duende de Campoo*, nacido en el pueblecito de Mazandrero en 1899 y fallecido en 1972. Fue un hombre polifacético, que se interesó por el lenguaje popular de su tierra, la etnografía, la antropología o las excavaciones arqueológicas (fue uno de los impulsores de la excavación de la ciudad romana de Julióbriga). Su estancia en el pueblo de Suano como sacerdote hizo que trabara amistad con el pintor Manuel Salces, quién le influyó para dedicarse durante un tiempo a la pintura.

Su carrera literaria se inició en el ámbito de la poesía, pero muy pronto se adentra en el mundo teatral con obras que oscilaron entre lo moralizante

y lo costumbrista, novelas, también de ambientación costumbrista, y relatos que publicó en diversos periódicos y que aglutinó asimismo en volúmenes. Para nuestro propósito, porque en esas obras incluye escritos sobre las marzas y otros de los rituales que vamos a abordar en este artículo, destacan sus dos libros *Estampas campurrianas*, de 1945, publicado por Artes Gráficas El Lápiz de Oro en Reinosa y *Por los senderos de mi valle (estampas y cuentos),* de 1949. Asimismo, es destacable su obra *Lenguaje popular de la Merindad de Campoo*, que incluye un Estudio Preliminar, el Vocabulario propiamente dicho, Voces Toponímicas, Refranero y Manifestaciones Folklóricas de Campoo. Aquí recoge costumbres como «El Aguinaldo», «Santa Brígida», «Santa Bárbara», «El Antruido», «Las Marzas», «Peleas de Toros», «Salidas a Puerto», «Los Campanos», «Las Natas», «Las Hilas», «El Relincho y el Silbido», etc. Es un libro de escasísima difusión, con un prólogo de Julio Montes Saiz, pero que resulta muy interesante para analizar cómo el componente costumbrista puede ser tratado como elemento folklórico, etnográfico y ese mismo contenido puede ser abordado literariamente con algunas variaciones.

En el prólogo a la obra de José Calderón titulada *Estampas campurrianas* (1945) y que acabamos de citar, Manuel González Hoyos, un etnógrafo y periodista, explica el quehacer de un costumbrista, en este caso don José Calderón, a quien considera un retratista de la tradición:

> Menester fácil paréceles a algunos esto de ir retratando en las cuartillas los perfiles y quisicosas de las costumbres y usos populares. Tal vez, la sencillez con que parecen pintados, resta aparentemente dificultad a la labor. (…)Porque en esto del dibujar caracteres, y reproducir ambientes, y meterse en el diálogo del vulgo con el desenfado y la seguridad del más diestro, el mérito no consiste tanto en recoger el vocablo y en imitar y componer la frase, y hasta poner la misma luz, o parecido matiz en las nubes, en el prado o en el sosegado recodo de la fuente y del río que se intenta dibujar, como en captar a lo llano el alma de las cosas, el «quid» continuo de los paisajes, la viva raíz espiritual de las personas (Calderón Escalada, 1970:7).

Si analizamos con un cierto detalle estas afirmaciones, referidas, en este caso, al *Duende de Campoo*, pero trasladables al resto de los costumbristas de los que estamos tratando, encontramos algunas claves que nos permiten deslindar los límites, a veces difíciles de establecer, entre el costumbrismo literario y la etnografía. En primer lugar, aparece el verbo «retratar», entendiéndose como retrato una realidad artística, autónoma de la recreada. Es pues, el costumbrismo un hecho estético y no una mera representación de la realidad. Viene a cuento traer a colación la mímesis aristotélica, pues lo que se presenta en los escritos costumbristas no es la historia, lo que hacen los hombres, sino que es un elemento literario, lo que pinta el escritor de lo que observa que hacen los

hombres. En segundo lugar, se hace referencia al procedimiento costumbrista de recogida del vocablo, labor en la que rivaliza con el etnógrafo, pero posteriormente a esos elementos recogidos se les da un tratamiento literario, lo que González Hoyos llama «imitar y componer», acciones que debe ejecutar el escritor costumbrista tanto en los paisajes como en los caracteres. El propio *Duende de Campoo* utiliza en una dedicatoria pórtico de su libro la palabra «reflejar», objetivo que pretende su creación literaria, abordada por diversos motivos, uno de ellos servir como homenaje a las gentes campurrianas, retratadas literariamente, y otro, siempre presente, apoyar la regeneración moral, puesto que esas costumbres son añejas y sanas, y las gentes allí descritas se presentan como buenas y afanosas.

En lo que se refiere al tratamiento literario que don José Calderón hace del tema de las marzas, este está presente en su estampa titulada «Noche de marzas», un texto en el que nos encontramos con una escena que se inicia con una reflexión del narrador-etnógrafo: «Antiquísima costumbre es ésta, mirada siempre con simpatía, que los mozos siguen con el buen humor de otros tiempos y quita el sueño a los pequeños algunas semanas antes.» (Calderón Escalada, 1970:37). Unas líneas más tarde, la voz narradora recoge la llegada de los mozos y la preparación de los cánticos:

> Abriéndose paso a duras penas, con la nieve a la rodilla, y aún bastante más arriba en algunas callejas, cargados unos con el saco de recoger las legumbres, otros con cestas para los huevos y los chorizos, avanzaban pausadamente los mocetones de Cabañías de una puerta en otra puerta, sin perdonar la mísera casucha del pastor, que lo tomaría a desprecio, si, respetando su pobreza, pasaran de largo sin llamar (Calderón Escalada, 1970: 37).

Han comenzado pidiendo la venia al alcalde, entonando la copla introductoria de solicitud de permiso para cantar las marzas.

Continúa la voz narradora con los elementos del ritual marcero, tras la solicitud del canto, las referencias a los Sacramentos, coplas en obsequio de las jóvenes mozas en edad de merecer a las que antes me he referido, pero, los últimos párrafos del artículo presentan una nota lírica, al estilo de la prosa de Manuel Llano, escritor al que, sin duda conoció y admiró Calderón, y recrea un idilio entre Aurelio y Mariuca. Este fragmento narrativo, con personajes ficcionales y profundización en el interior de los personajes, dentro de lo que permite el texto costumbrista, breve y fragmentario, es literatura y no simplemente reproducción de costumbres. Resulta, asimismo, diferente la prosa descriptiva de los primeros párrafos del artículo, que evidentemente tiene tratamiento literario, pero fin etnográfico, pues está cuajada de vocabulario sobre las marzas, explicaciones sobre el ritual y recogida literal de los cantos

entonados por los mozos, de la prosa lírica del idilio aldeano. Ejemplo de esta última son las palabras de cierre de la estampa:

> No sé lo que pasaría allí, ni lo que se dijeron con palabras; pero los corazones debieron hablar muy alto, porque Mariuca siguió con los ojos al que se iba hasta que dobló la esquina, exhalando un suspiro que se perdió entre los ruidos de la tormenta, las voces, lejanas, el sonido de las berronas y el gemir de la cerradura al entornarse la puerta, y Aurelio hubo de retardar su encuentro con los del grupo para que lo inseguro de su voz no delatase ante los compañeros las tremolinas de su corazón (Calderón Escalada, 1970:39).

El campurriano de adopción, aunque nacido en Respenda de la Peña (Palencia) en 1920, Justo Martínez González, recogió en dos cuadros costumbristas el tema de las marzas. Ambos fueron incluidos en su libro *Monólogos y estampas de costumbres Campurriano-montañesas* (1970) y tienen como títulos: «Cuando yo pedí las marzas» y «Las marzas largas».

Los dos textos pueden entenderse como una unidad, pues el propósito en ambos es el mismo: la recreación de esta costumbre, y los personajes también se repiten. En el primero de ellos, el narrador emplea el procedimiento literario del cuadro dialogado entre dos personajes, Cuco y el tíu Quico. Este último personaje actúa como maestro y portador de la tradición y el cuadro consiste en una especie de examen que está realizando el viejo al mozo Cuco sobre lo que son las marzas. En la explicación que este aldeano joven da de la costumbre señala:

> El usu de las marzas viene de muy lejísimos pué, que dende las fiestas que los hermanus celebraban como recuerdo del Pan y lo hacían allá por la metá del mes de febrero y güen seguro que teniera que ver con brujas, mitos y ritos jolgorio paz y entretenimiento pa el aquel (Martínez, 1970:199).

El tíu Quico, que parece ser portador de la voz del autor, explica los diferentes tipos de cantos de marzas que se realizaban según si en las casas había mozas o personas de edad, se incluye una versión del canto de marzas un poco diferente de la que suele ser habitual y se concluye con la explicación de los pormenores de la merienda que el domingo siguiente a las marzas hace la mocedad con los obsequios y el dinero obtenido. Finaliza este cuadro con un detalle que subraya la verosimilitud y la fidelidad a la tradición de lo allí relatado: «Así me las contaron, así las conté, así las pedí cuando de mozo me tocó» (Martínez, 1970: 202).

Es, por tanto, uno de los personajes quien se hace testigo y portavoz de la tradición marcera y la voz que narra se presenta más como etnógrafo que como literato. Igualmente, es importante destacar la recogida del sociolecto de los personajes por parte de la voz narradora.

El segundo de los cuadros de Martínez González que trata sobre las marzas es el titulado «Las marzas largas», que lleva el subtítulo de «Costumbres campurrianas» y es una continuación del anterior, con los mismos personajes y la misma forma dialogada, recogiendo asimismo un modo de hablar aldeano reinventado por el narrador en el que se combinan algunos rasgos dialectales, fonéticos y léxicos del habla de la zona campurriana, con otros de zonas limítrofes, como el norte de Palencia. Usa, por ejemplo, el vocablo «Cheguita», es decir, chiquita, un término que se utiliza en Aguilar de Campoo y alrededores.

Aprovecha este segundo artículo para recoger una versión de los Sacramentos de amor y en boca del personaje se indica que son muchas las variantes de este canto de cortejo que seguía a la melodía de marzas:«—Son tantas las variantes, que en las Marzas largas se cantan pocu» (Martínez,1969:209), y es que, en efecto, era costumbre que, en las casas en las que los mozos no deseaban requebrar a sus enamoradas, o bien estas no estaban interesadas en ser cortejadas, se interrumpiera bruscamente por parte de los moradores de la vivienda el cántico de la ronda de marzantes o marceros y se les diera la dádiva sin haber finalizado la canción.

En definitiva, este recorrido por los textos de los escritores costumbristas que recrean las marzas, nos puede hacer comprender cómo se traslada la tradición oral a la literatura y qué procesos de adulteración o no se producen en lo recopilado por los escritores costumbristas, observadores, compiladores y recreadores de esa tradición. En los textos analizados se recoge material etnográfico, pero se trata como contenido literario; se traslada a la letra impresa para preservar del cambio y del olvido lo visto y vivido, pues como escribía Italo Calvino refiriéndose a los cuentos populares italianos, las historias en ellos contenidas son:

> una explicación general de la vida, nacida en tiempos remotos y conservada en la lenta rumia de las conciencias campesinas hasta llegar a nosotros; son un catálogo de los destinos que puede padecer un hombre o una mujer, sobre todo, porque hacerse con un destino es precisamente, parte de la vida (Calvino, 1993: 19).

Bibliografía citada

CALDERÓN ESCALADA, J. (1950), *¡Cuando yo sea rico!*, Santander, editorial Cantabria.

CALDERÓN ESCALADA, J. (1970), *Obras escogidas* del *Duende de Campoo. Estampas campurrianas*, II, Santander, Artes Gráficas Resma.

CALDERÓN ESCALADA, J. (2006), *Campoo*, Santander, Ediciones de la Librería Estvdio.

CALVINO, I. (1993), *Cuentos populares italianos*, Madrid, Siruela.

CÓRDOVA Y OÑA, S. (1955), *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro IV, Marzas, Picayos, Bailes, Danzas, Romances y Cantos religiosos*, Santander, Diputación Provincial, Aldus.

DÍAZ GONZÁLEZ, J. (2006), «Editorial», *Revista de Folklore,* **número 307**: https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=3071.

DUQUE Y MERINO, D. (2005), «Diálogo preliminar», *Antología de cuentos* de Demetrio Duque y Merino, Santander, Cantabria 4 estaciones, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

DUQUE Y MERINO, D. (1895), «Las Marzas del año 13», *El Atlántico*, 1 de marzo de 1895, número 59.

DUQUE Y MERINO, D. (1900), «Mandamientos marceros», *El Eco Montañés*, 12, pp.4-5.

DUQUE Y MERINO, D. (1901), «De las marzas», *Cantos de la Montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander armonizadas por Rafael Calleja.* Ilustraciones de Mariano Pedrero, Madrid, Ricardo Rodríguez, editor.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R. (2005), «Estudio preliminar», D. Duque y Merino, *Antología de cuentos*, Santander, Cantabria 4 estaciones, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

LAMALFA DÍAZ, J.M. (1897-1989), «Las marzas», *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklores Hoyos Sainz*, n.º 13, pp.135-191.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. (1969), *Monólogos y Estampas de Costumbres Campurriano-Montañesas*, Aguilar de Campoo, Gráficas Sergu.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1944), *Antología de poetas líricos. Tomo IV. Tratado de los Romances viejos*, Santander, Aldus.

MONTESINO, A. (2017), *Las Marzas. Rituales de identidad y sociabilidad masculinas*, Santander, Colección Glocalia. Taller de Antropología Social La Ortiga. Gráficas Calima.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 103-124

Research Article

Spoliarium (1888), de Joaquín Dicenta: germen literario de su obra posterior

Spoliarium (1888), by Joaquín Dicenta: literary germ of his later work

M.ª Isabel JIMÉNEZ

Authors:
M.ª Isabel Jiménez
Universidad de Málaga
http://orcid.org/0000-0002-4189-1896
jimor@uma.es

Date of reception: 19-05-2019
Date of acceptance: 23-09-2019

Citation:
Jiménez, M.ª Isabel, «*Spoliarium* (1888), de Joaquín Dicenta: germen literario de su obra posterior», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 103-124.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.06

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Este artículo analiza el primer volumen de cuentos y crónicas de Joaquín Dicenta: *Spoliarium. Cuadros sociales* (1888), publicado el mismo año en que inicia su trayectoria teatral. Es un libro completamente olvidado, pero de sumo interés por el fuerte compromiso que muestra con su realidad social y por la época bohemia en que lo redacta. Estudio, entre otros aspectos, su transmisión literaria, el significado del título, la interesante huella autobiográfica, su vinculación con el Naturalismo, los temas y personajes. Lo más importante de todo ello es que, en germen, aparecen en *Spoliarium* muchas características que desarrollará Dicenta en su obra posterior.

Palabras clave: Joaquín Dicenta; *Spoliarium*; cuentos; crónicas sociales; Naturalismo; autobiografía.

Abstract

This article analyses the first volume of tales and chronicles of Joaquín Dicenta: *Spoliarium. Cuadros sociales* (1888), published in the same year that he began his theatrical career. It is a book completely forgotten, but with a great interest because of the strong engagement that shows by its social reality and the bohemian period in which he writes it. I study, among other aspects, his literary transmission, the meaning of the title, the interesting autobiographical imprint, his connection with Naturalism, the themes and characters. The most important thing of all this is that, in germ, many characteristics of his later work appear in *Spoliarium*.

Keywords: Joaquín Dicenta, *Spoliarium*, tales, Naturalism, autobiography.

El presente artículo pretende recuperar del injusto olvido en que se encuentra el primer libro de crónicas y relatos de Joaquín Dicenta: *Spoliarium. Cuadros sociales* (1888). El hecho de haber sido una obra primeriza no justifica la falta de interés de los críticos, que principalmente han fijado su atención en la faceta de dramaturgo del autor aragonés y en la trascendencia de haber sido el fundador del drama social en España. *Spoliarium* es un libro lleno de interés por el compromiso con su realidad social y el momento en que lo concibe y publica su autor, de abierta militancia en la bohemia madrileña. Límites espaciales solo me permiten abordar unos pocos aspectos de esta obra, que sienten las bases de futuras investigaciones.

Hasta 1888, Dicenta había escrito poemas —que luego reuniría en *Del tiempo mozo*— y colaborado en la prensa de la época. Siempre se había afirmado que se estrena en la tribuna periodística en 1884 en *El Edén* (Mas Ferrer, 1978: 176; Mazas García, 1981: 16), pero estudios recientes adelantan la fecha a 1881 (Barreiro & del Moral, 2018: XIV). A ese título siguieron otros muchos, casi todos de corte revolucionario: *La Piqueta, El Motín, La Avispa, El Radical, La Opinión, El Mundo, La Gaceta, La Regencia, El Resumen, Las Dominicales del Libre Pensamiento, El Liberal*… El primer éxito literario del autor tiene lugar el 23 de febrero de 1888 con el estreno de *El suicidio de Werther* en el Teatro de la Princesa. Si aceptamos sus propias palabras, debía tener escrito el drama en torno a 1884, pues «cuatro temporadas anduve, drama en ristre», sin que los empresarios del Teatro Español le prestaran atención. Terminó olvidándose del manuscrito hasta que su madre rogó a Tamayo y Baus que lo leyera, con el consiguiente apoyo del escritor consagrado, posterior representación y triunfo de su primera obra[1].

A los dos meses, aprovechando sin duda el éxito obtenido con el drama, Dicenta publica *Spoliarium. Cuadros sociales* (1888), que debió tener escrita desde el año anterior, pues en el prólogo aparece la fecha de «agosto de 1887». Estas dos obras tan distintas: *El suicidio*, escrita en verso y con ecos neorrománticos; *Spoliarium*, con evidentes influencias naturalistas, aunque no exenta de lirismo, hicieron afirmar a Luis Bonafoux que Dicenta había despertado a la literatura bajo «un doble aspecto de pájaro y fiera. Con arrullos de tórtola y rugidos de león» (Dicenta, 1888: 9). Ambos libros marcarían la senda que

1. Él mismo relata todo el proceso en *Idos y muertos. Páginas autobiográficas*, interesante y emotiva autobiografía publicada en *Los Contemporáneos* el 10 de septiembre de 1909. En 1913 la incluyó su autor en *Novelas* —junto a *El idilio de Pedrín, Infanticida* y *Sol de invierno*—. Cito por esta edición (Dicenta, 1913b: 143-150). C.-N. Robin la reprodujo (2005: 41-78) y recientemente J. Barreiro & A. del Moral (2018: 5-50) han editado esta obra junto a *Encarnación,* con un útil estudio introductorio y numerosas notas al pie.

transitaría desde entonces y que harían de Dicenta un autor de difícil clasificación, al combinar rasgos rezagados del Romanticismo con elementos realistas (Phillips, 1999: 136). *Spoliarium* fue concebido como una colección miscelánea, con dibujos de José Cuchy y fotograbados de Francisco Laporta. En lo literario, estaba integrado por un prólogo, a cargo de Luis Bonafoux[2] —a quien «debo mi presentación oficial en el mundo impreso de las letras» (Dicenta, 1913b: 104)—, y catorce trabajos que podían adscribirse a diferentes géneros narrativos: la crónica periodística, la semblanza literaria, el cuento, el cuadro de costumbres… Sus títulos son: «La primera lección», «Juan José», «Carne de juerga», «El *Quijote* de mi estante», «Dos naturalezas», «Juanito Fernández», «Encarnación», «Bonafoux. Nota bohemia», «La niña dormida», «Luisa», «El señorito chulo», «La infanticida», «Lo que sobra» y «El tiesto de rosas».

Por las noticias aparecidas en la prensa, esta obra no tuvo una gran repercusión mediática. Una nota de *Madrid Cómico,* publicada el 28 de abril de 1888, apuntaba que *Spoliarium* se había puesto a la venta ese mismo día y puntualizaba que el editor había invitado la víspera a varios periodistas a un almuerzo en el Hotel Inglés, obsequiándoles con el libro en los postres. Esta información también fue recogida por *El Imparcial* al día siguiente. Aparte de estas indicaciones, *La Semana Cómica* de Barcelona —el 4 de mayo— y *La Ilustración Española y Americana* publicaron sendas noticias sobre *Spoliarium*. En esta última revista, el crítico comentaba que el libro era un «animado estudio de costumbres de actualidad, hecho con buena observación y escrito con galanura» (V., 22-VI-1888: 408).

La transmisión textual de esta obra es semejante a otras del momento. Por aquel entonces, muchos autores utilizaban textos ya publicados en la prensa para conformar un nuevo libro, que muchas veces poco tenía de original y que se imprimía con la intención de reunir un material disperso que, de otro modo, se habría perdido entre las páginas efímeras de tanta publicación periódica. Asimismo, textos de obras primerizas servían a estos escritores para completar páginas de futuros volúmenes o los volvían a publicar en revistas y periódicos transcurridos varios años, a veces con títulos diferentes. Sobre *Spoliarium* hay pocas noticias. Mazas García (1981: 18) afirma que sus relatos aparecieron publicados en *El Resumen* —dato que también recogen J. Mas (Dicenta, 1982: 25) y Barreiro (2001: 170)—, aunque ninguno detalla las fechas de esas entregas. De sus catorce trabajos, sabemos que Dicenta publicó «Juan José» en 1885 al menos en dos publicaciones distintas: en *La Piqueta*, aunque se desconoce la fecha exacta (Fuente, 1897: 164), y en *La América,* el 28 de agosto. El cuento

2. Como era habitual entonces, Bonafoux volvió a publicarlo años después (1909: 241-245).

se inspira en un crimen real del que tuvieron conocimiento Dicenta y Ricardo Fuente cuando esperaban el tren en una estación de un pueblo castellano. Habían viajado allí para cumplir una delicada misión que les había encomendado una sociedad secreta de la que formaban parte (Fuente, 1897: 157-163). La semblanza literaria que titula «Bonafoux. (Nota bohemia)» la escribió antes Dicenta, a modo de prólogo, para el libro que en 1887 publicaba su amigo bajo el seudónimo de *Aramis* (1887: XV-XX); y «El señorito chulo» vio la luz en *La Opinión* el 5 de abril de 1887. La prensa del momento recoge información de interés sobre varios textos que Dicenta insertaría posteriormente en *Spoliarium,* lo que confirma que los tenía escritos al menos en 1884, pues los leyó ese año en diferentes veladas del recién inaugurado Madrid-Club[3]. Concretamente, la noche del 23 de abril, tal y como anuncia *La Discusión* al día siguiente, Dicenta leyó ante una nutrida concurrencia su artículo «El *Quijote* de mi estante». El acto fue organizado en honor a Cervantes, siendo muy aplaudida su lectura. Una semana después —el 30 de abril de 1884—, el joven escritor leía «El señorito chulo» en la misma institución, en un homenaje a *El Curioso Impertinente* (Mesonero Romanos, 30-IV-1924)[4].

Esta información tiene que ver con los textos que Dicenta publicó antes de ver la luz *Spoliarium,* pero algunos de los relatos que formaron parte del libro fueron incluidos a posteriori en otros volúmenes misceláneos o en las páginas de los numerosos periódicos donde colaboró, *modus operandi* de tantos escritores del siglo XIX. «Carne de juerga» apareció el 1 de noviembre de 1895 en *El Liberal* y «La primera lección», dos años después en *El País*: el 6 de noviembre de 1897, en la sección «Cuentos del sábado». Reunió, a su vez, ambos relatos en 1896, en *De la batalla* (1925: 211-216 y 231-239), y «Carne de juerga» también lo incluyó, con título cambiado —«Enriqueta»—, en su obra póstuma *Mujeres. (Estudios de mujer)* (1917: 205-213), libro recopilatorio del autor[5].

3. Presidida por Felipe Ducazcal, fue una asociación ajena a la política y promovedora de veladas literarias. Se inauguró el sábado 8 de marzo de 1884 y tuvo su sede en el n.º 11 de la Carrera de San Jerónimo. Aparece una breve nota haciéndose eco de su inauguración en *La Época* el 9 de marzo de dicho año.
4. Un breve anuncio de esta velada apareció en *La Correspondencia de España* el 30 de abril de 1884.
5. J. Mas Ferrer (1978: 28) recuerda una curiosa anécdota de 1894, recogida por Ruiz Contreras (1931: 181): ante la delicada situación por la que atravesaba Dicenta, su amigo le propuso publicarle un libro —«una docena de refritos»— por 50 pesetas, recortándolos —si le autorizaba— de *Tinta negra* y *Spoliarium*. No conocemos que tal proyecto se llevara a cabo del modo indicado, pues *De la batalla*, la siguiente colección de cuentos y crónicas del autor, solo incluyó cuatro textos de los libros mencionados: dos de *Spoliarium* —«Carne de juerga» y «La primera lección»—, y otros dos de *Tinta negra*: «La epopeya de una cíngara» y «Una mujer de mundo».

Pero investigar a Dicenta implica entender una nueva vía de transmisión: la reelaboración de sus trabajos a lo largo de su trayectoria, amplificándolos y transformándolos en otros géneros literarios. A juicio de A. W. Phillips, este «sistema de préstamos interiores le permitió ampliar sensiblemente el caudal de páginas publicadas» (1999: 139). La crítica ha apuntado este especial modo de proceder del autor, relacionado, sobre todo, con sus obras de teatro (Morby, 1941; Álvarez Insuela, en Huerta Calvo, 2003). Según este último, este proceso creativo podía ser «signo de la coherencia del mundo ideológico de Dicenta, pero, también, una cierta limitación de las fuentes de inspiración para su teatro» (2003: 2017). Con respecto a *Spoliarium*, se han mencionado los textos de «Juan José» y «Encarnación» como base de nuevas obras del autor (Phillips, 1999: 145; del Arco Bravo, 2013: 322); ampliándose recientemente la lista a «Carne de juerga» y «Luisa» (Barreiro & del Moral, 2018: LI y LIII). Pero a ellos habría que añadir «La infanticida». Estos cinco textos son embrión de obras más extensas del autor, que vieron la luz en las décadas de entresiglos, respetando en mayor o menor medida las versiones originales. «Juan José» es el ejemplo más conocido de todos. Inspiró la versión teatral del drama estrenado en 1895, que tanto éxito le proporcionó; pero debo recordar que en 1892 Dicenta pensaba convertir este relato en novela, tal y como aparece en la contraportada de *Tinta negra.* En manos de otros creadores, «Juan José» pasó por la parodia, la novela, el cine y la ópera (Freire López, en Espín, Vega & Lagos, 2017: 251-262). Los cuatro títulos restantes los reutilizó Dicenta para escribir dos de sus novelas. «La infanticida» dio lugar, empleando la técnica de la *amplificatio,* a una novela homónima que publicó el 11 de julio de 1912 en *El Libro Popular* (Correa Ramón, 2001: 75-76) y, agrupada con otros títulos del autor, en su volumen *Novelas*, de 1913[6]. Amplía considerablemente el relato del que parte, dotando a su protagonista —que ahora se llama Hortensia— del detallado retrato de su familia y amante, los preliminares de la entrega, la relación ilícita, el abandono… La huella del relato de *Spoliarium* aparece especialmente en el último capítulo de la novela, cuando interviene el abogado defensor de la encausada. «Encarnación», «Luisa» y «Carne de juerga» los utilizó en la redacción de varios capítulos de *Encarnación,* novela publicada en 1913, pero que ya anunciaba como obra «en preparación» en las contraportadas de *El suicidio de Werther* y *Spoliarium*. Ello demuestra que desde el inicio de su carrera —1888— Dicenta había pensado en esta forma de gestar su producción literaria, ampliando sus historias, cuentos y crónicas.

6. Este libro se publicó sin fecha; pero, gracias a una reseña en la prensa (*Equis*, VIII-1913: 195), he podido datar esta obra.

Para concluir este apartado de la transmisión textual de *Spoliarium* solo resta indicar que en 1891 Dicenta reeditaría esta obra, no introduciendo cambios con respecto al contenido (Dicenta, 1891). Sospecho que utilizó los ejemplares sobrantes de 1888 para hacer una segunda edición, acuciado por la necesidad. Existen, en mi opinión, numerosos indicios[7]. La diferencia más apreciable entre ambas ediciones radica en la ilustración de la cubierta, aunque las dos se deben a Cuchy. La elegida en 1888 recrea el ambiente de antigüedad evocado desde el título: un arco de piedra con barrotes de hierro —probablemente la entrada a un espoliario en un circo romano— presenta a los pies alguna vasija rota, lo que parece un cadáver y restos de sangre. El título de la obra se muestra en capitales romanas, sobre el arco, y, cubriendo buena parte del dibujo, un cartel clavado donde se detalla el contenido del libro[8]. En 1891, el editor eliminó ese homenaje al mundo clásico, sustituyendo esta ilustración de la cubierta por la del último relato del libro: «El tiesto de rosas», donde se puede ver a una joven de buena posición, sentada y rodeada de flores.

Antes de comenzar el análisis de la obra, me gustaría detenerme en su título, tan relacionado con la antigüedad clásica. El término *spoliarium* —o su adaptación espoliario— no está recogido en el diccionario de la Real Academia, pero las obras especializadas aportan dos definiciones de este vocablo. Por un lado, era la habitación de las termas, baños o piscinas donde los clientes o propietarios se despojaban de sus vestiduras; y por otro: el lugar del circo donde se desnudaba a los gladiadores muertos y se remataba a los heridos para proceder a su posterior incineración. Es a esta segunda acepción a la que alude el título del libro. Este vocablo tan culto evocaba una época pasada que poco tenía en común con las crónicas contemporáneas del libro y que puede considerarse un claro ejemplo de confluencia temática entre la literatura y la pintura. Bonafoux sugiere acertadamente en el prólogo de *Spoliarium* que el cuadro homónimo de Juan Luna y Novicio —expuesto por vez primera en la Nacional de Bellas Artes de 1884 y con el que obtuvo la primera medalla— influyó en Dicenta a la hora de dar título a su libro, señalando que ambas obras compartían idéntico mensaje. Sin duda, la concepción de la antigua Roma que

7. Las dos ediciones presentan idéntico número de páginas y composición tipográfica; los grabados, el tipo de letra y el modo de separar los capítulos son los mismos; tienen idénticas palabras en cursiva, ninguna edición presenta índice en su interior y lo más importante: las dos repiten las escasas erratas que he podido encontrar.
8. La primera edición se encuentra en la Biblioteca Digital Hispánica. La cubierta, no obstante, está algo deslucida. No se aprecian bien ni el nombre del autor ni el título de la obra. Y resulta difícil reconocer con claridad la ilustración de Cuchy. Se conserva otro ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Michigan, pero este carece de cubierta o, si la tiene, no ha sido digitalizada. https://archive.org/details/spoliariumcuadr00dicegoog/page/n7

Luna reflejó en el cuadro hubo de hacer reflexionar a Dicenta. A juicio de P. Jardón, el pintor no recuperaba la cara amable de la Antigüedad clásica, sino su faceta más inicua, recreando la crueldad de quienes torturaban a sus semejantes como fuente de placer. El cuadro del filipino, donde se contempla el momento preciso en que son arrastrados los cadáveres de los mirmilones, representa la barbarie, lo horrible de asunto tan elevado, «el rechazo humanitario ante el sufrimiento ajeno», convirtiéndose el lienzo en una protesta contra ese espectáculo de barbarie[9]. Fueron numerosos los artículos que reseñaron este cuadro en la prensa, convertido en una de las sensaciones de la temporada artística (Alba, 26-V-1884; Palacio, 29-V-1884; Paterno, 29-V-1884; Vicenti, 24-5 y 1 y 3-VI-1884; Fernández Flórez, 8-VI-1884; Moya, 26-VI-1884; *Demófilo*, 29-VI-1884; Angelón, 20-X-1884). M. Angelón advertía que el artista había condenado costumbre tan vergonzosa bajo su aspecto más triste, no resaltando la faceta estética de los gladiadores sobre la arena del circo, sino cambiando la perspectiva: «desde el lugar sombrío a donde eran conducidos los cadáveres de los luchadores, para ser despojados de sus armas» (20-X-1884: 342). *Demófilo*, con agudeza, centra su atención en la parte izquierda del lienzo, donde se observa un palco con espectadores que miran hacia el circo y son insensibles a la escena del espoliario, donde aparecen los cadáveres y varias mujeres y ancianos que, en sus gestos, expresan la desolación del sufrimiento. En esta interpretación de *Demófilo* se encuentran interesantes conexiones con el libro de Dicenta. En mi opinión, espoliario es para el autor la propia sociedad que se muestra insensible ante el dolor ajeno. La sociedad contemporánea —concretamente, la burguesía— estaría representada en el cuadro por ese palco que, con tanta indiferencia, dirige su mirada al circo social. Además, igual que en el cuadro, en el libro se aprecia la fuerza bruta, la muerte inevitable, el dolor, el abatimiento y la postración de quienes son víctimas sociales. A este respecto, el prólogo de Bonafoux me parece muy acertado. Imagino que por indicaciones y confidencias del propio Dicenta, el prologuista compara los personajes del libro con las figuras del cuadro, pues, a grandes rasgos, comparten idénticos tonos grises y negruras de fondo. En ambas obras hay «una atmósfera tormentosa y sombría, caldeada por emanaciones de sangre caliente e invadida por el rastrear de sombras de muerte» (10). Bonafoux asevera con gran acierto que «cada uno de los artículos del libro es un gladiador muerto» y aquí creo que radica el sentido de la obra. Un gladiador que luchó en la arena y fue mordido en el corazón por «esa fiera que se llama sociedad», que chorrea sangre y sirve

9. *Vid.* «Juan Luna y Novicio. (1857-1899)», en la página del *Museo Virtual de Historia de la Masonería*, https://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/16Arte_y_masoneria/lunaynovicio.htm

de despojo. Bonafoux compara ese cadáver arrastrado brutalmente por los suelos que centra la atención del cuadro, con «Juan José», «el reo culpable del crimen de haber nacido entre nosotros» (11). El energúmeno que se abre paso como si temiese que le quitasen la presa podría ser el juez de «La infanticida». Las turbas asesinas que aparecen dispuestas a desgarrar entrañas de muertos bien podrían ser «los buenos vecinos del mundo, tan propicios a dar la acera a Juanito Fernández como a sepultar en un pudridero de la calle el alma de Encarnación» (12).

También podría entenderse el vocablo que da título al libro como sinónimo de desecho social, despojo, escoria o desperdicio[10]. De hecho, la mayoría de los personajes del libro lo son: Juan José, nacido a raíz de un crimen, criado sin amor, golpeado por la vida, criminal al final de sus días, como cabía esperar; Enriqueta, la mujer de todos, objeto de placer y sensualidad, que muere en la más completa soledad y a la que roban incluso su hermosa cabellera; la muchacha que está a punto de caer en «Dos naturalezas»; Juanito Fernández, un calavera canalla que pervierte a jóvenes inocentes, es un despojo amoral, un detritus peor que Luisa, una de sus muchas víctimas; Encarnación es un despojo social: prostituta de un burdel, pero aún peor lo son el mozalbete y la madama que la pervierten; también lo es Paca, esa madre por error, de la todavía inocente Rosa, que está preparando a su hija para que se acueste virgen y se despierte prostituta; Pepito, el señorito chulo, es un ser adulterado e inútil, un auténtico parásito; Pablo, el protagonista de «Lo que sobra», es indigno por su falta de autenticidad… así hasta completar el conjunto de *Spoliarium*.

Jaime Mas advirtió dos fases en los relatos de Dicenta: «una de origen romántico y otra realista con tendencia al naturalismo» (1978: 219). A esta última, corresponde la mayor parte de los artículos del libro, que presentan, con pesimismo, temas de candente actualidad, abordados desde una postura crítica y reformista, reivindicando al débil y protestando moralmente contra la sociedad de la Restauración. Dicenta comienza su carrera literaria en la década de los ochenta, cuando triunfa el Naturalismo y la juventud bohemia, rebelde e iconoclasta embiste contra la sociedad y utiliza la literatura como arma (Zavala, 2008: XVIII). Joven y combativo, escribe sus primeros relatos y crónicas influido por este ambiente. El Naturalismo de *Spoliarium* nunca ha sido mencionado por la crítica y merece una investigación aparte y profunda. Los conceptos más destacados que aparecen son la crítica social y el determinismo medioambiental y hereditario; pero también cabe resaltarse el fatalismo,

10. Con el transcurrir de los años, Pío Baroja emplearía el vocablo *spoliarium* con similar acepción en tres ocasiones diferentes en *El árbol de la ciencia* (1911). García Gallarín (1998: 75) lo recoge dentro de los latinismos barojianos.

el léxico científico de los narradores; la oposición entre la naturaleza y la gran ciudad[11]; su concepción materialista de la vida; el feísmo de los bajos fondos: delincuentes, proxenetas, prostitutas…, tipología esta última que se relaciona directamente con el erotismo más enfermizo, mecánico y físico.

El determinismo social y el genético son los grandes pilares sobre los que se sustenta el Naturalismo y un rasgo presente, especialmente, en «Juan José», «Encarnación» y «La niña dormida». En los dos primeros relatos, el autor ahonda en la familia y el entorno para justificar que ambos personajes —mezquinas existencias en un medio hostil— hayan llegado al crimen y a lo más bajo y abyecto de la sociedad. Con sus antecedentes genéticos y medioambientales interviene el destino, «ese gran constructor que tiene por auxiliar a la sociedad perfeccionada»: aparece Rosa en la vida de Juan José y un mozalbete vicioso en la de Encarnación, que precipitarán a ambos en el abismo: «seres nacidos en la infamia, en la infamia se educan, de la infamia se alimentan y por la infamia existen» (191). Por ello, el narrador afirma que Juan José es «efecto sublime de una causa miserable», el acto mecánico y físico entre su madre y un hombre que se alejó del burdel en cuanto satisfizo un capricho de su organismo. También advierte de la negativa herencia genética de Rosa en «La niña dormida», pues «la sangre podrida» que corre por sus venas solo podrá abocarla a una existencia sin futuro, repitiendo los pasos de su madre. «Juan José» es la historia detallada de un niño abandonado, falto de moral e instrucción, sin cariño, explotado, visto con indiferencia por la sociedad entera; un niño maleado y corrompido en la cárcel. Similares rasgos los de «Encarnación», atrapada en un hogar miserable, con unos padres perniciosos, tratada como un mueble, golpeada como una bestia, siempre llorando. Sin guía ni castigo en sus padres, destruida por un mozalbete vicioso a los 15 años.

En estos relatos aparece una concepción materialista de la existencia, que conlleva la ausencia de todo sentimiento. El eros, por tanto, queda reducido a mero sexo, a una necesidad fisiológica, por eso Juan José es procreado sin

11. Esto se aprecia especialmente en «Lo que sobra», donde el autor contrapone ambos escenarios: el campo concebido como algo positivo, luminoso, pleno de grandeza, luz y armonía, que dignifica el alma y fortalece la voluntad; mientras que en Madrid se respira una atmósfera densa e impura, de cielo obscurecido por el vaho de cien industrias y quinientas mil respiraciones, donde se agitan las pasiones, la codicia, los sueños, las amarguras. En «Dos naturalezas», de forma más sucinta, apunta que Madrid está repleta de vida, «pero de vida enferma, así en lo moral como en lo físico, vida que tiene más fiebre que energía, y más desaliento que reposo» (63). En «Encarnación», se confirma su visión negativa de la capital. Denuncia que en ella haya «centros de cultura e instrucción», con hermosas ideas de libertad y progreso, a la vez que prostíbulos, donde se trafica con la juventud ante los ojos de todos, «sin que la moral pública se dé por ofendida» (92).

amor: «Así como el choque de dos electricidades contrarias produce el rayo, la aproximación de un sexo a otro le produjo a él» (25) o el día de todos los santos en que el autor recuerda a Enriqueta en una despedida ausente de sentimentalismo, es un día destinado «por el mundo a la materia en descomposición» (43). En «Carne de juerga» se observa este procedimiento, la protagonista aparece retratada con distanciamiento, de forma aséptica, sin sentimientos. Las descripciones del narrador cosifican a Enriqueta, presentada como una estatua, un organismo espiritual rudimentario, organizada solo para responder al deseo masculino. Es mostrada como una máquina de placer, un sexo, un estimulante, un ejemplar digno de estudio. Al ser reducida a materia y cuerpo, no tiene componente espiritual ni rasgos morales: solo belleza. En parte, porque nunca se ocupó nadie de pedirle sentimientos. Los hombres que se le acercaban solo cogían de ella lo que momentáneamente necesitaban. Cuando se marchita, es abandonaba por todos; cuando muere, nadie la recuerda. La cosificación a la que reduce Dicenta a su protagonista es consecuencia directa del materialismo social, que no ve en las prostitutas a personas, sino objetos con fecha de caducidad, de las que aprovechan todo, hasta su cabellera. De hecho, para resumir la historia de su declive, acude a un símil con ecos de botánica donde se compara a Enriqueta con un árbol que da espléndido fruto y a sus clientes con un voraz enjambre de pájaros que terminan secando su tronco, marchitándolo y destrozándolo, inútil para satisfacer ningún apetito.

El fatalismo lo desarrolla Dicenta en el relato que abre el volumen: «La primera lección». El lugar preeminente de este texto le sirve para aclarar su filosofía vital. El protagonista del relato es un joven idealista que busca la mejora social, el bien común, que cree que, con esfuerzo, podrá restablecer las ideas de bien, virtud, amor y justicia. Su interlocutor, hombre más experimentado, le da la primera lección de su vida, después de una larga intervención marcada por el idealismo. En una tela de araña, una mosca se debatía entre la vida y la muerte, representando esta acción una alegoría de la dura lucha por la vida. El primer instinto del protagonista es salvarla para que recupere su libertad, es decir: ayuda al débil; pero su compañero justifica su muerte, consecuencia de su irreflexión: «Esta es la ley. Cúmplela, déjala cumplir. Ya llegará un día en que sus mallas te sujeten como esas mallas sujetaban al insecto que pretendiese salvar, y caerás, como él, sin que nadie pueda torcer las inflexibles determinaciones de tu destino» (23).

La crítica social es una característica común a los textos de *Spoliarium*. Son numerosas las ideas expuestas por el autor, pero todas convergen en la denuncia a la sociedad por falta de caridad e impasividad ante el crimen, por la explotación de los más débiles, por el castigo implacable hacia el pecador

antes que la búsqueda de su regeneración, por su hipocresía... Los asuntos donde Dicenta refleja esta voluntad crítica son, en primer lugar, la prostitución; pero también la murmuración y la doble moral, la relación del artista con la sociedad, la pérdida de ideales para triunfar, el abandono de la infancia, las cárceles... La prostitución formaría parte de lo que en 1898 Dicenta calificaría, en un artículo homónimo, de «cuestión social», equiparando el burdel a la problemática de la mina, el campo o la fábrica (1898: 191-200). La prostitución era un tema en boga entonces en la literatura naturalista. El autor sigue la moda literaria de tantos escritores que abordan esta lacra y la presentan bajo una mirada crítica. Eligen como protagonistas a rameras de baja extracción social o a mujeres acomodadas que llevan una vida disoluta encubierta. El caso más conocido entonces es el de López Bago, quien entre 1884 y 1886 publica su polémica tetralogía sobre la prostitución, pero no sería el único novelista en abordar esta problemática. Ortega Munilla, Galdós, Sawa, Sánchez Seña, Rodríguez Solís, Cherner, Palacio Valdés, Picón… serían algunos de los escritores que, en la década de los 80, escribieron novelas lupanarias[12]. Dicenta, un joven escritor que solo había estrenado un drama y colaborado en la prensa, reúne en 1888 una serie de textos de tema tan escabroso y actual, pero no los moldea en una novela. Quizá el desconocimiento de la técnica narrativa o su inexperiencia le llevaran a abordarlo desde la brevedad y cercanía de la crónica periodística y el relato de elevado contenido social.

Este tema aparece, de soslayo, en «Juan José» —la madre del protagonista era meretriz y, de hecho, este nació en el burdel donde ella trabajaba— y de manera frontal en «Dos naturalezas», «Carne de juerga», «Encarnación», «La niña dormida», «Luisa» y «Juanito Fernández». Dicenta busca que la sociedad tome conciencia de un problema de calado y, para ello, aborda el tema desde una perspectiva poliédrica, mostrando las numerosas facetas de un oficio tan productivo para el verdugo como humillante para la víctima. Estos relatos son un dedo acusador que levanta el joven autor contra la sociedad. En todos ellos critica en primer lugar la hipocresía social, que tolera y fomenta la prostitución mientras castiga y estigmatiza a la prostituta, generalmente joven y a la que ha ayudado a prostituir —como se ve en «Encarnación»—. Por eso, cuando escribe «Dos naturalezas», Dicenta quiere influir en sus lectores, aportando su granito de arena. El narrador de esta crónica rechaza a la joven que se le insinúa en un apartado paraje natural, porque no quiere ser cómplice de su caída, aunque sabe que es inminente y nadie ni nada podrá evitarla. La muchacha

12. Pura Fernández hace un interesante recorrido por alguna de estas novelas (2005: 10-13 y 62-79). *Vid.* también para el tratamiento literario del tema: Guereña (2003) y Reeves (en Valdivieso, 2006).

del relato es pobre, viste andrajos, se sabe hermosa y, como quiere huir de ese ambiente, busca, a través del sexo, la ocasión que cree le hará mejorar de vida. Una vez prostituta ya no habrá marcha atrás. Plantea una posible solución a problema tan delicado si la sociedad en su conjunto y cada individuo en particular dejara de fomentar vicio tan humillante, al menos en fase de iniciación.

Dicenta aborda también el aspecto de los proxenetas de las clases media y alta que pervertían a las jóvenes a las que luego abandonaban. A ello dedica «Juanito Fernández», relato donde cuenta con cierto detalle la caída de muchachas decentes y trabajadoras tras ser asediadas y engañadas por señoritos sin escrúpulos que las engatusaban con falsas promesas para luego abandonarlas. Al verse solas, sin honra ni amparo, caían fácilmente en el lupanar. Aquí, el protagonista —burgués por más señas— es consciente de su modo de proceder y no le duelen prendas en conseguir el momentáneo goce, aunque conlleve la caída en la prostitución de una inocente de la que muy pronto se cansará.

Spoliarium detalla en «Encarnación» el procedimiento que algunos hombres empleaban, ayudados por las madamas, para convertir a sus ingenuas amantes en rameras que ingresaban en un prostíbulo del que jamás saldrían. Refleja lo fácil que era caer en ese mundo y lo difícil que resultaba salir: en «Carne de juerga», Enriqueta ha dedicado toda su vida a la mancebía, sin posibilidades de mejora. Cuando una mujer entraba en ese ambiente, moría en él y la degeneración de esa vida la conducía al final de sus días al fango de donde salió. Nos cuenta cómo las madres iniciaban a sus propias hijas en el oficio más viejo del mundo: «La niña dormida». El título del relato alude a Rosa, niña de catorce años que acompaña todas las noches a su madre al café, escenario donde esta vende su cuerpo —«no sabía ser otra cosa que la hembra de todos» (106)— y donde quiere iniciar a Rosa en la deshonra. No cabe mayor bajeza que una madre sea la pervertidora de su hija; pero lo verdaderamente alarmante es la indiferencia de la sociedad en general y de la justicia en particular, que toleran el crimen. Este puede considerarse uno de los primeros textos donde Dicenta relaciona este tema con la defensa de la infancia. Escribió muchos cuentos y artículos con niños como protagonistas, pero este relato presenta con total claridad «la explotación que sufren los hijos por los vicios de los padres» (Robin, 2005: 348).

«Luisa» rompe la tónica general del libro con respecto a este tema. En primer lugar, porque, hasta el momento, las prostitutas de sus textos han pertenecido a las clases más desfavorecidas y Luisa es una cortesana elegante, bella, aceptada socialmente, reputada, sin desgaste. En segundo lugar, Dicenta se distancia de sus otros relatos al no enfocar este tema como una lacra que debe erradicarse, sino desde un punto de vista sentimental. El narrador y

protagonista de la historia era un mozalbete inexperto cuando conoció a Luisa, «un chiquillo soñador, un alma que romper» (121), que no reconoce su oficio. Es su primer amor y será su primer gran desengaño, pues respeta a su amada como si fuera una virgen, cuando resulta ser una meretriz encubierta[13]. «Luisa» es la versión temprana de una anécdota autobiográfica que adaptó años después en *Idos y muertos* y en *Encarnación*. La Luisa de *Spoliarium* es esa mujer sin nombre que «literateaba» en la autobiografía y a la que empezó a imitar: «A una mujer debo la orientación que me llevó por los caminos literarios» (Dicenta, 1913b: 98). Las tres versiones —cuento, biografía y novela— coinciden en lo esencial, pero muestran algunas diferencias. *Spoliarium* detalla el proceso de la desilusión, la pérdida de sus ideas románticas e ilusiones, pues lo redacta en fecha más cercana al desengaño sufrido. La prosopografía de Luisa es más extensa que en *Idos y muertos,* donde esta mujer no tiene nombre y solo alude en su retrato al cabello, el color de los ojos y la palidez. El distanciamiento temporal le permite usar en su autobiografía de la ironía. En *Encanación* este personaje se llama Isabel Aldamaro y, como rasgo propio del género novelesco, desarrollará bastante los pormenores. Si hacemos caso a sus palabras, el fuerte desengaño sufrido por esta mujer mató su candidez y le condujo a la bohemia, entregándose desde entonces «al trato de hembras fáciles». Al conocerlas, aprendió a estimarlas y aprendió cómo vivían: «No me acercaba entonces al hampa social en clase de observador y de filósofo. Me acercaba por simpatías hacia aquel vivir a lo pícaro» (Dicenta, 1913b: 124-125).

Aparte de la prostitución, Dicenta aborda en *Spoliarium* otros temas que comparten similar denuncia de la sociedad hipócrita e intolerante. Aparecen en «El señorito chulo», «Lo que sobra», «La infanticida» y «El tiesto de rosas». «El señorito chulo» es un homenaje a Mesonero Romanos y al género que le hizo célebre. En su recuerdo, escribe un cuadro de costumbres en forma epistolar. El matiz humorístico del texto busca la sonrisa, pero no olvida la crítica. Ahora la dirige el autor contra esa juventud inútil, desvirtuada y camorrista, que, pese a su instrucción, se divierte en juergas flamencas y se enamora de gitanas de tronío. Es un tipo en decadencia, censurable por su estupidez, grosería y falta de utilidad social. Su desagrado se hace notorio al definirlo con una

13. El primer desengaño en la vida de un joven inexperto e ingenuo, que se enamora de una mujer más mundana que él, fue narrado en otros relatos del autor. Mencionaré dos textos de *Tinta negra*: «La nieve» y «Una mujer de mundo» (1892: 127-134 y 221-231). En ambos casos, la relación se interrumpe porque ellas —mujeres casadas— no piensan sacrificar su excelente posición social y su honorabilidad por un amor pasajero. Para la protagonista de «Una mujer de mundo», Enrique solo es un capricho, una ocasión más de entrar en contacto con la juventud para vampirizarla.

animalización: «este pulpo de la penúltima década del siglo XIX, que apoyando su cuerpo en la cultura, se aferra con sus estúpidos tentáculos a los veladores de las tabernas y a los lechos de las mancebías» (134).

«Lo que sobra» trata de la pérdida de la dignidad, convertida en moneda de cambio para triunfar en una sociedad corrupta y mercantilista. A través del protagonista masculino —Pablo— radiografía el proceso de envilecimiento moral por el que atraviesa un individuo idealista hasta alcanzar el éxito social, renunciando a los principios arraigados en su mocedad. El protagonista se ha criado en el campo y llega a Madrid. Lentamente cae en la miseria y sus sueños le abandonan. La crítica aparece sustentada por un tercer personaje, de conciencia flexible, que la sociedad ha transformado en individuo «práctico». Él da al protagonista la fórmula que cambiará su vida: poner sus excepcionales condiciones y su inteligencia al servicio del mejor postor, utilizándolas para medrar a toda costa, y no para atacar al poderoso ni alcanzar utopías lejanas y colectivas. Tras una inicial resistencia, acepta el consejo. Transcurridos cinco años, Pablo ya no es joven, franco y honrado, «sino un hombre pálido, envejecido, de gesto burlón y mirada astuta» (159). Ha nacido un hombre nuevo: tiene reputación, caudal, crédito, es respetado…; para ello solo ha necesitado perder la vergüenza. Pablo puede relacionarse con un personaje de «La primera lección»: el interlocutor del protagonista, individuo sin nombre, experimentado, triunfador, que, sin embargo, parece un vencido. Estas son sus palabras, que definirían perfectamente la situación de Pablo: «Cuando el vencedor consigue el triunfo a costa […] de entusiasmos que se aniquilan y sucumben, el triunfo se convierte en derrota» (16). De «Lo que sobra» se desprende que la renuncia a los ideales para buscar una vida cómoda y exitosa es un delito comparable a los otros que Dicenta recoge en *Spoliarium*. Crimen del que también hace responsable a la sociedad, pues rechaza abiertamente a aquellos que, llenos de ideales, persiguen la corrupción y buscan la mejora social, atacando sus cimientos más sagrados[14].

«La infanticida», donde el colmo de lo desagradable se logra en sus descripciones de corte naturalista (Phillips, 1999: 145), es la crónica periodística de un juicio. Es un alegato contra el concepto que la sociedad ha forjado sobre

14. Este tema apareció en otros relatos de Dicenta, publicados en *Tinta negra* (1892: 149-155 y 179-184): «Un chico listo» y «Novela corta. I. Quiero ser diputado». En el primero, se produce idéntica metamorfosis, pero a diferencia de Pablo, el protagonista de *Tinta negra* no tiene méritos. En «Quiero ser diputado», Dicenta presenta a un joven de talento que pretende dedicarse a la política y desoye los consejos que le da su interlocutor —matrimonio de conveniencia y fidelidad a ideas ajenas—, porque es un hombre de vergüenza, diferente a Pablo de «Lo que sobra».

el honor femenino, mucho más rígido que el de los varones. Indirectamente, también es una defensa del amor, alejado de las convenciones matrimoniales, tema que años después desarrollará Dicenta en varias piezas de teatro. En este artículo se produce el castigo de una infanticida, pero el autor aprovecha la ocasión para enjuiciar a la sociedad, a la que considera parcialmente culpable del crimen. Defiende a la mujer que se rinde por amor y considera la organización social «raquítica, antinómica, defectuosa, llena de contradicciones y anacronismos» (146). Juzga el matrimonio algo artificial, un «accidente social», una institución fundada por los hombres. No comprende que la sociedad castigue y ultraje a la mujer que se rinde por amor, «como si el amor no fuese un afecto puesto por encima de todas, absolutamente de todas las leyes sociales» (148). Pide comprensión y amparo con la mujer caída y sugiere que se modifiquen sus leyes «por impotentes y defectuosas».

Para finalizar el análisis de los temas de *Spoliarium,* habría que comentar su último relato: «El tiesto de rosas». Presenta ecos neorrománticos que le confieren un cariz idealista y, aunque escape a la tendencia naturalista del libro, alberga una pequeña crítica a su sociedad. Lo ubicó su autor al final del libro para difuminar, sin duda, esa amarga impresión de los relatos precedentes. Bonafoux dijo que destacaba luminoso como «una mancha de suavísimos contornos» entre «tanta figura de fiero continente» (Dicenta, 1888: 12). Vuelve a denunciar a la sociedad, pues junto al calavera y bohemio que deviene en suicida, presenta al individuo que disfruta acabando con las reputaciones ajenas. Vemos aquí la murmuración y la calumnia como elementos «constitutivos de la sociedad burguesa» (Mainer, 1978: 39). La crítica procede de la imposibilidad de rehabilitación del bohemio y el calavera, a quien la sociedad rechaza y castiga de forma implacable por su pasado, sin ofrecerle una segunda oportunidad. El suicidio —que sería tema recurrente en la obra del autor: *El suicidio de Werther, Sobrevivirse, Garcés de Marsilla*, «Historia vulgar», «La dimisión»...— proviene del desengaño amoroso que recibe Carlos, promovido por la maldad innata en la sociedad, por su imposible adaptación social. «El tiesto de rosas» y «Lo que sobra» proponen, indirectamente, el tema de la condición del escritor —del artista en general— y su relación con la sociedad. Dicenta plantea en «El tiesto de rosas» la incomprensión y la crueldad social para con el bohemio y en «Lo que sobra», el alto precio que la sociedad impone al individuo para triunfar en ella.

Hay dos textos de *Spoliarium*: «Bonafoux. (Nota bohemia)» y «El *Quijote* de mi estante», que no presentan un enfoque crítico. Se diferencian del conjunto por reflexionar sobre obras y escritores. «El *Quijote* de mi estante» es un homenaje a Cervantes. Manifiesta en él su admiración y respeto y compara

al escritor alcalaíno con un gladiador sublime, «que rueda maltrecho por la arena ensangrentada del circo social» (54). En este artículo reflexiona sobre la figura de don Quijote, símbolo del hombre idealista que busca en un mundo materialista y práctico la realización de sus ensoñaciones. «Bonafoux. (Nota bohemia)», de clara factura desenfadada, está ubicado justo en la mediación del libro, para compensar el pesimismo de los artículos precedentes y que el lector pueda esbozar una sonrisa. Antes de aparecer en *Spoliarium,* fue el prólogo de *Literatura de Bonafoux* (1887). Su amigo francés no parece que quedara muy satisfecho con este texto, pues en el prólogo que escribe para *Spoliarium* confiesa no deberle nada a Dicenta, ni siquiera la «Nota bohemia». Es notorio que este no analiza en su semblanza la obra de Bonafoux, sino su personalidad en clave de humor, centrándose en anécdotas, aficiones y rasgos de carácter. Bonafoux lamentará que su «Nota bohemia» no ha servido para darle bombo, pues «decir que no soy un bandido y en no decir que no lo soy está la tesis del artículo» (9). Tras esta sutil queja, se aquilatan aún más las palabras de su prólogo para *Spoliarium*, tarea que Bonafoux sí tomó en serio, analizando la esencia del libro: una interesante mezcla de grandes negruras y mucha poesía.

Una característica común a los relatos de *Spoliarium* es su reducido número de personajes, que no suelen expresarse de forma directa a través del diálogo. Sus vidas, acciones, ideas y pensamientos los conocemos por el relato indirecto y selectivo de los narradores, que intervienen activamente. Consecuencia de esta dependencia del personaje con respecto del narrador es la escasez de diálogos, siendo inexistentes incluso en algunos textos —«Encarnación» y «Carne de juerga»—. Otro rasgo peculiar es la falta de caracterización onomástica de muchos personajes, como los de «La primera lección» y «Dos naturalezas». La casuística a este respecto suele variar: tienen nombre cuando dan título al relato —«Juan José», «Encarnación», «Luisa», «Juanito Fernández»—, aunque hay cuentos donde un personaje sí lo tiene y otros no: «Lo que sobra», «El tiesto de rosas», «La infanticida» o «Carne de juerga» son algunos ejemplos. P. Bellido (1993: 166) afirma que la despreocupación de los autores por la caracterización de los personajes, no interesándole ni siquiera sus nombres, aparece en aquellos cuentos cuyo objeto central es el mensaje y la moraleja. El libro de Dicenta es un ejemplo perfecto de ello, pues el autor no busca crear caracteres profundos, sino reivindicar a los desfavorecidos.

Al ser un libro de numerosos rasgos naturalistas, el escritor elige muchos personajes de las clases desfavorecidas y, sobre todo, a mujeres y niñas, prestando especial atención a las prostitutas. Este es uno de los modelos que más interés despierta en Dicenta a la hora de escribir *Spoliarium* y donde mejor se aprecia su concepción naturalista del ser humano al presentar a personajes

indecisos, donde no interviene la voluntad de elección. Sus prostitutas no son libres, son sumisas, están atrapadas en las redes de sus circunstancias, sin capacidad para reaccionar, como claramente vemos en Encarnación, cuando se adentra en el mundo de la prostitución sin protestar. El retrato que presenta en casi todos estos textos es el de una mujer joven, ingenua y crédula, que se entrega por primera vez a un hombre por amor, creyendo sus falsas promesas. Tras su abandono (en ocasiones, embarazada o con hijos de esa unión), se ve abocada a la única salida que le ofrece la sociedad. Normalmente estas jóvenes son hermosas, carecen de instrucción, viven en un medio familiar adverso y no tienen oficio ni oportunidades. A juicio de J. R. Trujillo, fue una de las imágenes reiterativas de sus escritos (2015: 129), apareciendo este personaje en otros muchos relatos del autor: «Conjunciones», «Nochebuena», «La flor del pantano», «Historia vulgar», «La muerte y su hija», «El crimen de ayer»»… Dicenta emplea frecuentes eufemismos para caracterizarlas y referirse a su infamante oficio, así restituye su dignidad y potencia la ironía y la crítica. El tratamiento de la prostituta de baja extracción social es en todo momento respetuoso y de conmiseración, desapareciendo ese enfoque misógino del que habla C.-N. Robin (2005: 268-269), que sí se aprecia en otros personajes femeninos. Con los eufemismos y circunloquios evita abordar de manera directa y abierta una dura realidad, tabú para la sociedad. En estos relatos no aparecen escenas explícitas de sexo, adaptándose Dicenta a la mentalidad de la época. Evita, incluso, llamar al oficio y a sus víctimas por su nombre, de tal modo que las prostitutas son «desventuradas vendedoras de liviandades», «máquinas humanas», «esclavas de la miseria» o «fragmentos haraposos»; los prostíbulos son «bazares de carne blanca» o establecimientos donde «se expende el ajenjo de la sensualidad»; las madamas son astutas acaparadoras de placeres y el negocio de la prostitución: «la cesión paulatina de su cubierta orgánica» o la búsqueda de «un interés nuevo a su hermoso y repugnante capital». El propio Dicenta confesó que «inclinaciones invencibles llevaban mi trato más hacia la gente del pueblo, que hacia los burgueses y aristócratas» (1913b: 123), por eso en *Spoliarium* aparecen menos personajes de la clase media y, cuando los retrata, son hipócritas, degenerados, abyectos moralmente, groseros e inútiles. Prototipos serán Juanito Fernández, Pepito —el «señorito chulo»—, Luisa y el retrato de una perfecta familia burguesa, compuesta por una hija tonta, aunque muy linda; un padre severo, «incapaz de tolerar faltas a sus inferiores», que ha escrito hasta un tratado de moral; y una madre devota de todos los santos, asidua al confesionario y cofrade de todas las cofradías. A ninguno le importa emparentar, a través de un matrimonio de conveniencia, con Juanito

Fernández, un pervertidor de mujeres que, además, posee un buen número de vicios: a él todo se le perdona por ser varón… y de buena posición.

Dentro de las criaturas literarias del libro, merecen especial mención algunos de sus narradores, concretamente aquellos que también son personajes de sus historias, implicándose en la diégesis y poniéndose en todo momento del lado de las víctimas. Normalmente, cuentan historias personales —fingidas o de base autobiográfica—, que han observado o protagonizado en el pasado, lo que les otorga credibilidad a la vez que aporta verosimilitud al relato. En estos relatos debe distinguirse entre el narrador —situado en el presente— y el personaje en el que se desdobla, cuya vida discurre en el pasado. Las reflexiones e intervenciones autoriales más interesantes se producen en el presente del narrador. Entre los narradores protagonistas hay que mencionar los de «La primera lección», «Dos naturalezas» y «Luisa», caracterizados por la subjetividad y las emociones. El primero retrocede cinco años en el tiempo para relatar la anécdota del texto que tanto marcó su vida y el último recupera un recuerdo doloroso del pasado, recién llegado a Madrid. Entre los narradores que han sido testigos o confidentes de los hechos relatados, transcurridos en un pasado más o menos lejano, destacan «Juanito Fernández», «Lo que sobra» y «El señorito chulo». Los textos restantes: «Juan José», «Encarnación», «Carne de juerga», «La infanticida», «La niña dormida» y «El tiesto de rosas», están escritos con un enfoque externo, oscilando los narradores entre el omnisciente, el observador deficiente y el cronista. Todos los narradores de *Spoliarium*, sin importar el grado de conocimiento de la historia ni el punto de vista que adoptan para contarla, realizan frecuentes digresiones. Por lo general, estas se encuentran al final del relato y reflejan las ideas progresistas del autor. En estos excursos, los narradores disculpan a las víctimas —ya sean rameras, bohemios u homicidas— y dirigen la crítica hacia la sociedad hipócrita, amoral e insensible que castiga con dureza al débil y contempla con excesiva pasividad todo lo que le perjudica o no le interesa. Suelen apostrofar al lector, rogándole algo o reclamando su atención; o al propio personaje, aconsejándole en su futuro modo de proceder. Como apuntó Á. Ezama, las digresiones se conciben como intromisiones autoriales, que evidencian «la escasa independencia del narrador, sujeto por entero a la tutela de su creador» (1992: 195). Tampoco estas criaturas tienen nombre, salvo la excepción de «El señorito chulo», relato que, al ser concebido como una epístola, concluye con la firma del narrador, que es la misma del autor real.

Otro rasgo interesante que se aprecia en los personajes de *Spoliarium* es la abundancia de experiencias autobiográficas que los han inspirado, que, con respecto a sus novelas y piezas de teatro, ya apuntaron los críticos (Mainer, 1972;

Mas Ferrer, 1978; Mazas García, 1981; Robin, 2005; del Arco Bravo, 2013; Barreiro & del Moral, 2018). Este aspecto merece un estudio comparativo más detenido, pero me gustaría apuntar la base real de las protagonistas de «Luisa», «Encarnación» y «Carne de juerga», pues aparecen relatadas sus historias en *Idos y muertos* (1913b: 98-100 y 126-131) y en la novela autobiográfica *Encarnación* (1913a: 19-25, 120-127 y 201-205). Estas mujeres existieron en su biografía amorosa e influyeron decisivamente en él, tal y como se aprecia en la recurrencia de sus historias, aunque Dicenta cambie e invente datos. Al mismo tiempo, el autor real parece estar presente en muchos de los textos del libro gracias a la figura de los narradores —que reproducen sus ideas personales— y a algunos protagonistas, pues elige rasgos de su vida y personalidad para configurar sus retratos literarios. Se aprecia especialmente en los protagonistas de «La primera lección» y «Lo que sobra»: jóvenes inexpertos, románticos, idealistas, de principios muy arraigados, que se trasladan a vivir a Madrid para luchar contra la injusticia, perseguir al poderoso y consolar al débil. En ellos reconocemos las ideas de solidaridad, búsqueda de felicidad individual, rebeldía y deseos de libertad del autor cuando llegó a la capital a principios de los 80. Hay varios protagonistas —los de «Lo que sobra», «El tiesto de rosas» y «Luisa»— que son escritores, poetas, periodistas, como lo era entonces Dicenta. El de «El tiesto de rosas» —Carlos— encarna, además, el tipo del bohemio, siendo las primeras páginas del relato una declaración de intenciones de esa azarosa vida, que fue también la de Dicenta y la de su amigo Luis Bonafoux, a quien dedica el cuento. Carlos puede considerarse *alter ego* del autor, pues el narrador lo retrata con rasgos similares a los que Dicenta plasmó en su autobiografía o confesó en sus posteriores entrevistas (*El Caballero Audaz,* 4-IV-1914: 25): su relación con los hombres francos en sus vicios, siempre de escándalo en escándalo, entregado al vino y a las mujeres que no podían romperle el corazón. Y, pese a su reputación, siempre contaba con el perdón de su madre. Todos los personajes de *Spoliarium* son urbanos y muchos de ellos un claro reflejo de las amistades que Dicenta frecuentaba. Por un lado, jóvenes literatos y bohemios, como sus compañeros de profesión; y por otro, los numerosos representantes del pueblo, de los barrios bajos, que conocía en los bailes populares donde asistía: modistillas, prostitutas, cigarreras, gitanas, hampones…. En la vida real, se acercó a estos individuos y, en su literatura, reclamó justicia para ellos: «palpando a las víctimas es más grande la compasión hacia ellas y más grande también el odio hacia los verdugos», confesaba en *Idos y muertos* (1913b: 124).

Spoliarium es el primer libro en prosa publicado por Joaquín Dicenta, justo el año en que inicia su trayectoria teatral. Considero de justicia su recuperación,

cuando ha transcurrido más de un siglo de la muerte de su autor. Sus textos tienen una vinculación con el Naturalismo que nunca ha sido mencionada y presentan ya una interesante huella autobiográfica, al igual que la mostrarían años después *Encarnación, Luciano* o *Amor de artistas*, por citar solo algunos títulos. Además, este libro puede considerarse el primer ejemplo en su larga trayectoria literaria de la peculiar forma de trabajar que tenía el autor, habituado a convertir un artículo o un cuento en una novela o una pieza de teatro. Pero lo más importante es que en *Spoliarium* aparecen, en germen, muchas de las preocupaciones, temas, personajes y características que recorrerían su obra posterior.

Bibliografía citada

ALBA, E. de, «Pintores y pinturas», *El Liberal*, 26-V-1884, p. 2.

ÁLVAREZ INSUELA, Antonio: «Galdós y el teatro social», en Javier Huerta Calvo (dir.) *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, II, pp. 2001-2030.

ANGELÓN, Manuel, «El Spoliarium, por D. Juan Luna, primer premio de la última exposición madrileña», *Ilustración Artística,* 20-X-1884, pp. 339 y 342-343.

ARCO BRAVO, Miguel Ángel del, *Periodismo y bohemia (en Madrid alrededor de 1900). Los bohemios en la prensa del Madrid absurdo, brillante y hambriento de fin de siglo.* Tesis Doctoral. Getafe, 2013.

Aramis (seud. de Luis Bonafoux), *Literatura de Bonafoux*, Madrid, Manuel Ginés Hernández, 1887.

BARREIRO, Javier: «Joaquín Dicenta y sus críticos», en *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*, Zaragoza, Una Luna Ediciones, 2001, pp. 153-179.

BARREIRO, Javier & Ada DEL MORAL, «Joaquín Dicenta: justicia, pasión, conflicto y rebeldía», en J. Dicenta, *Obra autobiográfica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018 pp. XI-LXII.

BELLIDO, Pilar, *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*, Sevilla, Alfar, 1993.

BONAFOUX, Luis, «*Spoliarium*», en *Casi críticas. Rasguños*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, [1909], pp. 241-245.

Caballero Audaz, El, «Nuestras visitas. Joaquín Dicenta», *La Esfera*, 4-IV-1914, pp. 24-25.

CORREA RAMÓN, Amelina, *El Libro Popular*, Madrid, CSIC, 2001.

Demófilo, «Exposición de Bellas Artes. El spoliarium», *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 29-VI-1884, pp. 3-4.

DICENTA, Joaquín: *Spoliarium. Cuadros sociales*, Madrid, Administración, 1888.

DICENTA, Joaquín: *Spoliarium. Cuadros sociales*, Madrid, Fernando Fe, 1891.

DICENTA, Joaquín: *Tinta negra*, Madrid, Fernando Fe, 1892.
DICENTA, Joaquín: *Crónicas*, Madrid, Fernando Fe-Fortanet, 1898.
DICENTA, Joaquín: *Encarnación. Novela*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913a.
DICENTA, Joaquín: *Idos y muertos* [1909], en *Novelas*, París, Garnier Hermanos, 1913b, pp. 83-162.
DICENTA, Joaquín: *Mujeres. (Estudios de mujer). Obra póstuma*, Madrid, Viuda de Pueyo, 1917.
DICENTA, Joaquín: *De la batalla* [1896], Madrid, Mariano Núñez Samper, 1925.
DICENTA, Joaquín: *Juan José* [1895], ed. J. Mas, Madrid, Cátedra, 1982.
Equis, «Bibliografía», *España y América*, Cádiz, VIII-1913, p. 195.
EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.
FERNÁNDEZ, Pura, «Nota previa» e «Introducción» a E. López Bago, *La prostituta*, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 9-108.
FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, «Exposición de Bellas Artes. Artículo II. Spoliarium», *La Ilustración Española y Americana*, 8-VI-1884, pp. 347, 349-351.
FREIRE LÓPEZ, Ana Mª, «*Juan José*: del drama de Dicenta a la ópera de Sorozábal», en M. P. Espín Templado, P. de Vega Martínez y M. Lagos Gismero (eds.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, UNED, 2017, pp. 245-264.
FUENTE, Ricardo, *De un periodista*, Madrid, Romero Impr., 1897.
GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *Léxico del 98*, Madrid, UCM, 1998.
GUEREÑA, Jean-Louis, «La prostitución, un tema literario para el naturalismo español», en *La prostitución en la España contemporánea,* Madrid, Marcial Pons, 2003, pp. 323-338.
JARDÓN, Pelayo, «Juan Luna y Novicio. (1857-1899)», *Museo Virtual de Historia de la Masonería.* <https://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/16Arte_y_masoneria/lunaynovicio.htm> [Consulta: 14 febrero 2019].
MAINER, José Carlos, «Joaquín Dicenta (1863-1917)», en *Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950)*, Madrid, Edicusa, 1972, pp. 29-57.
MAS FERRER, J., *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, IEA, 1978.
MAZAS GARCÍA, A. de, «Los rasgos autobiográficos en la obra de Joaquín Dicenta», en Joaquín Dicenta, *Garcés de Marsilla*, Madrid, Emiliano Escolar Ed., 1981, pp. 11-50.
MESONERO ROMANOS, Francisco, «De mi archivo. D. Ramón de Mesonero Romanos», *La Voz*, 30-IV-1924, p. 4.
MORBY, Edwin S., «Notes on Dicenta´s Material and Methode», *Hispanic Review*, IX, nº 3 (Julio, 1941), pp. 383-393.
MOYA, Miguel, «El autor del Spoliarium [sobre el cuadro de Juan Luna]», *El Liberal*, 26-VI-1884, p. 3.

PALACIO, Eduardo de, «Exposición de Bellas Artes. Sala central», *El Imparcial*, 29-V-1884, pp. 1-2.

PATERNO, Alejandro, «Spoliarium [sobre el cuadro de Juan Luna]», *El Liberal*, 29-V-1884, pp. 2-3.

PHILLIPS, Allen W., «La narrativa de Joaquín Dicenta (1863-1917)», en *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, pp. 136-158.

REEVES, Sharon L., «La prostitución en Madrid a finales del siglo XIX en la novela naturalista de Eduardo López Bago», en J. H. y L. T. Valdivieso (eds.), *Madrid en la literatura y las artes*, México, Orbis Press, 2006, pp. 85-94.

ROBIN, Claire-Nicolle (ed.), *Obras escogidas de Joaquín Dicenta*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2005. [Introducción general]

RUIZ CONTRERAS, Luis, *Medio siglo de teatro infructuoso*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, CIAP, 1931.

TRUJILLO, José Ramón: «Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta», *Creneida*, 3 (2015), pp. 115-149.

V., «Libros presentados a esta redacción por autores o editores [sobre *Spoliarium*]», *La Ilustración Española y Americana*, 22-VI-1888, p. 408.

VICENTI, Alfredo, «Exposición de Bellas Artes», *El Globo*, 24-V; 1 y 3-VI-1884, pp. 1-2; 2-3 y 1.

ZAVALA, Iris M., «El discurso de la bohemia», en *Alejandro Sawa. Crónicas de la bohemia*, Madrid, Veintisiete Letras, 2008, pp. VII-XLIX.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 125-140

Research Article

La biblioteca de la Fundación Rafael Chirbes: Anotaciones y marcas de lectura

The Rafael Chirbes Foundation Library: Reading notes and annotations

Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ

Authors:
Jacobo Llamas Martínez
Université de Neuchâtel
https://orcid.org/0000-0001-5883-353X
jacobo.llamas@unine.ch

Date of reception: 11-02-2020
Date of acceptance: 16-03-2020

Citation:
Martínez, Jacobo Llamas, «La biblioteca de la Fundación Rafael Chirbes: Anotaciones y marcas de lectura», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 125-140.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.07

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Los más de siete mil libros de la Fundación Rafael Chirbes, radicada en la casa de Beniarbeig (Alicante) en la que el escritor pasó los últimos quince años de su vida, contienen abundantes anotaciones, marcas, subrayados y comentarios. En este artículo se establece una primera tipología de estos textos que aportan novedades sobre la personalidad, el proceso creativo y la fecunda intertextualidad de las obras literarias, ensayísticas y periodísticas del autor. Con ello se pretende atraer también la atención de diferentes especialistas para que evalúen los hábitos de lectura de Chirbes por épocas, períodos, autores, disciplinas, temáticas, asuntos, motivos, etc.

Palabras clave: Rafael Chirbes; fundación; biblioteca; lectura; anotaciones; intertextualidad.

Abstract

The more than seven thousand books in the Rafael Chirbes Foundation, located in the house in Beniarbeig (Alicante) where the writer spent the last fifteen years of his life, contain abundant notes, marks, underlining and comments. This article establishes a first study of these phenomena that provide new information about the personality, the creative process and the fruitful intertextuality of the author's literary works, essays and journalistic texts. It is also intended to attract the attention of different specialists so that they may further investigate the reading habits of Chirbes by periods, authors, disciplines, themes, issues, motives, etc.

Keywords: Rafael Chirbes; Foundation; library; reading; annotations; intertextuality.

Aprender como una de las variables de la voracidad contemporánea,
no como sinónimo de saber, sino de acumular,
de tener más que, de estar por encima de
(Rafael Chirbes, *Los viejos amigos*)

Las novelas, conferencias, reportajes y artículos de Rafael Chirbes demuestran que fue un lector impenitente. La pequeña masía de Berniarbeig, en la que vivió entre los años 2000 y 2015, es la sede actual de su Fundación, cuyos fondos evidencian la voracidad lectora del escritor, pero no tanto por la cantidad de libros que alberga, sino por las meticulosas anotaciones y marcas de lectura que contienen[1]: las notas, llamadas y subrayados manifiestan la capacidad de Chirbes para leer en catalán, gallego, francés, portugués, italiano e inglés, y su preferencia por la novela y el ensayo en detrimento de la poesía y sobre todo del teatro.

En este artículo se establece una primera aproximación a las marcas de lectura de los libros de la Fundación Rafael Chirbes, desde los subrayados y llamadas a las notas de mayor enjundia, que destacan cuestiones literarias, estilísticas, históricas, éticas y morales de las que el autor se ocupó en su obra.

Los libros de la Fundación Rafael Chirbes

La Fundación custodia los más de siete mil volúmenes que Chirbes fue adquiriendo y recibiendo de editoriales, académicos y colegas sobre distintas materias, desde literatura, historia y arte, hasta viajes y gastronomía. Aunque no se trata de ejemplares singulares ni especialmente valiosos, suponen un importante legado para profundizar en la obra del escritor y para conocer su personalidad, formación, preferencias y fases o itinerarios de lectura. Entre las ediciones más antiguas figuran títulos escolares de los años sesenta, como el *Libro de buen Amor* (Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 11.ª ed.)[2]; entre las más

1. La Fundación dispone de un archivo en PDF con un listado muy completo, aunque no definitivo, de los títulos, en muchos casos con su correspondiente número de ISBN, y de otro, más limitado, con las anotaciones efectuadas en varios de estos volúmenes, que resulta útil para hacerse una idea de las observaciones de Chirbes en sus libros. Lo ideal sería disponer de un corpus digital con las anotaciones y marcas de lectura de cada uno de los ejemplares, y de una catalogación exacta de todas las obras por título, editorial, lugar y año de edición, así como de un exlibris o referencia bibliotecaria de la Fundación para conocer la procedencia de los ejemplares en el caso de traslados o extravíos futuros.
2. Entre las lecturas de Chirbes de 1959 a 1978, Val (2015) destaca precisamente las obras de la colección Austral, a la que pertenece el ejemplar citado del *Libro de buen Amor*. De acuerdo con Fernando Valls (1983: 137), el libro del Arcipreste mereció «repetidos elogios, aunque nunca fue recomendado como lectura escolar» por los planes de estudio españoles entre 1936 y 1951.

recientes, las novelas que periódicamente recibió de Anagrama y otras editoriales —muchas de las cuales no parecen haber sido siquiera ojeadas—, y las enviadas por admiradores, colegas y amigos académicos y escritores como Carlos Blanco Aguinaga, Alfons Cervera o Xabier Paz, que contienen puntuales observaciones y subrayados.

Los libros de Blanco Aguinaga resultan de gran interés porque el docente fue quien, según el propio Chirbes (2013, 2014), le enseñó a leer los textos de una forma mucho más profunda que la mayor parte de sus profesores de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid[3]. Blanco Aguinaga estimuló el interés de Chirbes por la relectura de los autores canónicos españoles sin el sesgo franquista bajo el que los estudió, por las novelas de Benito Pérez Galdós y por las de los escritores españoles exiliados como Max Aub, a los que dedicó el apartado «La España peregrina» del tercero de los volúmenes de la *Historia social de la literatura española* (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala, 1978), convenientemente subrayado por Chirbes en su ejemplar de la obra[4]. El profesor pudo haberle inculcado además ciertos juicios sobre el teatro clásico español, puesto que el escritor remarcó, entre otros lugares, la negativa visión ideológica del teatro barroco titulada «El prelopismo reaccionario» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala, 1978: 277-281).

Dadas sus declaraciones, las escasas obras teatrales catalogadas en su biblioteca y la ausencia de marcas de lectura, Chirbes debió de aceptar la idea de que el discurso teatral de Lope y Calderón siempre estuvo al servicio del poder imperial y de la religiosidad impuesta por la Contrarreforma[5]:

3. Val (2015: 287) indica que «de 1976 a 1978» el escritor formó parte de un seminario de Carlos Blanco Aguinaga junto a «Ana Puértolas, Manuel Rodríguez Rivero, Luis María Brox, Constantino Bértolo, Carmen del Moral y Alfredo Taberna». En la portadilla del ejemplar de Blanco Aguinaga, *En voz continua* (Madrid, Alfaguara, 1997), perteneciente a la Fundación Rafael Chirbes, el profesor escribió una afectuosa dedicatoria para el escritor: «Para el joven / maestro, una narración / lineal (creo), como dicen / que ya no se debe____ / pero a buen entendedor… * [dentro de un círculo] / Abrazísimos, / Carlos / Madrid, junio / de 1997 / * [dentro de un círculo] que sabe que hay buenas / y malos.». Chirbes le correspondió dedicándole *Por cuenta propia. Leer y escribir*.
4. Blanco Aguinaga dedicó a Galdós varios artículos y el libro *La historia y el texto literario. 3 novelas de Galdós*, que figura en la biblioteca de la Fundación; el titulado «De vencedores y vencidos en la restauración, según las "novelas contemporáneas" de Galdós» fue uno de los leídos por Chirbes, quien se hizo eco de sus planteamientos en novelas como *La larga marcha* o *Crematorio* y en ensayos como «La hora de otros (Reivindicación de Galdós)» (en Chirbes, 2010: 112-149).
5. En el catálogo actual de la Fundación no se registran obras de Lope; de Calderón se encuentran reunidas *La devoción de la cruz*, *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo* (las tres últimas en *Tragedias-I*, editadas

> Muchas veces he pensado que el castellano está contaminado por el Siglo de Oro, por los Mayúsculos vocablos de Dios, Patria y Honor, de los autos sacramentales de Calderón y los dramas de Lope, y que, frente a ellos, en demasiadas ocasiones, no han conseguido abrirse paso esos lenguajes laterales que, desde su periferia, han ido formando su mejor literatura (Chirbes, 2002: 134).

Todo ello contrasta con la opinión de Chirbes sobre la obra de Cervantes, Góngora, Quevedo y Gracián, y sobre la que Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala (1978: I, 290-308, 321-340) ofrecen una visión positiva y amable. De Cervantes, Chirbes aprehendió, sobre todo, la libertad a la hora de novelar y de enfrentarse a sus contradicciones como individuo a través de los personajes. En Góngora, Quevedo y Gracián, admiró la excelencia estilística, aunque rechazase el elitismo del cordobés y despreciase el reaccionarismo del madrileño, a quien reconoció, sin embargo, la maestría para mostrar la capacidad encubridora o «manipuladora» del lenguaje: «[…] Don Pablos, Quevedo, seguramente el mejor y más brillante manipulador del lenguaje que ha tenido nunca la lengua castellana, convierte el mundo en siniestra caricatura, pero bajo su humorístico desparpajo se esconde un predicador intransigente» (Chirbes, 2010: 102).

De hecho, las menciones y las citas directas e indirectas de Quevedo son frecuentes en los textos de Chirbes; las más significativas se rastrean en «Los cuadernos de todo», de Carmen Martín Gaite, que Chirbes (2010: 153) encabezó con unos versos del poeta («… huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura»), y en *Crematorio*, donde el personaje de Silvia evoca las palabras del poeta en varios lugares: «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas. Es Quevedo. Ayer se fue, mañana no ha llegado: ése es el tema del arte, de todas las artes, no hay otro […] buscas en Misent a Misent y no lo hallas. […] Buscas el vuelo y el vuelo no lo hallas» (Chirbes, 2017 [2007]: 92, 93 y 97)[6]. De Gracián, Chirbes valoró

---

y anotadas por Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza Editorial, 1967), y solo una de Tirso de Molina, los *Cigarrales de Toledo*, editada y anotada por Luis Vázquez Fernández (Madrid, Castalia, 1996). Los textos de Lope en posesión de Chirbes quizá se perdieron en alguno de sus traslados o no hayan sido catalogados aún. Otra ausencia significativa es la del *Lazarillo de Tormes*, libro que el escritor declaró haber utilizado como modelo de la novela *La buena letra*.

6. El personaje de Pedro o Pedrito introduce otra reminiscencia quevedesca al final de *Los viejos amigos*: «Pero qué fue aquello, Elisa. Miré los bultos de la patria mía. América» (Chirbes, 2016b [2003]: 217). Labrador Méndez (2014-2015: 228) piensa que *En la orilla* «hay mucho del *Heráclito cristiano* […] pero también del Quevedo satírico, el de *La hora de todos*, que pasea por un mundo detenido en el tiempo». (En efecto, Chirbes leyó detenidamente *La hora de todos*, que se editó como parte de los *Sueños* en Quevedo,

tanto su estilo como el ímpetu con el que arremetió contra la sociedad de su tiempo en *El Criticón*[7].

Los libros de la Fundación Rafael Chirbes confirman la querencia del escritor por la obra de Cervantes, Góngora, Gracián y Quevedo, cuyos ejemplares leyó, anotó y releyó en diferentes ediciones. En los textos de Cervantes, y en particular en la edición de *Don Quijote de la Mancha*, dirigida por Francisco Rico (Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998), resaltó numerosos fragmentos del prólogo y las notas[8]. De Góngora (1971) poseyó la *Antología*, con prólogo de Antonio Marichalar, los *Sonetos completos*, en edición, introducción y notas de Biruté Ciplijauskatié (Madrid, Castalia, 1969), y dos ediciones de las *Soledades*, la realizada por Dámaso Alonso (Madrid, Alianza Editorial, 1982, 1.ª ed. en «El libro de Bolsillo») y la de Robert Jammes (Madrid, Castalia, 1994); de Quevedo, *El buscón* (entregado juntamente con el diario *El Sol*, con depósito legal de 1991), *Historia de la vida del buscón* (Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 11.ª ed.), *Los sueños* (Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 5.ª edición), los *Poemas escogidos*, en edición de José Manuel Blecua (Madrid, Castalia, 1972), las *Obras completas*, tomo II, de las *Obras en verso*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía (Madrid, Aguilar, 1981, 6.ª ed., 2.ª reimp.) y las *Obras completas en prosa*, tomo I, volumen I y II, dirigidas por Alfonso Rey (Madrid, Castalia, 2003), que contienen los escritos crítico-literarios y satírico-morales. De Gracián actualmente figuran en la biblioteca de la Fundación *El Criticón*, al cuidado del padre Ismael Quiles (Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 7.ª ed.), y las *Obras completas*, edición, introducción y notas de Santos Alonso (Madrid, Cátedra, 2011, 1.ª ed.)[9].

Chirbes (2010: 41-61) también dedicó una gran atención a *La Celestina* y las obras de Galdós y Aub, de quienes leyó distintas ediciones, prólogos y

1969.) Senabre (2015: 325-326) y Maggi (2015) aluden a las huellas gongorinas en el cierre de *En la orilla*.

7. Cervantes, Quevedo y Gracián fueron los tres autores explícitamente nombrados por Chirbes en su testamento: «[…] y solo he tenido envidia de quienes han escrito mejor que yo, que me perdonen los clásicos, Gracián, Quevedo y Cervantes, pero también muchos contemporáneos» (Chirbes, 2015b: 7).
8. Además de auxiliarse con introducciones y notas, Chirbes enriqueció su lectura de Cervantes con estudios de referencia como *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro (2002).
9. Otros libros y lecturas de Chirbes corroboran la importancia que dio a las obras y autores canónicos de la literatura occidental, empezando por Marceo Anneo Lucano, Publio Ovidio Nasón o Décimo Junio Juvenal, pasando por los grandes novelistas del XIX y comienzos del XX (Dumas, Dickens, Balzac, Flaubert, Clarín, Madox Ford, Proust, Dos Passos, Faulkner), cuyas técnicas emuló, hasta llegar a novelistas más jóvenes que él pero ya consolidados en el panorama literario actual como Marta Sanz.

notas, y cuya influencia se percibe en sus propias novelas. De *La Celestina* tomó la ruina moral de los personajes, incapaces de dominar las pasiones y de ajustarse a las aspiraciones y necesidades de su posición social; de Galdós aprendió a oponer las pulsiones internas (lo íntimo) y las sociales (lo público); y de Aub, probable trasunto del profesor Chacón de *La caída de Madrid*, el relato de varios sucesos de la Guerra Civil española como el de la imposibilidad de huir por mar desde los puertos de Gandía y Alicante en julio del año 1939 (en Chirbes, 2016 [1996]: 96-97).

Otras lecturas de Chirbes ilustran el deseo de reivindicar las obras de novelistas españoles menos canónicos pero decisivos en su cosmovisión y formación como escritor. Entre estas se situarían *La forja de un rebelde* de Arturo Barea, *Días de llamas* de Juan Iturralde, *Largo noviembre de Madrid* de Juan Eduardo de Zúñiga, *Verdes valles, colinas rojas* de Ramiro Pinilla y *Gran Sol* de Ignacio Aldecoa[10].

Otros autores, libros y revistas conservados en la Fundación Rafael Chirbes, que el escritor empezó a leer al llegar a Madrid para preparar los cursos pre-universitarios, constituyen los referentes de los personajes del doctor Vicente Tarbarca y de los jóvenes de *La larga marcha*, parte de ellos convertidos en adultos en *Los viejos amigos*; del profesor Juan Bartos en *La caída de Madrid*; y de Rubén Bertomeu y Federico Brouard en *Crematorio* (véase Chirbes, 2016 [1996]: 222-231 y 320-328, y Chirbes, 2017 [2007]: 90-95). Se trata, entre otros, de Baroja, Antonio Machado, Unamuno, Hegel, Marx, Engels, Bakunin, Darwin, Nietzsche, Freud, Lenin, Mao, Ho Chi Min, Herman Hesse, Kafka, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Karl Liebknecht, Rosa Luxemburgo, Rimbaud, Baudelaire, Cocteau, Walter Benjamin, Marcuse, Adorno, Althusser, *Film Ideal*, *Primer acto*, *Nuestro Cine* o *Triunfo*.

En la biblioteca de Chirbes también figuran libros de viaje, arquitectura, pintura, gastronomía y guías turísticas, que el escritor utilizó en los reportajes publicados en la revista *Sobremesa* y en las reflexiones de los personajes con formación, como los de *Los viejos amigos* o los de Rubén y Silvia Bertomeu en *Crematorio*. Igualmente, los libros de la Fundación Rafael Chirbes constituyen un dietario de la vida del escritor y en o entre sus páginas se hallan dedicatorias, firmas a modo de *ex libris*, fotografías, números de teléfono, billetes de metro, de tren, papeles con textos en árabe, recortes de prensa, cálculos matemáticos,

10. Chirbes también refirió el descubrimiento y la lectura de libros prohibidos durante el franquismo merced a su trabajo de librero en La Tarántula y otras librerías madrileñas: *Si te dicen que caí*, de Marsé, los *Campos*, de Aub, la *Historia de España*, de Pierre Vilar, *El amante de lady Chatterley*, de D. H. Lawrence o la *Justine*, del marqués de Sade…, más detalles en Lluch-Prats (2014-2015).

invitaciones, números de teléfono, manchas de café, fajas de otros volúmenes, y hasta el menú de un acto organizado el 18 de diciembre de 1985 por la *Revista de Occidente*, que recuerda, por su contenido, formato y tipografía, al de la cena que reúne a los personajes de *Los viejos amigos* (Chirbes, 2016 [2003]: 113).

Marcas de lectura

Como autores contemporáneos a él, Chirbes se enorgulleció más de los textos leídos que de los escritos, y entendió la lectura como una actividad indispensable de cualquier escritor[11]. La combinación de anotaciones, observaciones, subrayados, rayas, flechas, guiones, asteriscos, con lápiz, rotulador y ceras de colores, en folios y cuartillas, sobre la plana y en los márgenes de los libros de la Fundación Rafael Chirbes, pone de relieve fechas, acontecimientos, títulos, nombres propios y recursos de estilo, explica la concatenación de ideas, y trata de discernir los mensajes éticos y morales que emanan de novelas, ensayos y poemas.

La variedad de las marcas muestra a su vez distintos niveles de lectura. En textos complejos —aquellos que se ocupan de nociones filosóficas y abstractas, desde los firmados por pensadores que interesaron especialmente a Chirbes como Marx, Lukács, Walter Benjamin o Bajtín, y estudios como *Estética y marxismo*, de Adolfo Sánchez Vázquez, hasta los canónicos de la literatura universal (*De rerum natura*, las *Sátiras* de Juvenal, *La Celestina*, *El Quijote*, los *Sueños* de Quevedo)—, las señales tienden a guiar la lectura introduciendo notas al margen, subrayados y llamadas, que delimitan y aclaran los asuntos tratados y su ligazón; en ocasiones incluso se intercalan papeles con resúmenes, esquemas e ítems para recordar el contenido de ciertos pasajes y facilitar el estudio, la memorización y la relectura. En textos más fáciles de comprender —novelas escritas por sus contemporáneos sobre todo—, las notas y marcas de lectura de Chirbes se centran en cuestiones ideológicas, existenciales y de estilo que el escritor estimó y censuró.

Estos niveles de lectura se pueden vincular a distintas etapas o períodos vitales. En lecturas tempranas, las marcas y subrayados son más frecuentes y evidencian la avidez de datos y conocimiento de un Chirbes joven y en formación. Los volúmenes citados del *Libro de buen amor* y la *Antología* de Luis de Góngora presentan detalladas marcas, probablemente de su época preuniversitaria o universitaria. En el libro del Arcipreste, Chirbes (*Libro de buen amor*, 1968: 15-16) anotó el tipo de estrofa («zéjel», p. 15) y la distribución

11. Labrador Méndez (2017) se hace eco de las lecturas compartidas por Chirbes y otros autores de su tiempo que se jactaron de su erudición y vastos conocimientos literarios.

de las rimas («a a a a […]») de los versos de los «Gozos de santa María»; en el de Góngora (1971: 147-148) marcó varios acentos versales en los sonetos que comienzan «Suspiros tristes, lágrimas cansadas» y «Mientras por competir por tu cabello». Con el paso del tiempo, Chirbes se fue convirtiendo en un lector más selectivo, ya fuese porque sus lecturas y relecturas se centraron en temas específicos para la escritura de artículos, prólogos y conferencias, porque acumulaba un mayor número de conocimientos y no necesitaba consignar tantas informaciones, o porque se fue volviendo más escéptico y primando el análisis ideológico y estético sobre datos y hechos.

Las distintas señales de lectura de los títulos de Chirbes suelen aparecer combinadas y pueden jerarquizarse en función de su entidad y alcance. Las más significativas incluyen glosas y juicios del autor en fichas de lectura y en los márgenes de las páginas de los libros; las de menor trascendencia incorporan flechas, rayas verticales, asteriscos rodeados por un círculo, corchetes, signos de interrogación y subrayados.

Fichas de lectura y anotaciones en los márgenes de las páginas

En la Fundación Rafael Chirbes se hallan abundantes papeles con notas manuscritas en las que el autor sintetiza, comenta y juzga aspectos argumentales, estructurales y de forma del volumen en cuestión; todas ellas son de gran interés para conocer sus convicciones, preferencias y textos, puesto que el escritor utilizó la obra de otros para explicar y legitimar la suya. Una nota temprana y muy representativa, con vistas quizá a la redacción de una reseña para alguna de las publicaciones en las que colaboraba, se encuentra en el ejemplar de *Mortal y rosa* de Francisco Umbral (1975):

> Reflexiones sobre un cuerpo y el sexo y la muerte. Escrita en 1ª persona. Participa del gusto por el ensayo estético-filosófico al que no soy excesivamente aficcionado. Literaturiza en lo metafísico. Los mejores momentos, aquellos en los que la verdadera anécdota ese [¿]cristalismo[?] popular de Umbral sobre vuela en el libro (p. 45 y s.s.) Otras veces roza la «boutade» (p. 57) o en la greguería fácil (p. 63). Es el riesgo de escribir deprisa, mecánicamente, dejando volcar las palabras sobre todo en una exposición inofensiva de todo. Domina —nadie lo duda— el lenguaje y las ideas, el arte del retórico y del sofista. Reivindicación de la vida, de un vitalismo frente a lo cultural. Una especie de enfermedad de escritor[12].

12. En este trabajo se conservan la ortografía («aficcionado»), puntuación y disposición de las anotaciones manuscritas de Chirbes; en la bibliografía se citan con exactitud los libros de la Fundación Rafael Chirbes con las marcas de lectura mencionadas. Sus *Diarios*, con el título de *A ratos perdidos*, contienen abundantes apreciaciones de este estilo sobre otros autores y obras.

La nota destaca nociones que tienen gran importancia en las novelas y ensayos de Chirbes: el rechazo de las modas estéticas y literarias, de los excesos retóricos y el artificio, y la importancia del lenguaje a la hora de representar y enmascarar la realidad. Otras notas en papel encontradas entre las páginas de los libros de la Fundación son menos trascendentes, aunque revelan el tesón y los intereses eruditos de un lector avezado. En *Estética y marxismo*, presentación y selección de los textos de Sánchez Vázquez (1970: 22), se rastrean diversas anotaciones o fichas de lectura. Una de ellas sintetiza un lugar de la obra de gran interés para Chirbes: cómo se integran las dinámicas o actividades artísticas y estéticas en la sociedad capitalista; otra enumera los textos de Marx y de otros teóricos marxistas compilados por Sánchez Vázquez. Y ambas denotan a la vez el rigor con el que Chirbes escribía estos comentarios con los que trataba de comprender, recordar y agilizar la consulta de los volúmenes leídos:

MARXISMO Y ESTÉTICA SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A.

Estética y marxismo
I, pág. 22

Marx no podía dejar de ocuparse de las cuestiones estéticas y estilísticas —y se ocupa efectivamente de ellas desde sus trabajos de juventud— por dos razones: a] para afirmar que la producción capitalista destruye el principio creador de la actividad práctica humana en su trabajo humano y en el arte [en la medida en que este último cae bajo las leyes de la producción inmaterial] b] para poner de manifiesto que la relación estética del hombre con el mundo, y la creación artística como forma privilegiada de ella, responde a la necesidad humana de obligarse, exteriorizarse o afirmarse en una materia dada como ser humano.
Estética y marxismo

Textos de Marx
Engels
P. Lafargue
F. Mehring
A. Labriola
G. N. Plejanov
R. Luxemburgo

Las anotaciones de Chirbes en las páginas de cortesía, blancas y márgenes, tienen una intención muy parecida a la de las notas en papeles sueltos —resumen datos e ideas, apuntan fuentes, juicios e impresiones, opiniones contrarias, dudas—, pero suelen ser más sintéticas («Rabelais» «cohesión», «idea central», en Quevedo, 2007: II, 272, y Cervantes, 1992: III, 238, respectivamente)[13]. Este

13. Ejemplos más extensos de ello se pueden ver en uno de los ejemplares de *Si te dicen que caí* (Marsé, 1989: 76-77) de la Fundación.

tipo de observaciones, que a medida que Chirbes se fue consolidando como novelista muestran a un lector con mayor autoridad, sobresalen en los volúmenes de Cervantes, en los que cuestionó varias de las notas a pie de página de las ediciones que manejó. En la de *Don Quijote de la Mancha*, dirigida por Francisco Rico (1998), comenta sobre la nota 8 de la página 224 «—El tácito "Dios" es el sujeto de batanee 'azote' […]—»: «¡Ojo! el sujeto yo creo que es yo […] No sé Ambiguo».

El término «¡Ojo!», en combinación con rayas y subrayados, es muy recurrente en las anotaciones de Chirbes para remarcar pasajes con ideas que le gustan, comparte o sorprenden (en sus diarios, *A ratos perdidos*, utilizó «ojo» para notar dudas o erratas). En los citados a continuación, «ojo» refuerza, en el margen de las páginas, el subrayado a lápiz, rayas verticales y flechas:

> ¡Ojo! […] cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte de ella se vive con libertad de conciencia (II, 54)
> (Castro, 2002: 272)

> ojo Digo que era venta porque don Quijote la llamó así.
> (Cervantes, 1998: 1108-1109)

Chirbes introdujo también notas de carácter jocoso. Así, la tercera vez que en *The Easter Parade*, de Richard Yates (2008: 62), anotó la traducción de *silly* escribió «¡TONTO!» para destacar tal vez su torpeza al no recordar el significado de la expresión.

Flechas, rayas, corchetes, subrayados, círculos, asteriscos

Los signos anteriores suelen aparecer acompañados de subrayados para enmarcar datos, informaciones y reflexiones importantes para la comprensión de la obra, así como nociones conceptuales y de estilo que debieron de agradar a Chirbes. Un buen ejemplo de la meticulosidad y variedad de símbolos empleados por el escritor para marcar líneas y fragmentos que le interesaron aparece en Gaya (2010), donde una raya vertical a lápiz destaca un fragmento singular sobre la ciudad de Lisboa (dentro de este fragmento también se subraya a lápiz una aguda apreciación —«una pimienta […] de pagoda»—):

> […] (un grabado inglés que representara tal puerto exótico quizá del Japón). Sí, hay algo muy oriental en Lisboa, difícil de localizar y precisar, muy evidente al mismo tiempo, algo que se diría una pimienta espolvoreada sobre los tejados —esos tejados con un leve *respingo* de pagoda— (Gaya, 2010: 348).

Otro ejemplo significativo de la exactitud de Chirbes como lector se da en Lukács (1968), en donde los números «1., 2., 3.» se delimitan con círculos

de color rojo; el párrafo siguiente, sin numerar, se distingue con un pequeño asterisco también de color rojo:

1. «Materia y contenido» (esto es, la relatividad económico-social de la materia artística).
2. «Forma y continente» (o sea, el cambio de la estructura social, que conduce a la transformación de las formas de la exposición o del estilo literario).
3. El análisis de la procedencia social y del «rango social del artista […]

* Cabe añadir igualmente a este punto el análisis de la Literatura como institución social
(Lukács, 1968: 20).

Entre las lecturas de Chirbes también se advierte una preferencia por señalar mediante rayas, corchetes, flechas y/o subrayados, asuntos de carácter existencial que incidieron significativamente en su vida y que le llevaron a cuestionar la esencia de la creación artística —la literaria en particular— y los sinsabores de la bebida, el amor y el sexo:

> En las tres formas de reflejo hay una selección subjetiva de la realidad reflejada.
>
> > Como explicaba Lenin, «la conciencia del hombre no sólo refleja el mundo, sino que además lo crea». […]
> >
> > El reflejo artístico tiene en común con los otros dos el que, según Lukács, «no puede ni pensarse en un reflejo mecánico, fotográfico de la realidad», como su fundamento; pero al igual que el científico, se distingue del reflejo cotidiano por su «autonomía»
> >
> > (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala, 1978: I, 24-25).

La embriaguez

> En fin, ¿por qué, cuando la aguda fuerza del vino ha invadido a un hombre y su ardor se ha infundido y esparcido por las venas, sigue pesadez en los miembros, se entumecen las piernas, vacila el paso, se traba la lengua, se anubla el juicio, se anegan los ojos, surgen gritos y querellas entrecortadas de hipidos y, en fin, las usuales consecuencias de la embriaguez? ¿Por qué sucede esto, sino porque la ardiente violencia del vino tiene por efecto habitual perturbar al alma en el cuerpo mismo? Pero todo lo que puede ser turbado e impedido, indica con ello que, si es penetrado por un agente algo más violento, perecerá y será privado de su vida futura (Lucrecio, 1993: 275).
>
> Mas no se priva de los frutos de Venus el que evita el amor, antes elige los placeres que están libres de pena. Pues no hay duda que el goce es más puro para el sano que para el aquejado de pasión. […] Pero la naturaleza protesta, objetando que ocurre todo lo contrario; y este es el solo caso en que, cuanto más tenemos, más se enciende el corazón en deseo furioso. Pues comida y bebida son absorbidos dentro del cuerpo, y como pueden ocupar en él lugares fijos, se hace fácil saciar el deseo de agua y de pan. Pero de la cara de un hombre y de una bella tez nada penetra en nosotros, que podemos gozar, fuera

> de tenues imágenes, que la mísera esperanza trata a menudo de arrebatar del aire (Lucrecio, 1993: 395).

Todo ello tiene un correlato directo en las novelas de Chirbes, en las que proliferan los escritores o los individuos que escriben, y en las que la mayor parte de los personajes sucumben al amor o al sexo, anhelos que junto con el poder y la riqueza someten al hombre según el propio escritor. De hecho, en la obra de Chirbes las relaciones amorosas presentan una connotación negativa por lo que suponen de dominación, frustración y sufrimiento. El personaje de Vicente Tabarca en *La larga marcha* condensa buena parte de estas nociones cuando alude al órgano genital femenino como «herida del sexo» (la vagina es como una «herida» porque su forma lineal remeda un corte y a través de ella se expulsa la sangre menstrual, y el «sexo» puede provocar «heridas», dolores y traumas físicos y psicológicos):

> Él mismo, Vicente Tabarca, era un cadáver, y su mujer, otro: cadáveres que inexplicablemente seguían engendrando. Por eso se enfadó cuando, al final del segundo embarazo de Elisa, vio aparecer aquel cuerpecito entre las piernas de su esposa y le descubrió la pequeña herida del sexo. Pensó: «Otra mujer para que la disfruten estos brutos». Y se estremeció al imaginarla del brazo del hijo de alguno de aquellos pistoleros y estraperlistas que formaban la alta sociedad de Madrid (Chirbes, 2016 [1996]: 52-53).

En ciertos pasajes de los libros de Chirbes resulta difícil precisar la intención de ciertas marcas de lectura, rayas verticales y subrayados. A veces pueden resaltar fragmentos que atrajeron o desagradaron al escritor por razones ideológicas, éticas o de estilo. Esto suele suceder sobre todo en la obra de novelistas contemporáneos, en la que Chirbes quizá resaltó lugares que le sorprendieron y agradaron (los dos citados en primer lugar), y otros que tal vez rechazó por prosaicos y sentimentales (el tercero y el cuarto de los pasajes mencionados a continuación):

> Ahora, tantos años después de aquel tiempo difícil y de los paseos junto al río, los emigrantes de entonces niegan los derechos a quienes vienen de fuera para lo mismo que ellos iban al extranjero: encontrar una manera de vivir mejor que en sus sitios de origen (Cervera, 2012: 65).
>
> Me incomoda que mi vida se haya convertido en un anuncio de turrones
> […]
>
> Me han encogido en un cliché. Soy una figurita de Belén (Molino, 2013: 103).
>
> Cuando descendía de la Bastille sonaba la música de la feria. Una explanada inacabable. La montaña rusa, los tiovivos, una grúa gigante que vuelve del revés la gravedad de la tierra.
> […]

> Se va a morir. Entonces, si lo saben, por qué preguntan. No saben que acrecientan así el tamaño del dolor, las dimensiones cada vez más incalculables del daño. Suena el teléfono y ella ni se mueve (Cervera, 2009: 35 y 109).
>
> Al contemplar cómo la máquina sanitaria se revoluciona y trabaja a la máxima potencia para salvar la vida de mi hijo, me emociono y lloro. Sin esconderme, asumiendo al fin mi condición de llorón sin peros ni excusas. Este sistema sanitario tan denigrado, que tanto parece molestar a algunos y que tanto empeño tienen otros por demoler, ofrece lo mejor de la ciencia, lo mejor del intelecto humano y de su sabiduría, a un niño enfermo. Sin tirar la toalla, como un Sherlock Holmes que repasa una y otra vez la escena del crimen en busca de ese minúsculo fallo que delata al asesino (Molino, 2013: 109).

Tampoco se alcanza a distinguir si las marcas de lecturas anteriores, o del estilo de las anteriores, fueron de uso exclusivamente privado o si Chirbes las comentó con autores cercanos y con editores como Jorge Herralde, con quien mantenía conversaciones telefónicas sobre las obras que le hacía llegar.

Lápices, bolígrafos, rotuladores y colores

Un último aspecto que llama la atención en las marcas de lectura de Chirbes es el uso de lápices, ceras, bolígrafos y rotuladores de diferentes colores. En ocasiones debió de recurrir a lápices, bolígrafos y rotuladores por tenerlos más a mano, de manera que el empleo de tinta azul, negra, roja y verde pudo ser casual; en otros momentos, sin embargo, parece que el uso de ceras de colores y rotuladores obedece a lecturas en distintos momentos y sirve para ratificar el interés de pasajes previamente subrayados. En Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala (1978: I, 27-28), resaltó con un rotulador de color verde varios pasajes que había subrayado a lápiz:

> En última instancia, pues, son inevitables tanto la producción literaria como la lectura *tendenciosas* o *partidistas*. Sólo la conciencia lúcida de la función de la ideología puede salvar al productor y al lector de la presunción de inmutabilidad y validez universal de su obra y de sus juicios. Sólo desde el pensamiento marxista, un pensamiento que se piensa a sí mismo críticamente, puede empezarse a desmitificar las pretensiones ideológicas de la producción superestructural, cuyas dos peculiaridades principales son creer en su independencia absoluta y creer, por lo tanto, que no es determinada por la Historia (sino, si acaso y paradójicamente, que ella determina la Historia).

Asimismo, y del mismo modo que Chirbes fue reduciendo el número y variedad de las marcas de lectura, con el paso de los años también se observa una tendencia a emplear el lápiz y trazos precisos. Seguramente, tanto su trabajo de periodista para la revista *Sobremesa*, de cuidada presentación, como el de

novelista, le hicieron sentir un mayor respeto por el soporte impreso y la labor de los escritores.

El uso de anotaciones, flechas, rayas, corchetes, subrayados, círculos, asteriscos, puede que no obedezca siempre a las conjeturas propuestas. Para asegurarlo se debe examinar cada una de ellas en detalle, pero se cree que su empleo no variará sustancialmente, ya que Chirbes se distinguió por ser un lector disciplinado, puntilloso y consecuente.

***

Una de las últimas voluntades de Chirbes fue la de que sus materiales y documentos estuviesen a disposición de los lectores e investigadores, pero en especial sus libros[14]. El escritor fue muy consciente, pues, de la importancia de los volúmenes custodiados en su Fundación por las numerosas anotaciones y marcas de lectura que contienen, muchas de las cuales estimularon la creatividad del escritor y sirvieron de fuente para sus diferentes textos, por lo que sería de agradecer que diferentes especialistas las analizasen pormenorizadamente. Su estudio no solo servirá para completar el conocimiento que se tiene de la obra, el pensamiento y la vida de Chirbes, sino que ayudará a revisar un período crucial de la historia española reciente: la dictadura y el establecimiento del sistema democrático actual. Además, la forma de leer de Chirbes fue también la de una parte de sus congéneres, que hicieron de la historia de la cultura y de las ideas, de la sociología, la teoría literaria y la erudición y la reflexión intelectual, una forma de estar en el mundo que resulta cada vez más minoritaria por la preponderancia de los archivos electrónicos, que introducen otro tipo de conocimientos, reflexiones, lecturas y modos de lectura.

El examen del legado de Chirbes se antoja decisivo, por tanto, para entender estos cambios y cuenta con la ventaja de que es relativamente sencillo acceder a él gracias a las facilidades que los responsables de la Fundación Rafael Chirbes ofrecen. Además de los libros del autor, estos ponen al alcance de quien la visite los diarios inéditos mecanografiados por el escritor, que contienen ideas, reflexiones y pasajes que pasaron a formar parte de sus textos, fichas de lectura, fotografías y vídeos que hizo durante sus viajes, elepés en vinilo y discos compactos, y entrevistas, filmes y series de televisión en VHS y DVD[15].

14. En su testamento, con fecha de 19 de julio de 2015, Chirbes (2015b: 5) dispuso: «La casa se convertirá así en un lugar en el que permanezca unida la biblioteca, se mantenga la colección de mis libros […] Mantener la casa, con sus infinitas limitaciones […] pero también con la biblioteca, por poco interesante que sea […]».
15. Las revistas *Eñe* y *Turia* (Chirbes, 2009 y 2015-2016) publicaron diferentes entradas de los diarios. De las aparecidas en *Eñe* se ocupa Serber (2014).

Espero que investigadores e instituciones tomen buena nota de ello, puesto que este trabajo aspira a ser una llamada de atención sobre los materiales cedidos por el escritor y una invitación a consultarlos y estudiarlos con el respeto, la diligencia y el rigor debidos a su memoria y obra.

Bibliografía citada[16]

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1997), *En voz continua*, Madrid, Alfaguara*.

BLANCO AGUINAGA, Carlos y Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala (1978), *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, vol. I*.

CASTRO, Américo, Castro (2002), *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid, Editorial Trotta, vol. I*.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1992), *El casamiento engañoso*, en *Novelas ejemplares*, ed., introducción y notas, Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia, tomo III, pp. 221-238*.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes y Editorial Crítica*.

CERVERA, Alfons (2009), *Esas vidas*, Valencia, Montesinos*.

CERVERA, Alfons (2012), *Tantas lágrimas han caído desde entonces*, Valencia, Montesinos.*

CHIRBES, Rafael (2009), «Textos ventaneros. Del 3 al 14 de julio de 2009», *Eñe. Revista para leer*, 19, pp. 14-26.

CHIRBES, Rafael (2010), *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama.

CHIRBES, Rafael (2013), «Carlos Aguinaga, el sabio que me enseñó a leer», *El País*, 12 de septiembre.

CHIRBES, Rafael (2014), «Francisco Caudet, historiador de la literatura», en *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea en homenaje a Francisco Caudet*, ed. Fernando Larraz, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 21-26.

CHIRBES, Rafael (2015a [2002]), *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2.ª ed.

CHIRBES, Rafael (2015b), *Testamento*, con fecha de 19 de julio (la Fundación Rafael Chirbes custodia una copia del documento).

CHIRBES, Rafael (2016a [1996]), *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama, 4.ª ed.

CHIRBES, Rafael (2016b [2003]), *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama, 3.ª ed.

CHIRBES, Rafael (2015-2016), «Hojas sueltas», *Turia: revista cultural*, 116, pp. 86-93.

CHIRBES, Rafael (2017 [2007]), *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 12.ª ed.

16. Las entradas con asterisco remiten a los ejemplares pertenecientes a la Fundación Rafael Chirbes que son los que específicamente contienen las marcas de lectura citadas en este artículo.

GAYA, Ramón (2010), *Obra completa*, ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo, pról. Tomás Segovia, Valencia y Madrid, Editorial Pre-Textos, 2010*.

GÓNGORA, Luis de (1971), *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 8.ª ed*.

LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2014-2015), «*En la orilla* de Rafael Chirbes: proteínas y memoria», *Turia: Revista cultural*, 112, pp. 225-234.

LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2017), *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal.

LIBRO DE BUEN AMOR (1968), Madrid, Espasa-Calpe, 11.ª ed*.

LLUCH-PRATS, Javier (2014-2015), «La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista», *Turia: Revista cultural*, 112, pp. 161-169.

LUCRECIO, Tito (1993), *De rerum* natura, ed., trad. y notas, Eduard Valentí Fiol, preparada por José-Ignacio Ciruelo, Barcelona, BOSCH Casa Editorial.*

LUKÁCS, Georg (1968), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1968, 2.ª ed*.

MAGGI, Eugenio (2015), «Intertextualidad y estrategias traductoras. Sobre algunas versiones de un pasaje de *En la orilla* (Rafael Chirbes, 2013)», *Creneida*. 3, pp. 375-385.

MARSÉ, Juan (1989), *Si te dicen que caí*, Barcelona, Seix Barral, versión corregida y definitiva*.

MOLINO, Sergio del (2013), *La hora violeta*, Barcelona, Mondadori*.

MORNAT, Isabelle (2015), «De Marx a Poe: notas para una poética de la crisis. En la orilla, Rafael Chirbes», *Hispanismes*, 9, pp. 58-75.

QUEVEDO, Francisco de (1969), *La hora de todos y la fortuna con seso*, en *Los Sueños*, Madrid, Espasa-Calpe, 5.ª ed., pp. 149-246*.

QUEVEDO, Francisco de (2007), *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *OOCC*, Madrid, Castalia, vol. II, tomo I, pp. 247-272.*

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, (ed.) (1970), *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, 1.ª ed. en español, vol. I*.

SENABRE, Ricardo (2015). *El lector desprevenido*. Oviedo, Ediciones Nobel.

SERBER, Daniela C. (2014), «"(Diario) Textos ventaneros", de Rafael Chirbes: entre el diario íntimo, la autoficción y la metaliteratura», en https://www.cetycli.org/trabajos/serber_edy2014.pdf [consulta: 13 enero 2020].

UMBRAL, Francisco (1975), *Mortal y rosa*, Barcelona, Ediciones Destino*.

VAL, Fernando del (2014-2015), «Biocronología de Rafael Chirbes», *Turia: revista cultural*, 112, pp. 280-305.

VALLS, Fernando (1983), *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, Barcelona, Antoni Bosch.

YATES, Richard (2008), *The Easter Parade*, Londres, Vintage*.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 141-162

Research Article

Evolución de una historia social en Joaquín Dicenta: análisis comparativo de «El desquite» (1893), *El señor feudal* (1896) y *Los bárbaros* (1912)

Evolution of a social story in Joaquín Dicenta: comparative analysis of «El desquite» (1983), *El señor feudal* (1896) and *Los bárbaros* (1912)

Manuel J. Muñoz Álvarez

Authors:
Manuel J. Muñoz Álvarez
Universidad de Málaga
majamual@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9780-319X

Date of reception: 18-05-2019
Date of acceptance: 06-06-2019

Citation:
Muñoz Álvarez, Manuel J., «Evolución de una historia social en Joaquín Dicenta: análisis comparativo de *El Desquite* (1893), *El señor feudal* (1896) y *Los bárbaros* (1912)», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 141-162.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.08

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Joaquín Dicenta acostumbraba a convertir sus cuentos en obras de teatro y después en novelas. En este artículo se analiza este procedimiento en la génesis y evolución de una historia social: la relación existente entre el relato «El desquite», el drama *El señor feudal* y la novela *Los bárbaros*.

Palabras clave: Joaquín Dicenta; literatura social; estudio comparativo; El desquite; El señor feudal; Los bárbaros.

Abstract

Joaquín Dicenta used to convert his tales into plays and later into novels. The purpose of this study is to analyse this procedure in the genesis and evolution of a social story: the link between the short story «El desquite», the play *El señor feudal* and the novel *Los bárbaros*.

Keywords: Joaquín Dicenta; social literature; comparative study; El desquite; El señor feudal; Los bárbaros.

Introducción

Si analizamos argumentalmente la producción cuentista, dramática y novelística de Joaquín Dicenta, nos daremos cuenta de que, por ejemplo, «Un divorcio» (1893) fue el embrión de *Luciano* (1894), que el ambiente de *Lorenza* (1907) era el mismo que el de su novela *Rebeldía* (1910) o que «El crimen de ayer» (1893) fue el antecedente de su drama homónimo (1908). El escritor aragonés, por tanto, acostumbraba a utilizar sus cuentos como base de sus obras de teatro, y estas como fermento para edificar sus novelas. Fernández Insuela (2003: 2017) fue el primero en percatarse de esta práctica, que revelaba, según se mire, o la consistencia de su producción literaria o su escasa capacidad imaginativa. En mi opinión, ninguna proposición excluye a la otra; habría que entender su relación de un modo consecutivo: Dicenta fue un hombre comprometido con su tiempo, por lo que no es de extrañar que su ideario tuviese un gran arraigo en sus obras literarias y, por tanto, que su creatividad quedase supeditada a dichas ideas.

En el presente artículo se estudiará con detenimiento la relación existente entre tres obras de Dicenta emparentadas: el cuento «El desquite» (publicado el 12 de junio de 1893), el drama *El señor feudal* (estrenado el 2 de diciembre de 1896) y la novela *Los bárbaros* (publicada en 1912). El asunto que abordan es el mismo: la rebelión de los campesinos contra sus explotadores. Esta es una cuestión poco estudiada por la crítica que, no obstante, me parece de gran relevancia. Mas Ferrer (1978: 147) ni siquiera menciona «El desquite» cuando habla de las fuentes de *El señor feudal*, y cita solo las deudas del drama con *Le grand Marnière* de Georges Ohnet. Por su parte, McGrath (2004: 113-114), a pesar de haberse percatado del vínculo existente entre estas tres piezas, apenas le dedica dos páginas de su cuidadoso estudio.

Para hacer más sistemático el análisis comparativo, me centraré en estudiar con detalle la manera en la que el autor ha abordado espacio, tiempo, personajes, temas y el símbolo de la cuba en cada una de las obras[1]. No pretendo solo señalar similitudes y diferencias, persigo también tasar la idoneidad de los recursos mantenidos y modificados por el escritor y valorar el contenido crítico de estas tres manifestaciones de la literatura social.

1. En el apartado de la bibliografía figuran las ediciones sobre las que citaré de ahora en adelante las piezas estudiadas, pero señalo que, con el objeto de evitar incluir información redundante, cada vez que las mencione, en la referencia incluiré solo el número de la página, sin año ni autor. En el caso de «El desquite» ni siquiera indicaré la página, puesto que todo el relato figura en una sola.

Espacio

La acción de las tres piezas de Joaquín Dicenta sucede en un espacio similar, en una aldea cuya riqueza proviene del sector primario. Son lugares donde se perciben claros contrastes socioeconómicos: por un lado, una inmensa mayoría trabajadora que vive en condiciones infrahumanas; por otro, una minoría que disfruta de los privilegios obtenidos por la explotación de los anteriores. La principal diferencia entre los tres pueblos radica en el grado de precisión con el que son descritos por el autor.

En «El desquite» se hallan poquísimas referencias espaciales, por lo que la aldea queda desdibujada. Sin embargo, esto no debe resultar extraño puesto que es una clara consecuencia de la limitada extensión del género cuentístico, en el que la brevedad inherente impide al autor demorarse en el dibujo del paisaje. A pesar de ello, con los pocos datos ofrecidos por el autor, casi pinceladas impresionistas, es posible recomponer de manera vaga el lugar. Se trata de un pueblo español sin determinar, compuesto por unas cuantas «casucas», equiparadas a cuadras, en las que viven los campesinos, una iglesia y una plaza pública donde se organizan bailes los domingos. Aunque no se explicita nada al respecto, sería lógico suponer que la vivienda del terrateniente en nada se parecería a la de sus trabajadores, ya que contaría con un buen número de comodidades ajenas a las humildes casas de estos últimos. Asimismo, si la actividad agrícola y la ganadera constituyen el sustento del pueblo[2], habría que presumir que este posee las adecuadas instalaciones para desarrollar dichas labores, además de la bodega y del establo mencionados en el texto literario.

La acción de *El señor feudal*, al igual que el cuento anterior, sucede en una aldea indeterminada. Si bien en la obra no se concreta el lugar exacto, algunos críticos señalan que se trata de un pueblo andaluz[3]. Tal vez las razones que los conduzcan a efectuar dichas afirmaciones sean las que siguen: 1) las numerosas referencias al clima caluroso, que podrían situar la acción en el sur peninsular;

2. «Apenas concluidas las faenas de la recolección [de la vid], a otra faena nueva, a prensar la oliva entre las piedras de la muela para que destilase gota a gota el pringoso aceite; a hacinar en los rincones del establo la hierba con que había de nutrirse el ganado durante el invierno; a recoger en anchos serones la fruta; a acomodarla para su conducción y transporte; a hacer con las mieses amarilla alfombra de la era y a pasar y repasar por aquella alfombra, guiando las mulas, dirigiendo el trillo, desgranando la espiga y pulverizando la paja: luego a limpiar la paja, a recoger el trigo en dorados montones, que la pala remueve y el sol abrillanta y el aire besa; y de la era al lagar a entendérselas con los racimos, a estrujarlos con sus pies musculosos, a transformarlos en mosto».
3. Mas Ferrer (1978: 138) afirmó que la obra «presenta la problemática social en un ambiente rural —el campo andaluz». Por su parte, McGrath (2004: 111-112) dijo que el drama ocurría «in a rural setting, the Andalusian countryside».

2) la alusión al gazpacho, un plato típico de Andalucía y 3) la correspondencia de las modalidades lingüísticas empleadas por la mayoría de los personajes del drama con las hablas andaluzas. Si bien, no hay que ignorar que tanto en el centro como en el norte peninsular pueden registrarse elevadas temperaturas en verano; que en Castilla-La Mancha hay una variedad del gazpacho, el gazpacho manchego, y que, siguiendo la opinión de Paco de Moya (1971-1972: 143), el característico modo de hablar de los dramas rurales, más que indicar el origen geográfico de sus personajes, revela su adscripción a un estrato sociocultural bajo. Por todos estos motivos, a mi juicio, sería muy aventurado garantizar con rotundidad que Dicenta ubicara el pueblo en Andalucía[4]. Por eso me parece mucho más coherente la afirmación de Claver Esteban (2012: 160), quien señaló que el drama «sucede en un lugar abstracto de la geografía española».

En este caso, la pintura del lugar es más minuciosa que en «El desquite», ya que, gracias a las introducciones escénicas y a las acotaciones, conocemos con detalle los ambientes en que se desarrolla cada uno de los tres actos del drama. El primer acto sucede en la finca del señor Roque, en las inmediaciones del lugar, pero al aire libre, espacio de trabajo de los campesinos, situado cerca de las eras y del sendero que conduce al bosque, antesala del «castillejo gótico medio arruinado que supone ser la morada y solar del Marqués de Atienza» (7). El segundo espacio dramático se ubica dentro de la humilde casa de labor en que viven Juan y Juana y el último lugar se corresponde con la bodeguilla de Roque.

A diferencia de las obras anteriores, en *Los bárbaros* la aldea es descrita con todo lujo de detalles a lo largo de las tres partes que estructuran la novela. Se alza en una llanura abrigada por una cordillera en cuyos picos habitan los carboneros:

> Al centro de la llanura, en una pequeña ondulación, levantábase el pueblo rico, blanco, reluciente, agujereado por las torres de cinco iglesias, esmaltado con huertecillos verdes, empenachado con musulmanas azoteas. Los barrios pobres negreaban en la parte baja del montículo, a las márgenes de un arroyo, seco las más veces del año (35).

En el pueblo rico, se hallaría, próximo a los trigales, el cortijo del patrono, y por encima de este, «sobre una alta y solitaria roca, erguíase un cuarteado torreón y unas viejas murallas» (34-35), el castillo de los marqueses de Cazorla.

4. Con todo, no se puede negar que la geografía andaluza fuese conocida para Joaquín Dicenta, pues, de hecho, a lo largo de su vida, la visitó. Por ejemplo, tenemos constancia de que estuvo en Linares con el objeto de informarse acerca de la situación de los mineros, siendo frutos de dicho viaje la publicación, en 1903, de nueve artículos en *El Liberal* y la composición, en 1907, de su drama *Daniel* (Valladares Reguero, 1999).

En esta ocasión, el pueblo recibe un nombre: Mérina[5]. Se trata de un espacio inventado por Dicenta, pero podría localizarse en Andalucía[6], presumiblemente en Huelva, Cádiz, Málaga o Almería, porque se dice que la capital de la provincia a la que pertenecía Mérina «era puerto de mar» (179). La continuidad argumental del relato y del drama en la novela, con un espacio concreto andaluz, fortalece la idea de que Dicenta estuviese pensando en Andalucía cuando escribió *El señor feudal* y «El desquite», a pesar de que luego, como he señalado, no incluyese ningún rasgo idiosincrático de dicha comunidad en sendas piezas.

De la descripción de los tres espacios se puede extraer una serie de elementos comunes:

— La oposición entre las viviendas de los campesinos y de los burgueses, modestas las primeras y ampulosas las segundas.
— Las infraestructuras propicias para el correcto desempeño de la agricultura y la ganadería, concediendo especial relevancia a la actividad de la viticultura, de ahí la mención expresa de las bodegas.
— Solo en *El señor feudal* y en *Los bárbaros* figura la residencia de la aristocracia, castillos derruidos que denotan la situación de este grupo social en un momento histórico determinado.
— Tanto en la aldea de «El desquite» como en la de *Los bárbaros* se sabe que hay erigida una iglesia, aliada de la burguesía en su intento de domeñar la conciencia de los obreros alienados.

Por último, las condiciones climatológicas de los espacios constituyen al mismo tiempo un punto de convergencia y de divergencia entre las piezas estudiadas. Los tres espacios son lugares donde hace un calor sofocante en verano, que agrava las condiciones en las que los campesinos han de realizar sus labores, pero solo en *Los bárbaros* esta situación climática se lleva al extremo, hasta tal punto de poder identificar Mérina con el infierno. La presencia del grupo de montañas que rodean la llanura hace verosímil esta equiparación: Mérina está al pie de las montañas, es decir, abajo, como el infierno; mientras que las cordilleras, como el cielo, se encuentran arriba, a una gran distancia del suelo.

5. En el capítulo sexto de la segunda parte aparece el nombre por primera vez (171). Más adelante, aparecerá también escrito sin la tilde.
6. No hay en la novela una afirmación tajante de que la acción suceda en Andalucía, pero sí se hallan leves indicios referentes a la climatología, a la moda y a la gastronomía que nos permitirían barajar esa posibilidad. Quizá el más significativo sea un suceso acaecido al final del libro: el viaje que realiza un grupo de señoritos originarios de Madrid para conocer la «juerga netamente andaluza» (205).

Por eso, en Mérina hace el mismo calor que en el infierno[7] y en las montañas «las nieves serranas refrescaban la atmósfera» (132). Este símil se completa con los modelos socioeconómicos característicos de ambos lugares: en el pueblo predomina un sistema semejante al feudalismo, donde la injusticia es un denominador común; por el contrario, en las montañas, los carboneros se rigen por un «vivir fraternal» (132), modelo semejante al propugnado por el socialismo, que Dicenta propone aquí como el ejemplar. Sin embargo, la población de los carboneros queda asolada como consecuencia de una espantosa tormenta, lo que, tal vez, pueda poner de manifiesto que, en el fondo, Dicenta creyese en la inviabilidad práctica de las ideas socialistas.

Tiempo

Teniendo en cuenta el contenido crítico de estas piezas, hay que admitir que los hechos contados en cada una de ellas deben suceder en una época contemporánea al autor, un período de tiempo que abarca el final del siglo XIX y el comienzo del XX, pues no tendría sentido denunciar una situación social injusta acaecida en el pasado, dado que esta sería ya irrevocable y, entonces, más que sociales, serían obras históricas. En consecuencia, el carácter actual es otro punto que tienen en común.

Asimismo, las tres comienzan de una forma abrupta, *in medias res*. De este modo, el conflicto que el autor aragonés plantea en cada una de ellas se hace más grave en tanto que no se trata de una situación nueva, sino que se ha ido desarrollando durante un largo período de tiempo, afectando incluso a los ascendientes de los personajes. Normalmente, este tipo de inicios agilizan el ritmo de la obra, pero en este caso creo que contribuye justo a lo contrario, a ralentizarlas, a situar el origen de la injusticia social muchos años atrás. En realidad, el día a día de todos los campesinos, da igual la generación a la que pertenezcan, es siempre el mismo: soportar los perpetuos abusos de sus amos.

Por el contrario, las tres se distancian en la duración de los sucesos que narran o dramatizan. Mientras que en «El desquite» no se especifica el tiempo que abarca la acción relatada, en las otras dos obras sí que se detalla. *El señor feudal* ocurre en, al menos, diecisiete días.

7. «La atmósfera era incendio; un incendio sin llamas; un vaho quemante de todas partes venía ahuyentando a los pájaros que, ocultos entre los árboles del inmediato bosquecillo, no se atrevían a piar. Ni una bestia se vislumbraba en la llanura. Los toros dormitaban bajo los matorrales; los insectos mismos habían dejado de zumbar, aletargados, amodorrados por el implacable calor» (49).

> Los actos I y II ocurren en dos días consecutivos, ya que Petra al comienzo de la escena II del acto II se refiere a los hechos sucedidos «ayer» [...]. Entre el acto II y el III han pasado, como mínimo, quince días, tal y como Petra se encarga de indicar de nuevo al principio del último acto: hablando de la llegada de Carlos al pueblo la noche anterior, dice que «quince días se ha pasao juera arreglando no sé qué cosas de su padre» (66). No es posible precisar el día exacto en que Carlos se marchó, pero es plausible pensar que tuvo que ser al día siguiente de anunciar su compromiso con María (Muñoz Álvarez, 2018: 25).

Se trata de una cifra considerablemente inferior al año y medio que transcurre en *Los bárbaros* (desde un verano hasta el invierno del año siguiente), pero consecuente con el género al que pertenece, el teatro, donde las constricciones temporales son muy habituales. Si bien es cierto que en «El desquite» el autor aragonés logra crear una sensación de estatismo con el empleo del pretérito imperfecto de indicativo y al señalar que el obrero protagonista realizaba las mismas tareas en cualquier estación del año.

Por último, en las tres obras se puede advertir, gracias a los constantes comentarios sobre la climatología, que en cada trama siempre está presente una misma estación: el verano[8]. Que el clima sea asfixiante supone un refuerzo para la trama social, puesto que empeora las condiciones en las que los campesinos han de realizar sus faenas y potencia la crítica.

Personajes

Los personajes del cuento, el drama y la novela son muy dispares, pero es posible detectar que muchos representan un mismo papel. A este respecto, Forgas Berdet (1983: 46) hizo hincapié en

> la repetición constante en sus obras de ciertos esquemas-tipo. En sus producciones eminentemente sociales los personajes responden al siguiente arquetipo: obrero concienciado, patrón explotador, muchacha ultrajada, con un maniqueísmo a ultranza que considera el patrón directo responsable de todos los males que aquejan al obrero y personificación del mal, y que asocia las manos encallecidas y la blusa obrera con la bondad y moral espiritual.

Por eso, en este apartado estudiaré las características, así como las similitudes y divergencias de los personajes pertenecientes a cinco grupos distintos que he establecido de antemano, en base a su aparición en, al menos, dos de las

8. En «El desquite» no se precisa el tiempo de la historia, pero sí se alude al verano (y tamb ién al invierno), al referir las pésimas condiciones en las que Juan, el campesino protagonista, tenía que cumplir con sus obligaciones: «en invierno tiritando de frío, encorvándose para recibir el empujón del vendaval, empapado por la lluvia o acariciado por la nieve; en verano asfixiándose, jadeando, respirando polvo, transpirando pegajoso y caliente sudor».

tres piezas analizadas. Estos grupos son: los campesinos rebeldes, los propietarios crueles, las mozas deshonradas, los aristócratas arruinados y los clérigos interesados.

Los campesinos rebeldes

El rol del trabajador rebelde se halla en las tres piezas: lo desempeñan Juan en «El desquite»; Jaime en *El señor feudal*; Manuel y, en menor medida, Andresón, en *Los bárbaros*. A todos ellos, salvo a Manuel, les une una situación melodramática, la pérdida de su honra a través de un personaje femenino.

Dicenta pinta a Juan como un personaje melodramático. Juan es un campesino «acostumbrado a la servidumbre, transmitida en su familia de padres a hijos». «Trabajo y más trabajo»; así transcurría su día a día. Ante esa situación se sentía «satisfecho y conforme», aunque de vez en cuando rondase por su cabeza un pensamiento de rebeldía, que descartaba al acatar como ley natural la existencia de privilegiados y desfavorecidos. Resignado, viviría contento siempre que estuviese acompañado de su esposa Pepa y tuviese el alimento necesario con que paliar el hambre. Por este motivo, la infidelidad de su mujer con el amo será el único detonante que lo haga pasar de la pasividad a la acción: sediento de venganza, asesina al señorito en la cuba de la bodega. Por consiguiente, Juan sí que encaja en la etiqueta de «campesino rebelde», y no en la de «campesino revolucionario», en tanto que no ha desarrollado una auténtica conciencia social y, por ello, más que a Jaime o a Manuel se parece a otros personajes del drama, como el tío Juan o Blas, y de la novela, como Juanón, que encajan en el prototipo de «obrero masa» descrito por García Pavón (1962: 57). Comparte también similitudes con Juan José, porque ambos se levantan contra sus contrincantes en amores y no contra sus explotadores. Fernández Insuela (1997: 18) dejó claro que «si el rival amoroso de Juan José hubiera pertenecido a la misma clase social que este la actitud del despechado obrero habría sido la misma». Tal afirmación puede aplicarse al protagonista de «El desquite».

Jaime, como bien ha indicado Mas Ferrer, «reúne dos personalidades: una la del obrero revolucionario y la otra la del heredero de los tradicionales conflictos de "honor" de nuestro Siglo de Oro» (1978: 142). Su mentalidad revolucionaria se fue fraguando desde su infancia, que transcurrió trabajando en las tierras del señor Roque, completamente desatendido por su padre, quien, incansable, se entrega a cumplir con sus obligaciones laborales, a costa de sus deberes paternales. Por eso, «como árboles escuidaos han crecío los hijos [Jaime y su hermana Juana], tirando por ande les echó la voluntá y sin que naide se entreteniera en enderezarlos» (10). No obstante, «a Jaime le dio por

saber de letra, y en cuanto que le soltaba su padre, […] se iba en casa el maestro y ¡hala! a deprender estudios, y en sabiendo que supo lo que el maestro podía enseñarle, tiró azá y se jue a la ciudá» (10). Los aldeanos pensaban que el joven estaba «tocao de los cascos» (30) porque no se resignaba a llevar la misma vida que los demás habían aceptado, una vida marcada por la ignorancia, una vida hacia la que sentía un profundo odio, pues el campo que cuidaban sin cesar «debía ser sustento de todos, y se ha convertido por la codicia de unos pocos, en el más aborrecible de los verdugos» (30). Una vez que marchó a la ciudad, consiguió trabajo en una fábrica, obtuvo el puesto de primer maquinista[9] y también se imbuyó de las ideas de la Primera Internacional, adquiriendo una nueva forma de pensar (Mas Ferrer, 1978: 141). Ocho años después de su partida, vuelve al pueblo, confiando en la redención del proletariado. Por otra parte, su mentalidad tradicional aflora al descubrir que su hermana ha sido deshonrada por el señorito; entonces, como buen descendiente de Peribáñez y de Pedro Crespo (Torrente Ballester, 1957: 62-63), se convertirá en el defensor de la honra familiar y asesinará a Carlos, una acción también motivada por el deseo de acabar con la precaria situación de los viticultores.

Estas dos caras contrapuestas aunadas en Jaime se escinden en *Los bárbaros*: Manuel poseerá la primera faceta, mientras que Andresón la segunda. De los primeros años de Manuel apenas tenemos noticias en la novela, solo sabemos que «era entonces un campesino igual a todos, más brioso y enérgico, pero, como todos, ignorante; como todos, hecho a vivir su vida sin comprenderla ni juzgarla» (10). Por algún motivo que no se cuenta, Manuel, al igual que hizo Jaime, se marchó de la aldea, pero, en vez de trabajar como obrero en una fábrica, decidió alistarse en el ejército. Allí entabló amistad con un antiguo mecánico, Francisco González, «un hombre que venía a ser para nosotros lo que Jesús para los suyos» (10). Francisco abrió los ojos de Manuel y le hizo ver que su sitio no estaba con los explotadores[10], sino al lado de sus hermanos oprimidos. Por esta razón, acabó desertando y regresando a Mérina. Su ideario

9. Esta no será la única ocasión en la que el autor recurra a la figura del maquinista. Destaca su relato «Los explotados. El maquinista», donde el protagonista es un hombre que desempeña dicho oficio. No encuentro muchas similitudes con Jaime, en parte debido a que Dicenta no refiere en su drama la vida del personaje tras partir de la aldea. Aun así, puede apreciarse que, en cuanto a la ideología, Jaime y el maquinista nada tienen en común: el primero ha adquirido una mirada crítica, mientras que el segundo no. Por eso Dicenta dice del maquinista de su relato que «el esfuerzo diario nada representa para él […]; él está acostumbrado a realizarlo» (8-octubre-1897: 7).

10. La visión del ejército que Dicenta ofrece en la novela no es muy positiva, ya que incluso compara esta institución con la clase explotadora. En la p. 16 afirma: «El ejército no era lo que debía ser: brazo armado por la patria para defenderla; era muchas veces instrumento de los opresores contra los oprimidos».

social terminó de fraguarse cuando conoció a Fermín Goicochea, exburgués dedicado a la revolución social. Desde entonces, Manuel se esforzaba por conseguir que sus vecinos campesinos se deshicieran de las correas con las que el pueblo rico los había amansado.

Por su parte, Andresón, el jefe de los carboneros, personaje de menor envergadura en el libro, no se rebelará contra los explotadores hasta que su hija Irene sea violada por el señorito Juan con la ayuda de la cintera Bibiana[11]. Entonces participará en la protesta organizada por Manuel y vengará a su hija asesinando en la cuba de la bodega a los responsables de su deshonra. Hay que dejar claro que este personaje, a diferencia del protagonista de «El desquite», sí que es consciente de la precaria situación en que viven los de su clase, pero el miedo a perder el sustento para su hija es lo que le impedía emprender acciones revolucionarias.

Por todo esto, pienso que el único personaje que actúa con desinterés para acabar con la injusticia social es Manuel. Jaime le sigue de cerca, pero es innegable que, además de vengar a sus compañeros oprimidos, quiere reponer la honra de su hermana, razón por la cual asesina a Carlos y no a su padre Roque, que es el verdadero causante de la opresión del campesinado. Por último, Juan y Andresón se mueven por intereses personales, asemejándose más, sobre todo el primero, a Juan José, el albañil protagonista del drama homónimo de Dicenta.

Los propietarios crueles

Observo que el terrateniente de «El desquite» se desdobla en *El señor feudal* en Roque y en su hijo Carlos, que, a su vez, darán lugar a cinco personajes de la novela: el matrimonio de Anselmo González y Teresa y sus tres hijos, Lucas, Juanito y Julia[12]. Todos ellos son los antagonistas de las obras en las que actúan; todos pertenecen a una clase privilegiada, la burguesía; todos poseen la propiedad de los terrenos del pueblo y todos contribuyen por igual a abusar de los dóciles campesinos, sin mostrar ápice alguno de compasión.

El señorito de «El desquite» apenas está trazado; de hecho, ni siquiera recibe un nombre. Se trata de un mero prototipo, de un personaje plano y negativo. Dicenta no se demora en su caracterización; tan solo ofrece dos datos relativos a él: la crueldad hacia sus trabajadores, a los que tiene explotados desde el alba hasta la noche, y su comportamiento lujurioso, embaucador de una mujer ingenua. Sobre esta base configuró los personajes del drama y de la novela derivados de él.

11. Personaje que recuerda a Isidra, la alcahueta de *Juan José*.
12. Anselmo y Teresa proceden de Roque; mientras que Lucas, Juanito y Julia, de Carlos.

Roque comparte con Anselmo y Teresa el origen modesto; ninguno proviene de un ilustre y elevado abolengo, sino del fondo de la jerarquía social. Los tres sirvieron a los marqueses de diversas maneras. Roque trabajó primero como mozo de caballos, luego como mayordomo del difunto hijo del marqués de Atienza y, finalmente, como administrador. Por otro lado, Anselmo y su esposa heredaron algunos de estos oficios: él era el administrador de los nobles, mientras que ella era la criada particular de D.ª Beatriz. La promoción social de estos personajes es proporcional a la ruina de los aristócratas[13]. Adjetivos similares se utilizan en ambas obras para incidir en el carácter oportunista y mísero de aquellos: *destripaterrones*, en el drama (14); *majagranzas*, en la novela (33).

Los dos latifundistas comparten una aspiración semejante, entroncar con la nobleza, mediante el matrimonio de uno de sus hijos (Carlos y Julia) con un noble (María y Alberto), de tal modo que concibiesen nietos en los que su sangre se entremezclase con la de la aristocracia. Si Roque no consigue que sus planes matrimoniales fructifiquen, Anselmo sí lo logrará, pero el lector es consciente de que es una victoria pírrica porque, de haber tenido un nieto, por él jamás hubiese corrido la sangre del latifundista, ya que, como informa el narrador, Julia es hija de Teresa y del padre de Alberto.

De Carlos, Torrente Ballester comentó de modo explícito que era «un perfecto imbécil» (1957: 61), etiqueta extensible a los tres hijos de Anselmo. Si Carlos representa «el prototipo del señorito *charrán* andaluz, hecho a imagen y semejanza de su padre y a la clase a la cual pertenece, con sus mismos hipócritas ideales, sus mismos egoísmos, etc.» (Mas Ferrer, 1978: 146), Lucas, Juanito y Julia no se quedan atrás. A diferencia de sus padres, los cuatro han crecido en un ambiente en el que han gozado de todos los privilegios de la cada vez más fuerte burguesía. Poco se sabe de Carlos en el drama, tan solo que estudió en Madrid y que la caza es su afición. Por el contrario, la información acerca de los hijos de Anselmo es más rica en detalles.

El primogénito, Lucas, destacaba en la aldea por su avaricia, pues era «tan ruin como el padre y tan cicatero como la madre» (33), ya que «solo ponía ojos en sus arcas» (180). El mayorazgo tenía esposa y dos hijas, pero vivían junto con su cuñada, «una víctima a quien Lucas tenía en clausura casi, casi perpetua, oculta del mirar de los hombres por miedo a que alguno petase y

13. Petra, una campesina, afirma en la escena III del primer acto de *El señor feudal*: «¿Y cómo ha subío [Roque]? Robando al señor Marqués y al difunto padre é la señorita María» (14). Por su parte, el narrador de *Los bárbaros* señala que Anselmo y Teresa, «tras rechuparles [a los marqueses] la sangre, se apoderaron de su hacienda cuando vino la ruina» (33).

viniera casorio, y tuviera que dividir con otro la herencia del suegro, guardada ahora y administrada por él solo» (43). «A media ración andaban todos, menos él, en su casa» (33).

Juanito, el «estudiante eterno» que había pasado «diez años corriendo universidades, y calabacitas en todas» (33), «vivía en juerga permanente. Teniendo barro a mano y gachís al alcance, podía juntarse el cielo con la tierra; siempre quedaría un huequecito para recuestar buenas mozas y apurar "chatos" de Jerez» (180-181). Pero además de un noctámbulo y un mujeriego, también era hábil en el manejo de las armas (pistolas, escopetas y cuchillos). De entre todos sus hijos, Teresa sentía especial predilección por Juan, debido a que se veía reflejada en él, en su carácter pícaro.

Por último, Julia sobresalía por su desmesurada belleza:

> Parecía estatua de mármol levemente enrojecido por el perezoso caminar de la sangre, aquella mujer.
> Pequeña era y apoyada en un cuello esbelto su cabeza, de ojos grandes y azules, de recta nariz, de labios finos y severos. Como un casco de oro se arrollaba la cabellera rubia en torno a su frente dominadora, a sus sienes dulcemente azuladas, a su nuca ambarina. Delgado, sin fracturas, erguíase el cuerpo dibujando contra la vestimenta los senos breves y altos, el trazo robusto de los hombros, la curva suavísima que bajaba de la cintura para modelar las caderas y difuminarse en el contorno de las piernas […].
> Peinado a lo frigio el pelo rubio, libre la garganta por el descote, y por la abertura de las mangas los brazos, rememoraba Julia, con la bata caída en ropón al largo de su cuerpo, a las Minervas y las Junos salidas del cincel praxitélico para adoración de los griegos. Y eso era, estatua viva de belleza […] (44).

Por lo demás, era igual de despreciable que el resto de su familia. En su análisis sobre la figura femenina en algunas obras de Joaquín Dicenta, Trujillo (2015: 125) habla del arquetipo de la «mujer vampiro», bajo el que engloba a aquellas «que siembran el sufrimiento para conseguir sus intereses», una categoría en la que se puede ubicar a Julia, partícipe en los planes conspiradores del pueblo rico y líder en algunas de sus decisiones, como la celebración de una procesión en honor a la Virgen para mitigar la insatisfacción del campesinado por las malas cosechas[14].

No hay duda de que, de todos los hijos de Anselmo, el más parecido a Carlos es Juanito: tienen en común personalidad, formación y aficiones. Por

14. La Julia de *Los bárbaros* es opuesta a su tocaya en *El pan del pobre* (González Llana y francos Rodríguez, 1894), la adaptación de *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann. La Julia del drama también pertenece a una clase privilegiada (es sobrina de Jenaro, el dueño de la fábrica de fundición), pero su carácter conmiserativo hace que se preocupe por los más desfavorecidos y trate de ayudarlos.

añadidura, serán ellos quienes deshonren a la moza y mueran asesinados en la cuba, consecuencia lógica de la justicia poética por su censurable conducta.

Las mozas deshonradas

La función que en «El desquite» desempeña Pepa, la mujer de Juan, es similar a la que desempeñarían después los personajes de Juana e Irene en *El señor feudal* y *Los bárbaros*, respectivamente: son las labriegas cuya honra acaba siendo mancillada por los crueles burgueses. Pepa, «aldeana robusta, no exenta de belleza, a pesar de su cutis áspero, de sus pies grandes y de sus manos toscas», engaña a su marido tras ser seducida por el patrono. McGrath (2004: 113) sostiene que la mujer es violada por el capataz, pero en el texto se indica lo contrario, que fue una relación consentida, e incluso se exonera a la mujer de cualquier responsabilidad que pudiera tener en el adulterio, al considerarla una víctima de las artimañas del señor:

> Ella… ¡Qué iba a hacer ella!... Era natural que hubiese cedido: la comparación entre él [Juan] y su amo no podía traer otra consecuencia. Él, basto, anguloso, grosero, con la piel negra y el rostro deformado por la intemperie, escaso de palabras y hasta de tiempo para quererla, y el otro, guapo, buen mozo, bien vestido, alegre, decidor y dueño de todo… ¿cómo iba a defenderse la pobre mujer?

Juana sucumbe ante los encantos del burgués, al igual que su predecesora; en cambio, se distancia de esta en que no está casada (ni siquiera la pretenden hombres de su mismo estatus social), no comete, por tanto, ninguna infidelidad, aunque igualmente empaña el honor familiar. Por otro lado, si Pepa actúa movida por la lujuria, Juana lo hace cegada por el amor, un amor que cree correspondido por Carlos, como declara su hermano Jaime en la escena XI del segundo acto:

> Se acercó a ti; a la mujer hecha a vivir en la confianza en plena luz, lejos de las traiciones y de las mentiras del mundo; te habló de amor, te hizo creer que su cariño sería eterno; que nada ni nadie os podía separar en el mundo; te lo juró por Dios, […] y tú le creíste, ¿no es eso? (61).

La joven labradora tampoco es culpable esta vez: «¡Te absuelve tu ignorancia, como le condena a él su engaño!» (62). Parece que Dicenta retrata a la mujer como un ser débil, una idea que formaba parte del pensamiento común de su época, ya que justifica la exención de responsabilidad en el ámbito del adulterio en base a dos razones, su natural incapacidad para resistirse a los atractivos del hombre («El desquite») y la credulidad característica entre las mujeres de la clase trabajadora (*El señor feudal*).

El comportamiento y la actitud de Juana contrastan con las que manifiesta Cesárea, la obrera de *Daniel* (1907), otro drama de Dicenta. Esta mujer es una de las creaciones más interesantes del escritor porque constituye una notable excepción dentro del teatro social, caracterizado, entre otras cosas, por «la casi total ausencia de mujeres políticamente rebeldes y la pervivencia de la concepción tradicional del honor, de tal modo que solo los varones de la familia están legitimados para vengar las ofensas que sus hijas, hermanas, novias o esposas hayan sufrido» (Fernández Insuela, 2003: 2013). Pero no solo en el drama, tampoco en el cuento ni en la novela se hallan obreras concienciadas con la causa social y con un comportamiento desafiante. No obstante, hay quien piensa que todas las proletarias dicentianas siguen el mismo patrón, el de la moza ingenua, y que Cesárea no podría ser considerada, en realidad, un personaje femenino *stricto sensu*:

> Pero Cesárea no es un personaje femenino, es una concesión de Dicenta a las militantes femeninas en las organizaciones obreras; nada en su comportamiento ni en sus parlamentos la define como mujer. Es un personaje asexuado, y por tanto no posee, a nuestro entender, suficiente fuerza de contraste con toda la galería de mujeres mezquinas, humilladas o minimizadas que pueblan la dramaturgia de Dicenta (Forgas Berdet, 1983: 47-48).

Con Irene, hija de Andresón, muchacha joven con grandes habilidades para el canto y el baile, la situación se agrava, porque podemos considerarla una auténtica víctima de violación, en tanto que mantiene relaciones sexuales con Juanito en un estado de embriaguez, sin estar en plena posesión de sus facultades y, por tanto, sin otorgar su verdadero consentimiento:

> Y fue allí [Irene,] borracha, inconsciente, en pleno emborrachamiento de su alma, en total vibración de su carne, como la moza se entregó, como fue poseída por el hombre que en la prisa de hacerla suya, desgarró el corpiño de terciopelo y aplastó con sus dedos la crucecilla de oro (209).

De las tres, Juana es, de lejos, la que mejor queda dibujada, posiblemente porque su papel tenga más relevancia dentro de la obra que el de sus homólogas. El parentesco de Juana con Irene es mayor que con Pepa, pues ambas son el prototipo de moza ingenua que cae en las trampas de la burguesía, mientras que la mujer de Juan se asemejaría más a la Rosa de *Juan José* en cuanto a las motivaciones de sus actos, inspiradas por su afán materialista y lujurioso, y a la relación establecida con el hombre que la venga, sentimental en lugar de familiar.

Los aristócratas arruinados

Solo en *El señor feudal* y en *Los bárbaros* la aristocracia encuentra representación entre los personajes secundarios, y en ambas piezas aparece como un grupo social agonizante, un claro reflejo de la realidad histórica finisecular. El marqués de Atienza y su nieta María, personajes del drama, serán refundidos por Dicenta para su novela en la duquesa Leonor y en su hijo Alberto, respectivamente.

Uno de los personajes más curiosos de *El señor feudal* es María, porque podría — y recalco el *podría*— constituir, junto con Cesárea, una excepción con respecto a las mujeres que figuran en los dramas sociales. María se erige la defensora de la honra de su abuelo, razón por la que consiente el matrimonio que Roque trata de imponerle con su hijo, porque así evitará la vergüenza del anciano al perder el castillo, su única posesión, una vez que el malvado terrateniente hiciese cumplir el pacto de retroventa que el Marqués firmó un año atrás. De hecho, ella deja claro que, de no ser por su abuelo, no temería lo que el terrateniente pudiera hacerle: «¡Déjanos en nuestra pobreza; déjale que muera tranquilo; ¡déjame a mí que cierre sus ojos, y haz después lo que quieras!» (56-57). No obstante, María no puede considerarse una excepción puesto que el estamento al que se adscribe no es el del proletariado sino el de la aristocracia. María no está concienciada porque no necesita estarlo; no son esas las preocupaciones de su clase. La rebeldía de María es suscitada por cuestiones de índole familiar. Con todo, es un personaje que sobresale por su autonomía y valentía en momentos de especial tensión.

Toda la fuerza con la que Dicenta construye a María se desvanece con Alberto, su equivalente en *Los bárbaros*, un hombre «sin voluntad propia, sin energías personales» (184). El condesito era «un tipo inútil para todo» (61):

> Mal soldado, tuvo que dejar la milicia; mal administrador, empeñó sus exiguas rentas, haciendo vida de *club* de *sport*, de apariencias que a ninguno engañaban. Era la ruina total, inevitable, cuando se presentó Anselmo con su hija y un millón de duros en trueque de la hipotecada corona.
> El conde vio el cielo de par en par abierto y aceptó la venta. La condesa acabó también por aceptar. Era el único medio de que Alberto no se hundiera en una miseria deshonrosa (66).

En este sentido, Alberto, más que a María, se asemeja a su difunto padre, personaje aludido en el drama, que «era una esponja pa tragar dinero y pa escurrirlo» (21). Es evidente, por tanto, que existe una similitud entre el hijo del marqués de Atienza y Alberto y entre María y la condesa Leonor: si los primeros derrochan el caudal de la familia, las segundas se sacrifican para enmendar la situación.

Con todo, en ninguna de las dos obras el escritor aragonés encauza su crítica hacia la nobleza, sino que esta va dirigida contra la nueva burguesía, carente de escrúpulos. Por eso el marqués de Atienza es pintado en el drama como un hombre simpático y otros nobles de la novela, los marqueses de Cazorla[15], acogen en su castillo a la familia de Manuel cuando su casa es destruida. Los estudiosos han aducido diferentes razones para explicar el respeto del escritor hacia esta clase social. Para Mas Ferrer (1978: 145), que Dicenta zahiera a los burgueses y no a los nobles, se explicaría por «sus orígenes familiares, ya que tanto por parte paterna como materna descendía de la nobleza». Torrente Ballester (1957: 63) argumenta que el dramaturgo aragonés no carga las tintas contra la aristocracia, porque era «respetuoso de la religiosidad y, en general, de los valores tradicionales más elevados». Berry Klein (cit. en McGrath, 2004: 116-117) explica este hecho por tratarse *El señor feudal* de un drama compuesto cuando la ideología social del autor todavía no se había consolidado; lo que justificaría que en la novela, publicada casi dieciséis años después del drama, aunque, en general, sea tratada de un modo positivo, la nobleza se convierta ocasionalmente en diana de sus dardos:

> [Alberto era] la carroña viviente de una raza agusanada poco a poco por los vicios de la ascendencia, por la falta de cruzamientos vigorosos en los enlaces, por los influjos del medio social, donde no se educa más que la cáscara del hombre, donde no se viriliza la voluntad, donde los mismos músculos, fortalecidos con gimnasias y esgrimas, van atrofiándose en la pereza, desgastándose en los placeres, para compendiarse en hombres entecos totalmente, vivos por fuera, muertos por dentro, sin posible resurrección (68).

Los clérigos interesados

Dicenta presenta el estamento clerical por medio de las figuras del cura, en «El desquite», y del padre Ricardo, en *Los bárbaros*. El cura aparece en el relato durante un instante, insensible a la desgracia del proletariado y contribuyendo desde el púlpito a su alienación. Su correlato novelesco, de nuevo ajeno a la miseria de los campesinos, se vale también de su hábito para sofocar las protestas de la clase trabajadora. Por ejemplo, convenció a algunos integrantes del pueblo pobre del carácter demoníaco de las ideas que Manuel propugnaba,

15. D.ª Isabel de Castro y su hijo D. Fernando Enríquez de Castro, trasunto actualizado de los personajes históricos homónimos, pertenecientes a la Casa de los Enríquez, iniciada por un hijo ilegítimo del rey castellano Alfonso XI, D. Fadrique de Castilla (1333-1358). Isabel fue esposa de D. Pedro Enríquez, hijo de Fadrique, con quien tuvo varios hijos, entre ellos a Fernando. En la novela, el difunto marido de la Marquesa se llamaba precisamente Pedro.

por eso lo llamaban «Antecristo, Parto de Lucifer y otras parecidas infernales hechuras» (106). Su objetivo no es otro que el de favorecer al pueblo rico, con el que simpatiza y comparte ideales, por eso participa en la asamblea que Anselmo celebra en su casa para zanjar maliciosamente el principal problema que amenaza a los nuevos ricos: las revueltas obreras. El padre Ricardo aprovecha sus misas para dictar lo que es moralmente correcto o reprobable, lo que revela otra faceta suya, la hipocresía, porque se atreve a criticar el amancebamiento, grave amenaza a la institución del matrimonio en su opinión, cuando él ni siquiera respetaba su voto de castidad, pues mantenía relaciones con «una apetitosa jamona, viuda y rica, asidua concurrente al confesorio del joven sacerdote» (69).

Se observa cierto maniqueísmo en la construcción de estos personajes que, al final, no son más que un simple pretexto para cargar las tintas contra la institución eclesiástica por la que el autor no sentía mucha simpatía. A este parecer, recordemos la conversación que Dicenta mantuvo con su médico días antes de su muerte, en la que el dramaturgo le decía: «Cónstele a usted que ha llegado mi fin y que muero fuera de toda confesión religiosa, manteniendo mis ideales y mirando cara a cara a la muerte, ya que me he jugado la vida con energía y rapidez» (González Blanco, 1917: 278).

Temas

Del análisis de las tres piezas se deduce que Joaquín Dicenta vertebra cada una en base a dos estructuras temáticas relacionadas: una profunda, la trama social; y otra superficial, la trama amorosa (Mas Ferrer, 1978: 109).

Respecto de la trama superficial, la pasional, se construye en torno a un mismo conflicto: una joven moza pierde su honra al ser seducida por un patrono y, entonces, un varón de la familia tiene que encargarse de arreglar la situación mediante la reparación. Se aborda, por tanto, un conjunto de subtemas como el honor y la venganza que evocan a nuestro Siglo de Oro (McGrath, 2004: 114).

Por su parte, la trama profunda está «caracterizada por la lucha de clases, conflicto social y justicia social» (Mas Ferrer, 1978: 109). En ella se denuncia la explotación del campesinado, sus duras jornadas laborales y su mísero sueldo. En «El desquite» se pone de manifiesto las penosas condiciones en que los trabajadores agrícolas han de desempeñar su oficio «a cambio de un jornal escaso y en fuerza de una labor continua», llevando «existencia de bestia de carga». La animalización es una estrategia a la que el autor recurre en las otras piezas para subrayar la crudeza de las tareas: en el drama, Jaime afirma que sus vecinos «infelices que trabajan como bestias para ganarse un mendrugo» (69);

en la novela, el narrador indica que los campesinos duermen en el corralón rodeados de animales y de estiércol (8-9).

La explotación infantil constituye un grave problema tanto en *El señor feudal* como en *Los bárbaros*. En la primera, sabemos que la infancia de Jaime transcurrió «cavando dende amanecío hasta anochecío» (10) o que el Niño, que en la primera escena del último acto acompaña a las Trabajadoras 1.ª y 2.ª, está exhausto de trabajar (66). En la novela, aparecen «niños, casi en cueros, dando al sol sus carnes anémicas, donde parecía gordura la hinchazón» (25) y Perico, de diez años, se desmaya «entre las espigas, inmóvil, con los puños cerrados, la faz roja, los ojos en blanco, la boca entreabierta y las venas del cuello negras, abultadas, tirantes» (53), de tanto trabajar.

Dicenta incide en la falta de conciencia de los trabajadores y critica que se resignen a sus inhumanas condiciones laborales como si fuera algo consustancial a la clase en la que han nacido. La Iglesia y la religión han tenido mucho que ver en esta circunstancia: en el cuento, el cura «proclamaba así desde su púlpito» que «tenía que haber pobres y ricos en el mundo»; en la novela, la religión se convierte en el opio del pueblo, porque «la esperanza en el milagro [de la Virgen] les hacía olvidar [a los miembros del pueblo pobre] sus miserias» (144).

El analfabetismo también ha contribuido al aborregamiento de los oprimidos. En *El señor feudal*, salvo Jaime, Carlos y los nobles, el resto es analfabeto. Por ejemplo, a Blas le resultará complicado hacer sencillas operaciones matemáticas y necesitará pedirle ayuda al maquinista para sumar veintinueve y nueve (escena III, acto III)[16]. Por otro lado, en *Los bárbaros*, los únicos que han tenido oportunidades para instruirse son Manuel y los habitantes del pueblo rico. La necesidad de un mejor sistema educativo fue una cuestión que preocupó a Dicenta durante toda su vida, como se aprecia en su *Informe sobre reorganización de la enseñanza municipal de Madrid*, en el que declara que un «pueblo donde el niño se educa mal o no se educa, produce ciudadanos inútiles para el avance de las humanidades» (1910: 3).

Habría que preguntarse cuál de las tres piezas posee mayor contenido crítico. Si confrontamos el cuento con la obra de teatro, nos daremos cuenta de que lo que induce a los personajes a moverse contra el amo es la pérdida del honor. En las dos obras, el honor maculado sirve de pretexto para sacar a la luz el tema social. Pero en «El desquite» la reivindicación no alcanza la misma profundidad que en *El señor feudal*. Como hemos visto, Juan, al menos

16. Encuentro similitudes entre este hecho y uno del comienzo de *Juan José*: Perico leyendo con dificultad el periódico, en la primera escena del drama.

hasta el final del relato, vivía domeñado y su situación le parecía natural. Por el contrario, Jaime será siempre consciente de la injusticia y no tratará de disimular su animadversión hacia los burgueses. En este sentido, «El desquite» es similar a *Juan José*: el protagonista acaba no con el cruel amo, sino con su rival amoroso. En «El desquite» lo social es un pretexto de lo pasional; en cambio, en *El señor feudal* ocurre al revés, lo pasional es una excusa para lo social: Jaime solo necesitaba un móvil para exteriorizar su odio hacia los explotadores de sus seres queridos, y ese móvil se lo proporcionó la hermana deshonrada. Por tanto, en *El señor feudal* la trama sentimental y la trama social se imbrican de tal modo que la venganza de Jaime no se entendería si excluyéramos alguna de las dos[17].

Ahora bien, si comparamos el drama con la novela, notaremos que la trama social de esta última adquiere una dimensión mucho más profunda, ya que la amorosa no se iguala a ella, sino que queda supeditada, pues los trabajadores habrían acabado levantándose contra sus jefes, independientemente de que la hija de Andresón hubiese sido deshonrada o no. Asimismo, en opinión de McGrath, otra diferencia entre estas dos obras «is the depth of the revenge taken by the disgruntled peasants» (2004: 113). La familia de Anselmo es asesinada por completo. Él fue sepultado en un hoyo por una lluvia de trigo:

> Atado por los pies y por las manos, subiéronle a un granero que se alzaba próximo a su vivienda. Abrieron hoyo en la montaña cereal y echaron al cacique en el hoyo. Tenía el trigo color de oro […]. La lluvia de oro […] goteó por su cara. Bajaba entonces muy despacio, en hilos minúsculos, que entraron por la boca de Anselmo; y ataponaron sus narices y oídos, y cegaron sus ojos (220).

Doña Teresa, su esposa, fue lanzada al vacío: «cogida en volandas por un tropel de hembras, fue arrojada desde un balcón» (219). Juanito y Bibiana fueron ahogados en la cuba de la bodega: «cayeron los dos cuerpos […] en la abertura enorme. El vino saltó a chorros; gritos de agonía sonaron. Luego reinó el silencio, y se oyó el hervir pausado de las burbujas en la cuba» (216). Lucas fue asfixiado al hacerle tragar sus títulos bancarios: «le atacaron la boca con sus pagarés y con sus escrituras de préstamo hasta que murió ahogado, asfixiado por su ejecutoria de usurero» (217). Y, por último, Julia, que murió

17. Mariano de Paco sostenía que en *El señor feudal* «no se presenta una lucha de clases […]. El choque dramático se centra en la honra […], como sucedía en *Juan José*. Jaime da muerte a Carlos por haber deshonrado a su hermana y no por ser el hijo del amo» (1971-1972: 149). Disiento de su postura porque, como he explicado, el eje temático social y el pasional poseen la misma envergadura; Jaime desea vengar a su hermana, pero también a sus parientes explotados.

tras ser atacada con un hacha: «María […] alzó su arma y la descargó contra el cuello de Julia» (222).

De este modo, *Los bárbaros*, en lo que a su configuración temática se refiere, está más próxima a *Daniel*, «la primera obra de nuestro autor donde la crítica social es la verdadera fuente de la acción dramática» (Mas Ferrer, 1978: 163).

En todas estas obras puede comprobarse que la literatura social del escritor aragonés se caracterizaba por el protagonismo individual y no colectivo; el sentimiento revolucionario antes que pensamiento revolucionario y el destinatario burgués en vez de proletario (López Criado, 2011: 1199).

El símbolo de la cuba

Observo la repetición de un mismo elemento simbólico en las tres obras estudiadas, la cuba de la bodega, imagen de la subyugación de los obreros. La descripción del recipiente es prácticamente la misma. En «El desquite» se nos dice que es «ancha» y «que en el centro de la bodega se levantaba, empotrada en el suelo, sobresaliendo media vara de él». En la escena XII del primer acto de *El señor feudal* hay una idéntica pintura: «ancha, honda, fuerte, con paredes de madera y boca de hierro. Empotrada en el suelo del que apenas sale una cuarta, parece un abismo» (31). Por el contrario, en *Los bárbaros*, aunque se sigan manteniendo sus dos cualidades fundamentales (su gran tamaño y anchura), Dicenta es mucho más conciso: «una cuba muy grande, muy honda» (216).

Solo en el cuento y en el drama se nos detalla explícitamente el valor simbólico del objeto: es, en sentido metafórico, el contenedor de la «sangre» de los campesinos alienados. Juan consideraba que el «líquido de color de sangre» que la cuba contenía «era la sangre de los suyos, absorbida y utilizada por y en provecho de una raza entera de propietarios». Por su parte, Jaime es más profuso en su explicación:

> Y cuando fui mayor, cuando empecé a comprender lo horrible de nuestra condición, cuando en la época del pise de la uva y el trasiego de vino, veía a mi padre, a mi abuelo, a los hermanos de mi padre, a mí mismo, hombre, mujeres, niños, todos ennegrecidos por el sol, untados de mosto, sudosos, jadeantes, con la espalda encorvada, los músculos contraídos, temblorosas las piernas y la cántara de vino sobre los lomos, llegar a aquella cuba enorme y vaciar en ella las cántaras y volver con otras y vaciarlas otra vez, sin que la cuba dijese nunca «¡basta!» siempre insaciable, con la boca abierta, como si no tuviese fondo, entonces encontraba monstruoso, inicuo, que todo aquel trabajo, que toda aquella tirantez de músculos y aquel sudor de hombres fuesen para uno solo, y aumentaba mi odio y sentía una angustia infinita, mezclada con un aborrecimiento salvaje, y me parecía que el líquido que humeaba y burbujeaba en aquel abismo artificial, líquido de color de sangre, era la sangre de todos

> los míos exprimida allí, estrujada allí sin compasión, en provecho de una raza entera de propietarios (31).

Además, en ambas obras, este objeto inspiraba a sus protagonistas sentimientos negativos y traumáticos: odio en Juan; miedo y aversión en Jaime.

Por último, quisiera apuntar que la cuba es el lugar en el que se ejecuta la venganza, (o, al menos una de ellas, en el caso de *Los bárbaros*). En las tres piezas el señorito lujurioso muere asesinado dentro de la cuba, de tal modo que su sangre ahora también alimentará el recipiente y se mezclará con la de los explotados; así lo expresa Jaime cuando, en la penúltima escena del drama, arroja a Carlos al interior de la cuba: «¡Muere ahí! ¡Retuércete ahí, donde está estrujada la sangre de los míos! ¡Ya era hora de que hubiera un poco de sangre tuya ahí dentro!» (79). Y, de este modo, como expresa McGrath, «the vat no longer demands the labor of the peasants» (2004: 116).

Bibliografía citada

CLAVER ESTEBAN, José María, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.

DICENTA, Joaquín, «El desquite», *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-VI-1893, p. 1.

DICENTA, Joaquín, *Juan José. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, Florencio Fiscowich, 1895.

DICENTA, Joaquín, «El maquinista», *Germinal*, 23, 8-X-1897, p. 7.

DICENTA, Joaquín, *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, R. Velasco, 1896.

DICENTA, Joaquín, *Daniel. Drama en cuatro actos y en prosa*, Madrid, R. Velasco, 1907.

DICENTA, Joaquín, *Informe sobre reorganización de la enseñanza primaria en Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1910.

DICENTA, Joaquín, *Los bárbaros*, Madrid, Renacimiento, 1912.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto», *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 2 (1997), pp. 13-28.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Galdós y el drama social», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, II, pp. 2001-2030.

FORGAS BERDET, Esther, «Joaquín Dicenta: el autor y su obra bajo la perspectiva actual», *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, 4 (1983), pp. 45-49.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Cervantes, 1917.

GONZÁLEZ LLANA, Félix y FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *El pan del pobre*, R. Velasco, Madrid, 1894.

LÓPEZ CRIADO, Fidel, «El teatro de Joaquín Dicenta: la otra revolución social», *Arbor*, CLXXXVII, 752, (2011) pp. 1197-1207.

MAS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, IEA, 1978.

MCGRATH, Leticia, *Joaquín Dicenta: Spain's Forgotten Dramatist*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004.

MUÑOZ ÁLVAREZ, Manuel J., *Estudio literario de* El señor feudal *(1896), entre el melodrama y la crítica*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Málaga, 2018; <https://hdl.handle.net/10630/16828> [consulta: 12 de diciembre de 2018].

PACO DE MOYA, Mariano de, «El drama rural en España», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXX, 2 (1971-1972), pp. 141-170.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.

TRUJILLO, José Ramón, «Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta», *Creneida*, 3 (2015), pp. 115-149.

VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Los problemas sociales de la minería linarense de comienzos de siglo en la obra de Joaquín Dicenta», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 171 (1999), pp. 117-143.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 163-182

Research Article

¿Malos tiempos para la lírica? Poesía y propaganda en la revista *Destino* durante la Guerra Civil

Bad times for lyric? Poetry and propaganda through the magazine *Destino* during spanish civil war

Blanca Ripoll

Authors:
Blanca Ripoll
Universidad de Barcelona
blancaripoll@ub.edu
http://orcid.org//0000-0003-4759-702X

Date of reception: 09-05-2019
Date of acceptance: 28-05-2019

Citation:
Ripoll, Blanca, «¿Malos tiempos para la lírica? Poesía y propaganda en la revista *Destino* durante la Guerra Civil», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 163-182.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.09

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

El propósito de este artículo consiste en analizar la presencia del género poético en la revista *Destino*, creada en Burgos durante la Guerra Civil por un grupo de catalanes que habían escapado de la Barcelona republicana. Muchos de estos textos son inéditos y ofrecen un corpus poco conocido de la propaganda política en la España «nacional». Nuestro trabajo quiere responder a la pregunta de si los artículos y poemas publicados en el semanario describen semejanzas o diferencias respecto del panorama general, y de si contienen poéticas que se proyectarían durante los años cuarenta.

Palabras clave: Poesía; Propaganda; Guerra Civil; *Destino*; Siglo XX

Abstract

This article's purpose is to analyze the presence of poetry in *Destino* magazine, created in Burgos during the Spanish Civil War by a group of Catalans who had escaped from Republican Barcelona. Many of these texts remain unpublished and offer a little-known corpus of political propaganda in «national» Spain. Our work wants describe if the articles and poems published in *Destino* show similarities or differences to the general panorama, and if they contain poetics that would be projected during the forties.

Keywords: Poetry; Propaganda; Spanish Civil War; *Destino*; XXth Century

1. El género poético en la España sublevada (1936-1939)

Este artículo ofrece la localización, la descripción sistemática y el análisis de artículos, textos poéticos y referencias indirectas que sobre poesía aparecieron durante los tres años de Guerra Civil en que nace y se publica en Burgos una revista creada por catalanes, el semanario *Destino* (1937-1939), al amparo de la Delegación de Prensa y Propaganda liderada por el poeta Dionisio Ridruejo.

Los datos recogidos y no tratados previamente por los estudios acerca de este campo se contrastarán con los trabajos de referencia que abrieron camino en el estudio de una época compleja, la de la contienda, y de un sector, el de la literatura propagandística —y más aún la creada por el bando sublevado—, que no siempre ha sido tratado con la objetividad científica precisa; trabajos indiscutibles como los pioneros de Jan Lechner (1968), y los que siguieron de José Antonio Pérez Bowie (1983, 1985, 1988, 1991, 1995, 2002), cuyas investigaciones son un punto cardinal para nuestro trabajo; así como estudios más generales acerca de las relaciones entre fascismo, cultura y literatura, entre los que debemos señalar la obra de José-Carlos Mainer (1971), los dos tomos de la *Historia de la literatura fascista española* de Rodríguez Puértolas (1986; con reedición de 2008), el estudio de las políticas culturales durante la contienda de Alicia Alted Vigil (1984) o los volúmenes más recientes de Mechtild Albert (1998, 2003) y de Mónica y Pablo Carbajosa (2003). El propósito de medir los textos recabados con la literatura científica existente radicará en tratar de hallar sinergias y/o disonancias respecto de la situación más habitual del género poético durante la guerra de 1936.

Si ampliamos someramente el foco de atención desde la historia de *Destino* al marco general, cabe apuntar que la urgencia de las circunstancias de la Guerra Civil y los mecanismos de la propaganda política activados en ese contexto determinaron que fueran los géneros del teatro y la poesía los más cultivados durante los tres años de contienda, tanto por la inmediatez del efecto comunicativo como por la facilidad material de su producción y difusión. La atención mayor que la España republicana dedicó al sector de propaganda político-cultural durante esos tres años —atención que conectaba con iniciativas de preguerra— y la calidad y notoriedad de los escritores que se alinearon con la causa de la II República han sido factores clave para explicar que se hayan dedicado muchos más estudios académicos a su literatura propagandística.

Probablemente debemos entender la escasa presencia de políticas de propaganda cultural en la España sublevada debido a la convicción de que el golpe de estado de 1936 sería otro pronunciamiento militar más, al estilo de los decimonónicos, y que derivaría en un cambio rápido de gobierno y de modelo de estado. Sin embargo, sí existió una intensa actividad poética —con

nombres propios de menor relevancia— entre los que se sumaron a la causa de los generales africanistas. No podemos olvidar que entre los integrantes de lo que los hermanos Carbajosa (2003) bautizaron como la *corte literaria* de José Antonio Primo de Rivera hubo muchos escritores y, entre ellos, numerosos poetas, ni que otra importante tertulia poética barcelonesa, la del Lyon d'Or al final de las Ramblas, fue centro de difusión de la estética vanguardista y estuvo liderada por el poeta y falangista de primera hora Luys Santa Marina (Amat, 2008: 23-25[1]). La gran profusión de metáforas y símbolos, a veces incomprensibles y contradictorios, de la retórica de Falange Española calaría en los discursos oficiales de la zona autodenominada «nacional» y pasaría a convertirse en una de las señas de identidad de la retórica del franquismo. Así, conceptos como «estilo» y la defensa de una retórica clasicista y de molde aurisecular configurarán la naturaleza de un movimiento poético de la primera posguerra como el de *Escorial*.

La poesía escrita en dicho bando durante la Guerra no contó con cauces de difusión como los de la España republicana. Salvo el caso de *Vértice*, Urrutia señala cómo la difusión editorial de la poesía en la España rebelde se dio a partir de antologías que aparecieron al final de la contienda[2] (Urrutia, 2006: 35-36). Muchas de estas iniciativas pueden ser consideradas como casos puntuales de dirigismo programático vertical y merecen ser señaladas por la escasez de directrices culturales que hubo entre las tropas rebeldes. No podemos comprender la publicación de estos volúmenes sin la presencia al frente de Prensa y Propaganda de Dionisio Ridruejo, quien, además de los ejemplos antes citados, encargó a Luis Rosales, Manuel Machado, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, José María Pemán y Luis de Foxá la escritura de *Los versos del combatiente* (Pamplona, Ediciones Arriba, 1938), que aparecieron firmados por un desconocido José R. Camacho, autoría apócrifa que se ha desvelado muy recientemente (Martínez Cachero, 2009: 234; Cuesta Guadaño, 2015: 297). El

1. La historia de la tertulia es glosada en el *Destino* burgalés por otro de sus integrantes, Xavier de Salas, bajo la máscara de J. Valdesantoro (1938a: 2 y 1938b: 2).
2. Como, por ejemplo, la *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera* (1939), articulada por Dionisio Ridruejo; el *Cancionero de la guerra* (1939) de José Montero Alonso; la *Antología poética del Alzamiento 1936-1939* (1939) de Jorge Villén; o la *Lira bélica* (1939) de José Sanz y Díaz. Las firmas más destacables publicadas en estos volúmenes son las de José María Pemán, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Agustín de Foxá, Luis Rosales, Rafael Sánchez Mazas, Eugeni d'Ors, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo, José María Castroviejo o Álvaro Cunqueiro. En nuestro cotejo de *Destino*, aparece la reproducción del soneto de Ignasi Agustí, «A la muerte de José Antonio» (Agustí, 1939: 4), recogido en la *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*.

propósito claro de Ridruejo era aumentar la calidad de la poesía que se estaba publicando en la España «nacional».

Pemán, como titular de la Comisión de Cultura y Enseñanza durante la guerra, y Ridruejo, capitaneando el Servicio de Prensa y Propaganda, fueron dos de los agentes protagonistas en el proceso de configuración de una poética propia de la España que acabaría liderando Francisco Franco. Esta poética se caracterizaría por una cierta heterogeneidad y dispersión, debido a la poca inversión en políticas culturales que los militares rebeldes desarrollaron durante la guerra. Pero ya la bibliografía específica ha señalado líneas vertebradoras y denominadores comunes al corpus de esta poesía propagandística: la retórica recargada y grandilocuente, la defensa de la Patria, el elogio de un pasado muy concreto (la reconquista cristiana de la Península, la colonización de América, el Imperio de Carlos I, etc.), conexiones con la liturgia bíblica (la Cruzada, símbolos como el de la Pasión de Cristo, etc.) y con las poéticas de vanguardia (defensa de la acción, de la máquina y la velocidad, fuerza regeneradora de la destrucción y la muerte) y mitos como el del «Ausente» (tanto a raíz del encarcelamiento, como especialmente a partir de la muerte de José Antonio Primo de Rivera) (Cano Ballesta, 1984: 85).

En este sentido, la pregunta a la que quiere responder este trabajo es: ¿siguió el semanario *Destino* los parámetros generales en cuanto a tratamiento del género poético durante la Guerra Civil? Y de ser así, ¿contribuyó la revista a la configuración de una poética diferenciada y que alimentara los discursos del poder existentes en la España sublevada, que, vencida la II República, regirían los horizontes españoles durante la dictadura franquista?

2. Breve intrahistoria del *Destino* de Burgos (1937-1939)

En la Territorial Catalana de Falange Española, en el Burgos de 1937, un grupo de catalanes que por diversos motivos habían salido de la Barcelona republicana pensó en la creación de un órgano de expresión y comunicación que aglutinara a todos los conciudadanos que se hallaban dispersos por la geografía española (más enclaves europeos) afín a la causa de los militares rebeldes. Así surgió la revista *Destino*, cuya naturaleza propagandística de origen es indiscutible.

A principios de 1937, fueron Josep Maria Fontana y Xavier de Salas quienes decidieron crear una publicación que sirviera como espacio de encuentro para los catalanes que habían dejado su tierra. Autorizada la iniciativa por Falange —no es baladí recordar que Dionisio Ridruejo lideraba entonces los Servicios de Prensa y Propaganda, donde numerosos catalanes hallarían su espacio idóneo (Geli/Huertas Clavería, 1991: 22)—, *Destino* nace como Boletín de la Delegación de Prensa y Propaganda de la Territorial de Cataluña de

Falange Española y va a venderse en todo el territorio «nacional»: Pamplona, Zaragoza, Sevilla, San Sebastián, Salamanca o Valladolid, y en los enclaves de la propaganda franquista en el extranjero (Génova, París, la Riviera y la Costa Azul francesa), que solían coincidir con los refugios de los catalanes de la Lliga Regionalista de Francesc Cambó. Entre sus colaboradores, se hallan nombres como Josep Vergés, Cecilio Benítez de Castro, Ignasi Agustí, Eugeni d'Ors, Carmen de Icaza, Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Torrente Ballester, Carles Sentís, Álvaro Cunqueiro, Martí de Riquer o Juan Beneyto, entre otros.

En Burgos se publicaron los 100 primeros números de la revista, que quería ser «una versión mejorada del antiguo *Mirador*, del señor Hurtado» (Fontana, 1977: 283), en referencia al semanario también barcelonés, heredero de la gran tradición de revistas ilustradas que en la capital catalana había hallado un público numeroso. De unos inicios algo artesanales, en los que Salas y Fontana se encargaban de casi todas las tareas de confección de la revista, *Destino* va a profesionalizarse con la llegada a los Servicios de Prensa y Propaganda burgaleses de tres jóvenes catalanes, ya formados en los círculos periodísticos de la Barcelona republicana: Juan Ramón Masoliver, Ignasi Agustí y Josep Vergés (Geli/Huertas Clavería, 1991: 23).

Como apuntábamos, el carácter propagandista está en el origen mismo del semanario burgalés y se prolongará durante los primeros años de su andadura barcelonesa a partir de 1939, hasta que se constituya como empresa privada y no como Boletín de Falange. Hablar de Falange y de franquismo indistintamente puede conducirnos a error. ¿Qué posición ideológica ocupaban los catalanes agrupados en torno a *Destino* dentro de las familias políticas del franquismo? La variabilidad de las firmas que participan en el semanario, así como la dificultad de localizar el referente real escondido tras pseudónimos o siglas (para lo cual es indispensable acudir al estudio de Geli y Huertas Clavería, de 1991, y al de Joan Maria Thomàs, de 1992), dificulta el establecimiento de una posición ideológica única (carlistas, monárquicos, falangistas, liberales conservadores...). Dentro del falangismo, a su vez, cabe señalar, con el profesor Pérez Bowie, que el fascismo español muestra ideológicamente un «elevado grado de confusionismo» (1991: 627), cuestión que dificulta el establecimiento de parámetros políticos fijos y coherentes. Con todo, sí es notable observar en la revista un peso enorme del ideario de Falange y de la figura mentora de José Antonio durante el primer año, que se diluye cuanto más avanzamos en la Guerra Civil y la figura de Francisco Franco asciende como digno heredero del «Ausente» (viraje que se observa durante el primer trimestre de 1938, definitivo para el desenlace posterior de la guerra y que supuso la confirmación de Franco como líder bélico y espiritual).

El semanario, que desde mediados de 1938 enfoca todos sus discursos internos hacia la campaña del Ebro, cierra sus prensas burgalesas en enero de 1939, coincidiendo con la entrada de los tanques y las tropas franquistas por la avenida Diagonal a la ciudad de Barcelona, el 26 de dicho mes. *Destino* se refundará en junio del mismo año en la capital catalana e iniciará una nueva andadura, que lo alejará progresivamente y al compás de los acontecimientos históricos de este origen meramente propagandístico.

3. Poesía y propaganda en *Destino* durante la Guerra Civil

La presencia del género que nos ocupa en el *Destino* de Burgos será, en esta primera aproximación analítica, poco frecuente. Y ello es sorprendente, pues nos hallamos en el entorno del poeta Ridruejo y en el núcleo catalán capitaneado por el también poeta Ignasi Agustí (su primer libro publicado fue *El veler*, poemario escrito en catalán en 1932). La preeminencia del género ensayístico, del artículo de fondo y de los editoriales, de las crónicas de guerra y del género narrativo, destaca frente a la escasa presencia de la poesía en la revista: se han recogido un total de treinta y cinco textos a lo largo de los cien números publicados en Burgos entre el 6 de marzo de 1937 hasta finales de enero de 1939. Si tenemos en cuenta que la media de páginas fue de seis, y la media de textos publicados era de trece por número, treinta y cinco textos alusivos a la poesía frente a 7800 artículos extensos es una cantidad inusualmente pequeña (apenas un 0,4%). Su tipología es también variopinta y abarca desde textos líricos (tanto de creación exclusiva o, al menos, coetánea de la fecha de publicación; como procedentes de la tradición anterior, normalmente hispánica), hasta reflexiones metapoéticas y artículos con menciones acerca del género o de algún poeta en particular.

En este sentido, hallamos un total de 8 poemas coetáneos publicados (de escritores españoles, y traducciones del alemán y del francés); 3 poemas procedentes de la tradición española (todos publicados en 1937); y 24 textos de naturaleza heterogénea en que, por diversas razones, aparece la poesía, bien como motivo central, bien como término de comparación. Frente a la oficialización del género poético (Salaün, 1985: 58 y ss.) y a su frecuente uso propagandístico en la España republicana[3], la cala realizada en la revista *Destino* nos permite apuntar a una primera conclusión: la presencia de un menor número de poetas en la zona sublevada (siempre desde la perspectiva de la

3. Dan fe de ello los 31 libros de poesía publicados en 1936 —cantidad insólita que no se repetiría hasta 1950— (Villanueva / Santos Zas, 1997, t. 4-1: 890-897).

cantidad y calidad de los poetas que se adscribieron a la causa republicana) y, sobre todo, una menor atención a la eficacia propagandística de dicho género.

Las líneas rectoras de nuestro análisis del corpus textual localizado y sistematizado de la revista *Destino* van a ser parámetros que, si bien coincidirán con los señalados por la bibliografía a propósito de la situación general de la poesía propagandística, ofrecerán matices interesantes y casos singulares. Nuestro estudio agrupará los textos a partir de tópicos y mitos presentes en la retórica oficial de los militares rebeldes: la defensa de la acción y su estilización como obra de arte; una voluntad antirretórica que cae en continuas incoherencias; el antecedente medieval e imperial; los vínculos con la ideología de movimientos conservadores europeos (el nacionalsocialismo alemán, el fascismo italiano, la Acción Francesa de Maurras); las metáforas vanguardistas de la aviación española; o la base religiosa que conecta, en el caso de *Destino*, con lo que se dio en llamar la «cultura del espíritu», movimiento religioso e intelectual que recorrió toda Europa.

3.1. Una estética de la acción y la muerte

Uno de los primeros textos del cotejo (que el lector podrá observar al final de este trabajo) nos conduce a la tertulia literaria liderada por José Antonio Primo de Rivera, la de La Ballena Alegre, cuyos integrantes condicionaron la retórica y la simbología de Falange Española (Mainer, 1971: 32; Carbajosa / Carbajosa, 2003: 107-129) y entre los que destacaron, por su importancia, Giménez Caballero y Sánchez Mazas (Pérez Bowie, 1985: 79). Este último firma el texto «Oración por los muertos de la Falange» (1937a: 3), en el que hallamos la retórica grandilocuente propia del discurso oficial falangista («la agobiante artificiosidad que preside sus versos», en palabras de Pérez Bowie, 1985: 73), así como diversos *topoi* de la propaganda de la zona rebelde: la alegría de morir por la patria, la única y excluyente autenticidad española de los propios, la fusión de patria y religión, o la supremacía moral de Falange, entre otros. Como apunta Burguera Nadal, la liturgia fúnebre y la retórica política fueron aliadas en los discursos de la contienda española (2012: 519-532). Reza el principio del texto de Sánchez Mazas: «Señor, acoge con piedad en tu seno a los que mueren por España y consérvanos siempre el santo orgullo de que solamente en nuestras filas se muera por España y de que solamente a nosotros honre el enemigo con sus mayores armas» (Sánchez Mazas, 1937a: 3). En el discurso falangista ya de principios de los '30, la defensa de la Patria va unida a la necesidad de acción, de violencia, de agresividad, que, como lúcidamente desgrana Mechtild Albert a propósito del antecedente de las vanguardias europeas, se transforma en experiencia estética: «Los movimientos de vanguardia

se caracterizan por una estética de la violencia ambiguamente situada entre el reino del arte y la realidad social, participando tanto de la retórica como de la acción» (Albert, 2003: 234).

El texto de Sánchez Mazas indiscutiblemente invita a la acción, cuestión que se erige en *leit-motiv* presente en la mayor parte de nuestro corpus de textos y es común a la retórica fascista española y europea. Lo define Pérez Bowie en su artículo «Falange y Romanticismo» como «una auténtica mística de la acción, bajo la que se oculta un fuerte componente romántico (valoración del riesgo y de la aventura, desprecio por la vida, predominio de los valores heroicos sobre los intelectuales) y a la que se debió, sin duda, la rápida ascensión de la ideología» (Pérez Bowie, 1991: 627). No en vano el mismo José Antonio lo había dejado consignado al final del discurso fundacional de Falange Española, pronunciado en el teatro de la Comedia el 29 de octubre de 1933: «Nuestro sitio está al aire libre, bajo la noche clara, arma al brazo, y en lo alto, las estrellas» (Primo de Rivera, 1945: 26).

La estilización del fenómeno bélico, del acto de la muerte como un hecho cargado de belleza moral y formal, va a ser un proceso habitual en muchos textos propagandísticos de estos años. Así sucede en un texto recuperado en *Destino* del líder de Falange Española, «La Gaita y la Lira» (Primo de Rivera, 1939: 4); en otro artículo de Sánchez Mazas, «Edificación e Ironía», publicado en 1933, quizá en *F.E.* o *Acción Española*, en el que destacan conceptos centrales como el de jerarquía y autoridad; la defensa del núcleo esencial castellano e imperial para definir la naturaleza de la nación española; o la demanda de «una actitud poética española ante la vida y ante el mundo» (Sánchez Mazas, 1933; 1937b: 1); en la mezcla de relato y crónica de guerra de Cecilio Benítez de Castro —como «Banderín de Cantor»—, «Poemas de la Falange en el Campo» (1938: 3); en el artículo «Sangre de Romance» de G. M. Selva (1938: 1); o en el del periodista José María Navasal que publica en *Destino* «Revolución Poética» (1938: 7), en el que reflexiona acerca de la naturaleza poética de Falange. Todos ellos deben vincularse con la idea de una existencia como creación y como acto de heroísmo; es decir, la existencia como acto afirmativo de voluntad suprema, que se resuelve en un duelo radical entre la vida y la muerte.

En busca de modelos vitales que secundaran estos ideales, el ingeniero agrónomo César Augusto Matons[4] publicaba una singular diatriba contra la obra poética de D'Annunzio, a la par que ensalzaba su nietzscheana faceta de hombre de acción, de escritor implicado activamente en la vida política de

4. Utilizó en *Destino* los seudónimos de C.A.M. o Samuel Congost y publicó fundamentalmente textos acerca de la transformación industrial española o la reconversión agrícola.

su tiempo y amante de su «Patria» (Matons, 1938: 2); y en abril de 1938, se señala en «El Poeta y el Pueblo», firmado por «F», el paradigma vital de José Antonio, cuya naturaleza mesiánica y su defensa de una existencia poética, una vida como creación, se combinan en el texto, encarnada esta última en el ejemplo de don Quijote frente al materialismo sanchopancesco (F., 1938: 5). La hagiografía que rodeó a José Antonio alcanzó su cota máxima con su muerte y este es un texto muy representativo de este momento central en la guerra.

El difícil balanceo entre estética y acción mueve a los autores de estos textos a continuas contradicciones: el deseo de crear también con palabras una experiencia estética, poética, como lo es la lucha, el combate o la muerte, choca estrepitosamente con el ideal de una vida de acción, simple y pura, pues muchos de estos periodistas y escritores difícilmente escapan a los excesos y lastres de una retórica excesiva y alambicada.

3.2. Entre el ideal y la retórica

El cierre del discurso de José Antonio de 1933 («arma al brazo, y en lo alto, las estrellas») servirá a Ignasi Agustí para desarrollar una particular reflexión sobre lo que debería ser una «auténtica» poética falangista: «Nuestros poetas serán una sencillez más entre nuestra manera de ser, y no les va a costar mucho ser genios, porque habrán aprendido a verlo todo, incluso la Muerte, de una manera sencilla, sin ropajes de literatura» (Agustí, 1937: 5). Como apuntábamos, paradójicamente los textos demandan estilos simples, desnudos de oropeles (el artículo de Agustí se titula, precisamente, «Estilo nuevo»[5] y dos artículos de Eugeni d'Ors, «Estilo y cifra» — 1937b, 1937c), nítidos, que huyan de «ripios terminados en palabras como 'león' y 'nación'» y de «poetas que se dejan ofrecer banquetes», pues «no hay ninguno de estos que haya escuchado los anónimos gemidos de un herido en un hospital» (Agustí, 1937: 4); pero, por el contrario, el vehículo expresivo que adoptan está en las antípodas de su teórico ideal. Localizamos esta particular demanda en otros artículos publicados en el semanario burgalés[6].

5. Una de las más conocidas publicaciones de la delegación de Granollers de la F.E.T. y de las J.O.N.S. en la primera hora de la dictadura franquista se tituló con este mismo concepto: *Estilo* (1940-1942).
6. Nos atrevemos a defender que, pese a que algunos aparecen sin firma, todos pertenecen a una misma voz: la del director Agustí. Así en el texto anónimo «Romancero de la Falange. Canciones nuevas, como música vieja» (Redacción, 1937b: 3), se ofrece una breve muestra de romances bélicos, acompañada de una extensa reflexión elogiosa y de tono épico. Y, bajo su habitual pseudónimo «GIN», Agustí señala el poder de la música como refugio emocional en las chabolas del frente, en el artículo «Guitarras en la Chavola» (Agustí, 1938: 3).

En una misma línea, aunque con una base cultural y filosófica mucho más sólida, caminan los dos artículos de «Xènius» con el marbete común de «Estilo y cifra». En el segundo, titulado «Novecientos, Novecentismo», movimiento del que fue uno de los principales teóricos en Cataluña, contrapone la estética finisecular con la defendida en el primer tercio del XX y erige el novecentismo en uno de los antecedentes de esta defensa de una estética depurada, clasicista y culturalista (D'Ors, 1937c: 2).

Más conciso y pragmático, vemos reaparecer estas cuestiones en la transcripción incompleta del discurso «La Falange y la Cultura» de Raimundo Fernández Cuesta (1938: 3), entonces secretario general de la F.E.T. y de las J.O.N.S., en el que reivindica una cultura implicada en la vida social y puesta al servicio de Dios y del Estado.

El trasfondo imperial enlaza con el siguiente vector de análisis de nuestro corpus: la reivindicación de determinados momentos de la historia de España.

3.3. El modelo imperial

Salta a la vista del lector de *Destino* un segundo concepto fundamental del lenguaje fascista: el Imperio. El tercer punto del ideario de Falange Española fijaba la posición al respecto: «3.- Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio. Reclamamos para España un puesto preeminente en Europa» (Falange, 1937: 7). No tardaremos en hallar este paradigma en el primero de los artículos cotejados, que elogia a Ernesto Giménez Caballero, a propósito de la concesión del Premio Internacional del Fascismo que recogerá en 1937, en San Remo, gracias a su obra *Roma resucitada en el mundo* de 1937 y traducida al italiano en 1938 (Redacción, 1937a: 3). Seguidamente, localizamos la misma noción en el primer artículo de Eugeni d'Ors —aparatosamente afiliado a Falange Española, como señala Agustí en sus memorias (1974: 41)—, titulado «La paz por el Imperio» (D'Ors, 1937a: 1). El pensador catalán defiende la existencia de la *pax romana*, que solo puede venir a partir de la guerra, con lo que D'Ors se alinea con el discurso falangista general de una «guerra necesaria», de una destrucción total como punto de partida imprescindible para que se dé una esencia nueva, un hombre nuevo, una patria nueva.

La noción de Imperio va anudada al antecedente de Roma, y en esta cuestión se observa una especial predilección por el ideario y la estética de la Italia fascista (Huertas Clavería, 1991: 530), evidente en el poema de Luis Felipe Vivanco publicado en uno de los últimos números del *Destino* burgalés en 1939: «*Mare Nostrum*» (Vivanco, 1939: 8). Con todo, hallamos también como modelo previo el pasado imperial español: el período que va desde el siglo XV

al XVII. Estos dos hitos históricos se observan en los autores de la tradición utilizados por el semanario burgalés. Todavía en 1937, las páginas de *Destino* nos muestran citas de Gracián y Quevedo y de Ramón de Basterra[7], uno de los miembros más representativos de la Escuela Romana del Pirineo, cuyos textos poéticos compartirán muchos motivos imperiales y de la Roma clásica con la retórica fascista posterior.

El modelo ideológico de los Siglos de Oro deviene, a su vez, modelo formal, aspecto común al lenguaje poético fascista creado en España, si bien su imitación no genera una miel mejor, por seguir con la metáfora aristotélica, sino que ofrece auténticos ripios expresivos (Pérez Bowie, 1985: 76). La cuestión imperial está de fondo en la reseña anónima de *Los grandes ideales de la España Imperial en el siglo XVI*, monografía de Julián M. Rubio de 1937 (Redacción, 1937c: 7) y también en el último texto que D'Ors publica en 1937, en el que aparece otra imagen recurrente y vinculada a este momento histórico: el reinado de los Reyes Católicos como inicio del esplendor imperial español, con un inverosímil texto poético en que Isabel de Castilla se transforma en una mujer ventanera, en la perfecta casada, en la mejor esposa de la patria: «Isabel / Reina y ama de casa / limpió, ordenó, barrió / la tierra de España / y cuando hubo terminado esta grande misión / se acodó en la ventana / para contemplar los horizontes / más allá de los mares» (D'Ors, 1937d: 1).

Ya en 1938, Álvaro Cunqueiro parece apuntar el anhelo de una unificación política peninsular como en el tiempo imperial, en el artículo «Versiones y Traslado de Portugal» (1938: 2), a partir de breves fragmentos de lírica tradicional medieval. Y a finales de ese mismo año, Martí de Riquer, como C-D. (su seudónimo era en ocasiones Conde-Dávalos), firma en «Poetas aislados» un acercamiento comparatista acerca de las relaciones entre la lengua catalana y la castellana hacia el siglo XVI, a partir del modelo de Juan Boscán (1938: 3). Sin entrar en un análisis minucioso de los textos, son dos casos que sobresalen del corpus analizado y que, por ejemplo, contrastarían con la defensa del núcleo esencial castellano que veíamos en los textos iniciales de Rafael Sánchez Mazas, mitología la de Castilla mucho más habitual en el ideario conservador. Tanto Cunqueiro, como Riquer, como Ridruejo y, por supuesto, la mayoría de los catalanes de Burgos no consideraban contradictorias la noción de imperio y

7. Fragmento que forma parte de la sección dramatizada «El Banquete», en el libro publicado en 1924, *Virulo. Poema. I. Las mocedades* (Madrid: Renacimiento) y presente en el II volumen de la poesía completa de Ramón de Basterra (2001: 54); el texto de Basterra toma el lema imperial de Carlos I para rememorar el pasado glorioso de España como nación colonizadora (Basterra, 1937: 2).

la de un estado plurilingüe. En este sentido, es importante aquí traer a colación el episodio relatado por Dionisio Ridruejo (1976: 171) de las octavillas y publicaciones de propagandas impresas en catalán, que debían ser lanzadas a la entrada de los tanques en la ciudad de Barcelona y que fueron confiscadas y destruidas por la autoridad militar.

Las nociones de creación y poesía, ya presentes en los textos de Sánchez Mazas, se anudan con la de la fe en el interesante artículo también de 1938 de Luis Rosales, «Poesía e Imperio»: «Se ha definido, maduramente, la poesía como el diálogo del hombre y el tiempo, y yo diría, para precisar el abolengo cristiano de esta definición, que poesía es el diálogo del hombre creyente con el tiempo de la creación» (Rosales, 1938: 3). En consecuencia, vivir poéticamente equivale a vivir religiosamente. Y demanda el poeta en una interrogación retórica: «¿no es ésta la actitud que hará posible el Imperio? ¿Nuestro Imperio espiritual español no consiste en la creación de una unidad superior de la Patria, por la creencia de sus hombres?» (Rosales, 1938: 3). Así, el escritor vincula, en línea con los discursos propios de Falange, la recuperación de una situación política sólida —un imperio respetado fuera y dentro de las fronteras— con la existencia de una esencia espiritual y moral fuerte, que podrá crearse poéticamente, religiosamente, a golpe de voluntad colectiva. Persiste en el artículo la concepción de la existencia humana como acto de creación, de voluntad, en esta ocasión vinculada al diseño de un proyecto nacional, colectivo, que desemboque en un estado de corte imperial.

3.4. Las huellas de los fascismos europeos

En el apartado anterior hemos esbozado ya las relaciones evidentes de la propaganda franquista con el fascismo italiano. Asimismo, de sobra son conocidas las divergencias del caso español para con los discursos del nacionalsocialismo alemán (fundamentalmente las procedentes de la base tradicionalista, monárquica y católica de algunas de las familias del franquismo). Sin embargo, las páginas del *Destino* burgalés sí aportan huellas de relaciones textuales e icónicas con el país germánico —que, además, perdurarán en el *Destino* de Barcelona hasta 1945, con un progresivo alejamiento a partir de 1942—. Un caso representativo será el de la publicación de un texto peculiar: la letra «Camisa azul» adaptada a la melodía de la canción «Die Fahne Hoch» ('La bandera en alto'), cuya letra original fue creada por el activista y comandante hitleriano Horst Wessel (en *Destino* la leyenda reza «Música del Hors[t] Wessel»). El poema en español no es ni siquiera una versión libre del texto alemán, sino una canción creada *ex profeso* para la circunstancia, que se popularizaría como canción

bélica de aire jonsista, y que *Destino* atribuye a «Nobloch — Jefe de Bandera de F.E.T. y de las J.O.N.S»[8].

Por otro lado, la relación entre los discursos conservadores de *L'Action Française* de Charles Maurras y el conservadurismo español fueron evidentes ya antes de la contienda. Así no es de extrañar que dos de los colaboradores de *L'Action*, escribieran poemas a favor del ejército rebelde que fueron traducidos por Ernesto Burgos y publicados en *Destino*: Albert Pestour y Xavier de Magallon. El periodista y escritor francés Albert Pestour escribió el texto «Prière pour l'Espagne», que sería musicado en 1938 por Amédée Marie Raffat de Bailhac y cuya partitura sería enviada como regalo personal por parte del compositor a Francisco Franco, como reza la dedicatoria del manuscrito conservado por la Biblioteca Nacional de España (MP/5349/18) y traducida por Ernesto Burgos para nuestro semanario (Pestour, 1938: 3). En el caso del poema «Franco, Franco, Franco» de Xavier de Magallon (publicado en dos ocasiones en *Destino* – Magallon, 1938: 1; 1939: 1), quizá debamos decantarnos por el interlocutor Joan Estelrich. Massot i Muntaner señala cómo el intelectual mallorquín y otros redactores de la revista *Occident* coincidieron con personalidades francesas que manifiestamente se habían posicionado a favor del general español y entre ellas, se hallaba el marqués Xavier de Magallon (Massot i Muntaner, 2000: 234). En ambos casos, observamos una clara hagiografía del líder militar que se anuda con los cantares de gesta, con la colonización de América y con el apoyo explícito en el poema de Charles Maurras.

3.5. El «Romance del aire» de Josefina de la Torre: un caso singular de la mitificación de la aviación española

Una de las pocas colaboraciones poéticas quizá escritas *ex profeso* para el semanario *Destino* es la pieza «Romance del aire» de Josefina de la Torre (1938: 5). Es este un texto interesante por diversos aspectos: en primer lugar, se trata de una mujer implicada en diversas experiencias republicanas, cercana al entorno de la Residencia de Estudiantes y con una interesante obra vanguardista anterior a 1936, que, durante la Guerra, se refugia en su tierra de origen, Las Palmas de Gran Canaria, donde funda junto a su hermano Claudio y su esposa, Mercedes Ballesteros («La Baronesa Alberta») la editorial La Novela

8. La única posible coincidencia nos lleva a aventurar que el autor de dicho texto fue Joachim Friedrich Kindler, barón Von Knobloch, capitán de la legión Cóndor y ex cónsul alemán en Alicante, quien pudo haber colaborado en el fallido intento de rescate de José Antonio, prisionero de los republicanos en dicha localidad. *Destino* ofrece la variante de la que quedaría fijada en el *Cancionero juvenil* de 1954 (Knobloch, 1937: 2).

Ideal. Este sello les permitió ganarse el sustento, a partir de la publicación de novelas cortas, de naturaleza sentimental.

En segundo lugar, con este texto, De la Torre procura adherirse a la corriente del romancero, tan presente en la poesía leída y cantada en el frente durante la Guerra Civil —aunque, como ya hemos comentado, mucho más presente en el bando republicano—, que a la vez se vincula con la relación que la poeta estableció con numerosos escritores del 27 (especialmente con Pedro Salinas, quien le prologa su libro de 1927, *Versos y estampas*) y con la modernización de los moldes estróficos de la tradición hispánica que llevaron a cabo. Lázaro Santana, en la única recopilación de la obra lírica de De la Torre, señala que entre 1927 y 1935, la escritora canaria conoció personalmente a Rafael Alberti, a Cipriano Rivas Cherif, a Ernesto Giménez Caballero y a Federico García Lorca (Torre, 1989: 11). La impresión del poeta de Granada dejó una honda huella en la joven poeta, consignada en el poema homenaje «Conocimiento de Federico García Lorca» y el aire lorquiano se halla presente en numerosos textos. Si bien hallamos en *Poemas de la isla* textos como «Romance del buen guiar» de *Versos y estampas* (1927) o «Romance imprevisto» de *Medida del tiempo* (póstumo; escrito entre 1940 y 1982), el «Romance del aire» no aparece ni hay constancia de él en la compilación. El editor constata en la Nota editorial «la excepción de algunos poemas publicados en revistas y que no han pasado posteriormente a integrar ninguno de sus libros» (Torre, 1989: 21).

En el texto del que nos ocupamos se entremezclan aspectos propios del romancero (la métrica octosílaba, la rima asonante, un ligero aire narrativo) con el pasado vanguardista de la poeta, editora y actriz, que halla espacio en este singular texto con metáforas que mezclan lirismo y motor, máquina y naturaleza: el sujeto poético se nos presenta como «novia de los aviadores», también mujer ventanera que observa y espera, que sufre y siente bullir la sangre al contemplar el vuelo de los aviones surcando el cielo. Así, el sonido de los motores se trasmuta en «rumor de luceros», en «clamor», mientras que los vehículos aéreos son «pájaros abrileños / en haz de plumas y trinos», «ruiseñores / bordando el sol con sus vuelos», y el tiempo de espera se convierte en «minutos de plomo» (Torre, 1938: 5).

La atmósfera de sufrimiento romántico de la enamorada que es el sujeto poético aleja este texto de los poemas estudiados por Mechtild Albert a propósito de la mitificación de la aviación española desde la hazaña protagonizada por Ramón Franco y Julio Ruiz de Alda con el Plus Ultra en 1926; mitificación que se entremezcla con las metáforas recurrentes de la Cruzada y con «tímidos acentos futuristas» (Albert, 2003: 238), pero que necesariamente se anudan con la defensa de la acción y de la muerte regeneradora (aspecto ausente en el

romance de Josefina de la Torre). Estamos ante un texto muy particular, pues carece de excesivas marcas ideológicas (el «rumor de luceros» nos recuerda a las metáforas joseantonianas y aparece la referencia católica de la Virgen de Loreto), y bien podría estar escrito a ambos lados del frente de guerra. Las conexiones republicanas de la escritora y su labor cinematográfica durante los años cuarenta contribuyen a enturbiar más la posible interpretación de este texto, que bien merece ser recuperado e incluido en la poesía completa de Josefina de la Torre.

3.6. La cultura del espíritu

El último texto que vamos a analizar queda enmarcado en lo que se ha denominado la «cultura del espíritu», corriente intelectual conservadora surgida en plena crisis posterior a la Primera Guerra Mundial, que pretendía regenerar una humanidad naufragada en un mundo que había perdido la fe. Dos de sus principales artífices fueron Paul Valéry (*La crise de l'esprit*, 1919) y el conde Hermann von Keyserling (*Das Spektrum Europas,* 1928), y hallarían, como mediador idóneo, al mallorquín Joan Estelrich, a caballo entre Ginebra y Barcelona antes de la contienda, y después de 1936 establecido en Francia, al servicio de la Oficina de Prensa y Propaganda que Francesc Cambó organizó a favor del ejército sublevado. Estelrich dirigió en aquellos años la revista *Occident*, editada en París y también en la capital gala publicó el libro *La persécution religieuse en Espagne* (París: Plon, 1937), cuyo prólogo fue el poema que nos ocupa ahora: «A los mártires españoles» de Paul Claudel, que aparece en *Destino* con la ligera variante en el título «Mártires de España» (Claudel, 1938: 4).

Tomás Salas desgrana la historia editorial de este poema, escrito por Claudel en 1937 y muy tempranamente traducido por Jorge Guillén para la Secretaría de Ediciones de la Falange (Sevilla, 1937) (Salas, 2009: 5-54) y Mendiola Oñate señala que fue el libro de Estelrich la puerta de entrada del texto de Claudel en España, pues sería «utilizado de forma inmediata por el servicio de propaganda fascista» (Mendiola Oñate, 2005: 52). Rodríguez Puértolas recoge la explicación de Guillén acerca de dicha traducción, según la cual se vio obligado, después de un expediente y una inhabilitación que sufrió en Sevilla donde trabajaba como profesor, a «poner en español un poema de Claudel» (Rodríguez Puértolas, 2008-I: 213-214). Sea como sea, el planto del poeta francés conectó con el catolicismo de muchos de los escritores agrupados en torno a *Destino* y bien pudo llegar por cualquiera de las dos vías, tanto por la relación de muchos de ellos con Joan Estelrich como por la circulación de obras editadas dentro de la zona franquista durante la Guerra Civil.

4. Conclusiones

Después de clasificar y analizar los diversos textos localizados en el semanario *Destino*, creado por catalanes en Burgos durante la Guerra Civil, podemos esbozar conclusiones que nos permitan argumentar si hubo concomitancias o divergencias entre el tratamiento del género poético en la revista y la situación general; y si la plataforma de *Destino* contribuyó a configurar una poética propagandística al servicio del Estado Mayor de Burgos cuyas líneas maestras se prolongarán durante los primeros compases de la posguerra.

Podemos partir de la evidencia señalada por Pérez Bowie (1985: 74) de la mala calidad de la poesía en la España «nacional»; aseveración generalista que resulta del contraste con la poesía escrita en la España republicana. Pese a los tímidos ensayos de lo que Albert ha bautizado como el «Romancero azul» (2003), jugando con el título Juan Gómez Málaga, *Romances azules* (1937), el modelo formal aurisecular triunfó e impidió que esta poesía propagandística fuera vehículo de auténtica emoción humana y, en consecuencia, disminuyó su efectividad propagandística. Esta cuestión se observa en los textos poéticos de autores del siglo XVII (Quevedo, Gracián) o de Ramón de Basterra, y en la retórica imperialista; formas y temas que caracterizarían la escritura del círculo de *Escorial* durante los años cuarenta y que, pese a la excelencia del estilo de autores como Ridruejo, Rosales, Panero o Vivanco, determinarían la brevedad de su existencia y la escasa conexión con el público lector. No está de más recordar que Rosales y Vivanco son autores del corpus estudiado, y que Ridruejo fue la figura política que auspició el proyecto del semanario burgalés.

Por otro lado, bien es cierto que las líneas generales de nuestro análisis coinciden con los rasgos principales de la poesía propagandística escrita en la zona sublevada, señalados ya por la crítica como la relación con los discursos de José Antonio y el imaginario de los escritores que se reunían en La Ballena Alegre y que entroncan con aspectos propios de las vanguardias europeas (la mitificación de la acción, la existencia como un acto estético) o las conexiones con hitos históricos españoles también estilizados (el pasado medieval, las cruzadas, la reconquista cristiana, la llegada a América, el imperio de los siglos XVI y XVII, etc.). Son singularidades propias de *Destino* hallar firmas como la de Eugeni d'Ors (que vincularía novecentismo y falangismo), la presencia de un catolicismo conservador pero vinculado a la «cultura del espíritu» europea de los años veinte y treinta, la defensa de la posibilidad de un estado conservador y plurilingüe o el caso particular del texto «Romance del aire» de Josefina de la Torre, que muestra la mitificación clásica de la aviación española entremezclada con metáforas de signo vanguardista, pero carece de marcas ideológicas radicales.

Sin lugar a dudas, el cotejo realizado en *Destino* secunda los supuestos ideológicos y estéticos que críticos como Mainer, Rodríguez Puértolas, Pérez Bowie o Albert han designado como protagonistas del lenguaje poético propio del discurso oficial de la España rebelde. Sin embargo, brinda también ejemplos no conocidos y matices que se explican por la configuración de las firmas que se aglutinaron en torno a un proyecto creado por catalanes refugiados en Burgos entre 1937 y 1939. Asimismo, podemos defender que las poéticas principales del primer lustro de la dictadura franquista (los modelos escorialistas y garcilasistas) cuentan con su principal antecedente en las poéticas gestadas durante la Guerra Civil. El corpus de textos de *Destino* constituye otra pieza de un engranaje mayor que, con conexiones con la poesía de preguerra, configuró durante la contienda las directrices estéticas e ideológicas de la poesía que Dámaso Alonso definiría con fortuna como «arraigada», positivamente enraizada en la realidad española de 1939.

Artículos localizados en *Destino* (1937-1939)

AGUSTÍ, I. («G.R.», «Gustavo Riff»), «Estilo nuevo. Cinema, teatro, poesía y periodismo Nacional-Sindicalista», *Destino*, 10 (08/05/1937), pp. 4-5.

AGUSTÍ, I. («GIN»), «Guitarras en la Chavola», *Destino*, 48 (29/01/1938), p. 3.

AGUSTÍ, I., «A la muerte de José Antonio», *Destino*, 100 (28/01/1939), p. 4.

BASTERRA, R. de, «Plus Ultra, este es el lema de España y de mi sino /...», *Destino*, 17 (26/06/1937), p. 2.

BENÍTEZ DE CASTRO, C. («Baderín de Cantor»), «Poemas de la Falange en el Campo», *Destino*, 57 (03/04/1938), p. 3.

CLAUDEL, P., «Mártires de España», *Destino*, 60 (24/04/1938), p. 4.

CUNQUEIRO, Á., «Versiones y traslado de Portugal», *Destino*, 56 (26/03/1938), p. 2.

D'ORS, E. (1937a), «La paz, por el Imperio», *Destino*, 23 (07/08/1937), p. 1.

D'ORS, E. (1937b), «Estilo y cifra. Padres o proletarios», *Destino*, 28 (11/09/1937), p. 2.

D'ORS, E. (1937c), «Estilo y cifra. Novecientos, novecentismo», *Destino*, 29 (18/09/1937), p. 2.

D'ORS, E. (1937d), «Pie para una fotografía de Isabel la Católica», *Destino*, 33 (16/10/1937), p. 1.

F., «El Poeta y el Pueblo», *Destino*, 59 (17/04/1938), p. 5.

FALANGE, «Puntos de la Falange», *Destino*, 21 (24/07/1937), p. 7.

FERNÁNDEZ CUESTA, R., «La Falange y la Cultura», *Destino*, 50 (12/02/1938), p. 3.

GRACIÁN, B., «Un César cabal pluma y espada rige», *Destino*, 12 (22/05/1937), pp. 4-5.

MAGALLON, X. de, «Franco, Franco, Franco», *Destino*, 72 (18/07/1938), p. 1.

MAGALLON, X. de, «Franco, Franco, Franco», *Destino*, 100 (28/01/1939), p. 1.

MATONS, C. A. («C.A.M.»), «En la muerte de D'Annunzio», *Destino*, 54 (12/03/1938), p. 2.
NAVASAL, J. M., «Revolución Poética», *Destino*, 79 (04/09/1938), p. 7.
PESTOUR, A., «¡Salve, España!», *Destino*, 68 (18/06/1938), p. 3.
PRIMO DE RIVERA, J. A., «La gaita y la lira», *Destino*, 100 (28/01/1939), p. 4.
QUEVEDO, F. de, «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!», *Destino*, 13 (29/05/1937), p. 3.
REDACCIÓN, «Giménez Caballero en San Remo», *Destino*, 3 (20/03/1937a), p. 3.
REDACCIÓN, «Romancero de la Falange. Canciones nuevas, con música vieja», *Destino*, 11 (15/05/1937b), p. 3.
REDACCIÓN, «Arte y crítica. Julián M. Rubio, *Los grandes ideales de la España Imperial en el siglo XVI*. Valladolid 1937, 93 páginas», *Destino*, 28 (11/09/1937c), p. 7.
RIQUER, M. de («Casa Dávalos»), «Poetas aislados», *Destino*, 86 (22/10/1938), p. 3.
ROSALES, L., «Poesía e Imperio», *Destino*, 71 (09/07/1938), p. 3.
SALAS, X. de («J. Valdesantoro»), «Las viñetas de *Destino*. Pasión y vida», *Destino*, 74 (30/07/1938a), p. 2.
SALAS, X. de («J. Valdesantoro»), «De nuevo, el Lyon d'Or», *Destino*, 76 (13/08/1938b), p. 2.
SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, «Oración por los muertos de la Falange», *Destino*, 6 (10/04/1937a), p. 3.
SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, «Edificación e Ironía», *Destino*, 30 (25/09/1937b), p. 1.
SELVA, G. Mª de, «Sangre de Romance», *Destino*, 60 (24/04/1938), p. 1.
TORRE, J. de la, «Romance del aire», *Destino*, 59 (17/04/1938), p. 5.
VIVANCO, L. F., «Mare Nostrum», *Destino*, 100 (28/01/1939), p. 8.
VON KNOBLOCH («Nobloch» - Jefe de Bandera de FET y de las JONS), «Camisa azul», *Destino*, 19 (10/07/1937), p. 2.

Bibliografía citada

AGUSTÍ, I., *Ganas de hablar*, Barcelona, Planeta, 1974.
ALBERT, M. (coord.), *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Frankfurt, Vervuert, 1998.
ALBERT, M., «Destellos futuristas: el progreso tecnológico en el "Romancero azul" de la Guerra Civil (aviación, combate y estética de las ruinas)», *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)* (coords. Sabine Schmitz y José Luis Bernal), Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 233-262.
ALTED VIGIL, A., *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
AMAT, J., «Memoria(s) de la literatura del Lyon d'Or», *Ínsula*, 738, 2008, pp. 23-25.
BASTERRA, R. de, *Poesía* (eds. José-Carlos Mainer y Manuel Asín), 2 vols., Madrid, Fundación BSCH, 2001.

BURGUERA NADAL, M. L., «La Oración por los caídos, de Rafael Sánchez Mazas: el discurso fúnebre y la retórica política», *Retórica y política: los discursos de la construcción de la sociedad* (coords. Emilio del Río, M. Carmen Ruiz de la Cierva y Tomás Albaladejo), La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2012, pp. 519-532.

CANO BALLESTA, J., «El enfrentamiento de dos retóricas: la poesía de la Guerra Civil», *Entre la voz y la espada. En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora* (ed. José Manuel López de Abiada), Madrid, Gredos, 1984, pp. 75-85.

CARBAJOSA, M. / Carbajosa, P., *La corte literaria de José Antonio*, Barcelona, Crítica, 2003.

CAUDET, F., *Romancero de la guerra civil,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1978.

CUESTA GUADAÑO, J., «"Por Dios y por España": poesía y propaganda del bando nacional durante la Guerra Civil», *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación* (eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo), Frankfurt, Vervuert, 2015, pp. 279-331.

ESTELRICH, J., *La persécution religieuse en Espagne*, Paris, Plon, 1937.

FONTANA, J. M., *Los catalanes en la guerra de España*, Barcelona, Acervo, 1977.

GELI, C. / Huertas Clavería, J. M., *Las tres vidas de «Destino»*, Barcelona, Anagrama, 1991.

GRACIÁN, B., *El Criticón* (ed. M. Romera Navarro), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939.

HUERTAS CLAVERÍA, J. M., «Els 100 números del *Destino* de Burgos», en AA. VV., *Miscel·lània d'homenatge a Josep Benet*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pp. 517-536.

LECHNER, J., «La poesía escrita en la zona nacionalista», *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera: de la Generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaure Oers Leiden, 1968, pp. 208-243.

MAINER, J.-C., *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M., «La corte de los poetas», *Liras entre lanzas. Historia de la Literatura «Nacional» en la Guerra Civil*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 229-273.

MASSOT I MUNTANER, J., *De la guerra i de l'exili. Mallorca, Montserrat, França, Mèxic (1936-1975)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

MENDIOLA OÑATE, P., «¿Raúl, te acuerdas...?: Neruda y González Tuñón ante la Guerra Civil española», *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»*, 7, 2005, pp. 45-53.

PÉREZ BOWIE, J. A., *EL léxico de la muerte durante la guerra civil española*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983.

PÉREZ BOWIE, J. A., «En torno al lenguaje poético fascista: la metáfora de la Guardia Eterna», *Letras de Deusto*, vol. 15, 31, 1985, pp. 73-96.

PÉREZ BOWIE, J. A., «Retoricismo y estereotipación, rasgos definidores de un discurso ideologizado: el discurso de la derecha durante la guerra civil», *Historia y memoria de la guerra civil* (coord. Julio Aróstegui Sánchez), vol. 1, León, Junta de Castilla y León, 1988, pp. 353-373.

PÉREZ BOWIE, J. A., «Falange y Romanticismo», *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez* (coord. Roberto Dengler), vol. 2, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, pp. 627-641.

PÉREZ BOWIE, J. A., «En torno al lenguaje poético fascista», *Historia y crítica de la literatura española* (coord. Francisco Rico), vol. 7, t. 2, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 578-580.

PÉREZ BOWIE, J. A., «Literatura y propaganda durante la Guerra Civil española», en *Propaganda en guerra*, Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, pp. 31-50.

PRIMO DE RIVERA, J. A., *Obras completas*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación popular de FET y de las JONS, 1945.

RAFFAT DE BAILHAC, A. M., «Prière pour l'Espagne», Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1938, MP/5349/18.

RIDRUEJO, D., *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., *Historia de la literatura fascista española*, I y II, Madrid, Akal, 2008.

SALAS, T. (ed.), a Paul Claudel, *A los mártires españoles*, Madrid, Encuentro, 2009.

SALAÜN, S., *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985.

THOMÀS, J. M., *Falange, guerra civil, franquisme. F.E.T. y de las J.O.N.S. de Barcelona en els primers anys del règim franquista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

TORRE, J. de la, *Poemas de la isla* (ed. Lázaro Santana), Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, 1989.

URRUTIA, J. (ed.) *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939),* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

VILLANUEVA, D. / Santos Zas, M., *Cronología de la literatura española*, t. 4-1, Madrid, Cátedra, 1997.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 183-193

Research Article

Catalogación y análisis de la colección El Club de la Sonrisa (1955-1960), de la editorial Taurus

Cataloguing and analysis of the collection El Club de la Sonrisa (1955-1960), of the publishing house Taurus

Rita Rodríguez García

Authors:
Rita Rodríguez García
Investigadora
Universidad de Alicante
https://orcid.org/0000-0003-3294-9766
ritarody27@gmail.com

Date of reception: 29-01-2020
Date of acceptance: 24-03-2020

Citation:
Rodríguez García, Rita, «Catalogación y análisis de la colección El Club de la Sonrisa (1955-1960), de la editorial Taurus», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 183-193.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.10

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

Taurus era una editorial de reciente creación cuando, en 1955, incluyó entre sus primeras publicaciones una colección de libros de humor denominada El Club de la Sonrisa. Todos los escritores cómicos que habían desarrollado su labor a lo largo de los primeros cincuenta años de la pasada centuria pasaron por sus páginas. Nombres consagrados a esas alturas del siglo como Ramón Gómez de la Serna, junto a los miembros de la que después se conocería como la otra generación del 27, como Miguel Mihura, y otras estrellas emergentes del panorama humorístico, que más adelante serían igualmente reconocidas como figuras de prestigio, tal es el caso de Rafael Azcona, formaron parte de su notable catálogo. El Club de la Sonrisa fue una colección representativa de una manera de entender y vivir el humor, de ahí que su estudio pormenorizado contribuya, entre otros fines, a caracterizar el humor de toda una época.

Palabras clave: Club; Sonrisa; Humor; Taurus.

Abstract

Taurus was a newly-created publishing house when, in 1955, a collection of humour books called El Club de la Sonrisa (The Smile Club) was included as one of its first publications. Every comical writer, whose professional work had been developed throughout the first fifty years of the last century, had a place in its pages. Acclaimed names at that time such as Ramón Gómez de la Serna, as well as members of what will be known as the other Generation of '27, such as Miguel Mihura, and some other new talents in the humorous panorama, who will be also considered renowned

figures, this is the case of Rafael Azcona, were part of its notable catalogue. El Club de la Sonrisa was a collection representing a way of understanding and living humour, hence the fact that its detailed study, among other purposes, contributes to characterise the humour of a whole period.

Keywords: Club; Sonrisa; Humour; Taurus.

El Club de la Sonrisa fue una colección de libros de humor que comenzó a publicar la editorial Taurus en 1955. *Vida del repelente niño Vicente* de Rafael Azcona es el espléndido inicio de una colección que, tras seis años consecutivos, treinta y nueve autores y sesenta y ocho títulos, finalizaría su andadura en 1960.

Por sus páginas, además de Rafael Azcona, pasaron autores de la categoría de Edgar Neville, Miguel Mihura, Antonio Mingote, Julio Camba, Chumy Chúmez, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Gómez de la Serna, Tono… La colección El Club de la Sonrisa incluyó, además, a varios escritores extranjeros: los italianos, Carlo Manzoni y Giuseppe Marotta, franceses, como Arthur Conte o Jean Dutourd; británicos como Richard Gordon o W. E. Bowman, la estadounidense, Jean Kerr o el mexicano, Marco A. Almazán. Gracias, asimismo, a las diversas antologías incluidas en la colección, ¡hasta contamos con una antología de humor ruso!, se vieron multiplicados los nombres de los autores. Entre otros, se recopilaron relatos de Enrique Jardiel Poncela, Álvaro de Laiglesia, Miguel Gila, O. Henry o Mark Twain. Es decir, desde las mismas raíces del humor moderno, pasando por los nombres cruciales de la otra generación del 27, hasta discípulos avanzados y flamantes neófitos.

Aunque fuese defecto endémico de la época, no por ello conviene dejar de reparar en que únicamente el diez por ciento del total de autores de obra única son mujeres: Mercedes Ballesteros, Remedios Orad, Jean Kerr y Edward Burkes, alias de Winifred Boggs, esta última, además firma con seudónimo masculino. Por añadidura, solo tres novelas cuentan con una mujer como personaje principal o están vistas desde una perspectiva femenina, entre ellas, *Este mundo,* de Mercedes Ballesteros y *No os comáis las margaritas,* de Jean Kerr. Pequeña representación femenina, pero notable.

Y es que son muchas las obras reseñables de la colección, *Historia de la gente* de Antonio Mingote, *La familia Mínguez* de Edgar Neville, *Los muertos no se tocan, nene* de Rafael Azcona, *Enciclopedia del despiste nacional* de Evaristo Acevedo, *El manzano de tres patas* de Chumy Chúmez y tantas y tantas más. Entre todas las obras, varios títulos poseen, además, un valor extraordinario, principalmente para los investigadores de la literatura. Por mencionar una

pequeña muestra: la obra de Miguel Mihura, *Mis memorias*, se puede considerar una suerte de arte poética de su autor; las obras de los italianos, por ejemplo *Don Venerando*, son un útil arquetipo para estudiar las influencias mutuas entre el humor español y el del país vecino; o títulos que fueron el germen de futuros guiones como *El pisito* de Rafael Azcona y novelizaciones de películas como *Los jueves, milagro* ejemplifican las estrechas conexiones entre cine y literatura.

Las relaciones entre el cine y nuestra colección merecen párrafo aparte. Para empezar, ocho números de la colección contaron con su adaptación cinematográfica, por ejemplo, el ya clásico film de Marco Ferreri, *El pisito* (1958), es una versión cinematográfica de la novela de idéntico título que publicó por primera vez Rafael Azcona en el número treinta y seis de nuestra colección. Las adaptaciones no solo fueron para el cine, algunas obras como el número extraordinario de Jean Dutourd, *Pan, amor y mantequilla,* conocieron también una versión para la pequeña pantalla. La novelización de *Los jueves, milagro,* película dirigida por Luis García Berlanga en 1957, además de ser un excelente ejemplo del subgénero de las novelizaciones, habitual por aquel entonces, aunque en sus postreros años ya, presenta el aliciente de ser una versión intermedia entre los propósitos iniciales del director y la versión que al final se exhibió en las pantallas, cuando ya la tijera censora había dejado la película irreconocible, a fuerza de cercenar el material original. Los vínculos entre cine y literatura se estrechan más al sumar el número de autores de nuestra colección que compaginaron su labor de escritores con la de guionistas. Rafael Azcona o Edgar Neville, por ejemplo, son más conocidos por su trabajo en el celuloide que por sus obras literarias. Al igual que Edgar Neville otros escritores de El Club de la Sonrisa, con mejor o peor fortuna, dieron el salto hasta las tareas de dirección, es el caso de Antonio de Lara Gavilán, *Tono*. Por ende, varias son las novelas en las que el cine, de forma principal o subsidiaria forma parte de la acción, por ejemplo, en *Producciones García, S.A.*, su autor Edgar Neville nos relata su particular visión del mundo del cine, mientras la novela de Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*, número cuarenta y dos de nuestra colección, tiene mucho de comedia chapliniana. Otros autores de El Club de la Sonrisa optaron por el mundo de la crítica cinematográfica como Víctor Vadorrey o el italiano Giuseppe Marotta, cuyas críticas tuvieron tanto éxito que se recopilaron en tres volúmenes. Muchas más, además de las citadas, son las aproximaciones entre estos dos mundos, como no podía ser de otra manera si partimos de lo que uno de los padres del nuevo humorismo y miembro igualmente de nuestra colección, Ramón Gómez de la Serna, al examinar su poética, ya defendía: «mezclar lo que permanecía tradicionalmente separado» (González Grano de Oro, 2004: 87).

Hemos mencionado a Ramón Gómez de la Serna como el padre del nuevo humorismo, pero muchos son los nombres que van a influir en esta nueva manera de concebir lo cómico que será la nota dominante del estilo de El Club de la Sonrisa. Aunque las influencias podrían remontarse hasta Quevedo, los principales ascendientes serán los «ismos» de vanguardia, el astracán y, junto a Gómez de la Serna, otros dos autores considerados por los nuevos creadores como sus maestros, nos referimos a Wenceslao Fernández Flórez y Julio Camba. Con estos ascendientes, lo que se ha venido a denominar la otra generación del 27, (López Rubio, 1983) formada a priori por José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Antonio de Lara Gavilán, *Tono* y Enrique Jardiel Poncela, fueron los artífices de una nueva manera de hacer humor, que definió con certeras palabras Francisco García Pavón: «El humor de carcajada, de cosquillas como decía Fernández Flórez, se transforma en el humor de la sonrisa, un humor que requiere una pequeña preparación mental para su comprensión, que incide antes en el cerebro que en los nervios» (Ibíd., 1983: 43). Como comprobamos, El Club de la Sonrisa no solo fue un selecto club de socios sin más, la colección se convirtió en un auténtico árbol genealógico del humor donde se dieron cita padres, creadores o fundadores que compartían una misma manera de entender el humor, al tiempo que participaron epígonos, que admirando a los maestros, fueron incorporando paulatinamente notas nuevas que enriquecían este reciente humor basado en la inteligencia.

La colección El Club de la Sonrisa no fue una *rara avis* dentro de la literatura española. Tal y como declaraba Francisco Pérez González, a quien podríamos considerar el benefactor más decidido de nuestra colección dentro de la editorial Taurus, «las cosas del humor funcionaban» (AA.VV., 2004: 16). Desde principios del siglo xx se habían publicado numerosas colecciones de humor con dispar extensión en ejemplares y en duración. En los inicios del siglo, en 1919, la editorial Calpe publicaba la colección Los Humoristas, también antes de la Guerra Civil había visto la luz Grandes Novelas Humorísticas. Tras la contienda José Janés se convierte en el editor rey del humor, hasta la llegada de Taurus, con varias colecciones de similar temática, la más popular Al Monigote de Papel. Otras editoriales se sumaron al fenómeno como la editorial Cremades con Buenas Noticias o ediciones Arión que sacaba a la venta la colección La Tortuga. En 1960 también se cancelaba, después de varios años de volver a editar grandes éxitos del humor, la colección El Gorrión de Ediciones G.P., iniciales de Germán Plaza, futuro coeditor, junto al mencionado José Janés de la editorial Plaza & Janés. Junto a las colecciones humorísticas proliferaron de forma autónoma obras donde la comicidad era el ingrediente esencial. Por ejemplo, Juan Antonio Zunzunegui publicó *La úlcera* que ganaba el Premio

Nacional de Literatura en 1948. Anteriormente, José Félix Tapia había publicado *La luna ha entrado en casa,* que ganaba el Premio Nadal en 1945. Es evidente que «las cosas del humor» contaban con éxito de lectores y crítica.

Nuestra colección presenta, asimismo, conexiones con otras manifestaciones literarias que lograban el favor de los lectores de la época. Nos referimos a la literatura popular y a las colecciones seriadas. Son demasiadas las diferencias para que nuestra colección pueda insertarse en alguno de estos dos moldes, pero sí mantiene algunas semejanzas formales y de carácter. Al igual que estas expresiones, El Club de la Sonrisa apostó por autores españoles para lograr una mayor conexión emocional con el público, o se incluyeron igualmente autores consagrados entre los miembros del club con lo que dotaban de prestigio a la colección. Sin embargo, a diferencia de las colecciones seriadas, el volumen final nunca fue un requisito indispensable y la fidelización no se buscó mediante un sistema de suscripción, sino que se valieron de otros medios como el anuncio de los próximos números. Por último, si bien es cierto que el entretenimiento es la finalidad principal de todas estas formas literarias, en colecciones como la nuestra, ese entretenimiento está ligado exclusivamente y por encima de cualquier otra consideración al humor, un humor que se reviste de dignidad gracias a sus creadores que lo reivindicaron en preceptivas, lo examinaron en tratados y le otorgaron solemnidad accediendo a instituciones artísticas y científicas de prestigio y usando como discurso de entrada un alegato a favor del humor.

En cuanto al inventario de la colección, de las sesenta y ocho obras, seis ejemplares se publicaron como extraordinarios. El resto tiene numeración progresiva, menos el último publicado, que aparece como un verso suelto sin numerar. Los volúmenes fueron editados en tapa blanda. La encuadernación es en rústica cosida. Las cubiertas son siempre a todo color, firmadas por el dibujante. Autor y título son constantes en la cubierta, aunque no en un lugar fijo. Junto a estos elementos aparece, casi invariablemente, pero fluctuante dentro de la cubierta, el título de la colección, dotado de una tipografía artística que pinta una sonrisa constante a la «i» de «Sonrisa». Los números extraordinarios presentan un formato diferente o bien más grande o en cartoné. El precio inicial de cada ejemplar era treinta y cinco pesetas, con el tiempo se incrementó hasta las cincuenta pesetas. El volumen más caro fue el número extraordinario *Historia de la gente*, de Antonio Mingote que alcanzó las espectaculares cifras de cien pesetas, para hacer frente al oneroso desembolso se podía adquirir a plazos.

Dentro de la colección o, al menos, bajo el paraguas de una denominación análoga, se publicaron cuatro volúmenes de chistes gráficos exclusivamente: Se anunciaban como:

COLECCIÓN DE CHISTES GRÁFICOS. Magníficas ediciones de lujo

1. *Mingote's world* (en inglés). Por A. A. Mingote. 80 páginas 11x16 cm. 45 pesetas
2. *Pequeño planeta*. Por A. A. Mingote. 80 páginas. 14x20 cm. 50 pesetas.
3. *Chistes del repelente niño Vicente*. Por Rafael Azcona. 80 páginas 14x20 cm. 50 pesetas
4. *Gila y sus gentes*. Por Miguel Gila. 80 páginas. 14x20 cm. 50 pesetas
5. *Estampas españolas*. Por Enrique Herreros (En preparación).

En nuestra colección se publicó, durante cada año de su existencia, la obra ganadora del Premio Internacional Legión de Humor. Los autores y las obras vencedoras fueron: en 1955, *Pepe*, de Rafael Castellano; 1956, *Lo malo de la guerra es que hace ¡pum!*, de Jorge Llopis; 1957, *¡Que venga la bruja!,* de Víctor Vadorrey; 1958, *Mi tío Gustavo, que en gloria esté*, de Chumy Chúmez; y en 1959, *Este muerto es un pelmazo*, de Domingo Medrano. Junto al honor de ver publicada su obra, el vencedor recibía una escultura al modo del celebérrimo Óscar hollywoodiense, denominada Monicaco de Escayola Imitando Bronce, más la muy despreciable cantidad de una peseta. La votación se realizaba siguiendo el Método Ollendorf, inaudito puesto que se trata de un sistema para aprender idiomas. Y es que estos galardones se concebían como una burla consciente de los premios literarios que por aquel entonces proliferaban en demasía en los circuitos literarios. El que los premios fueran concebidos como una bufonada no excluyó alguna disputa entre aspirantes y vencedores. José Luis Coll que se quedó a las puertas de recibir los laureles cuando lo ganó Jorge Llopis, repitió intento enviando al concurso otro título, literalmente, el jurado solo pudo leer el título, puesto que no llegó a escribir una palabra más. Tampoco ganó en esta ocasión…

Se anunciaba a Miguel Gila como próximo autor de obra única en las últimas páginas de algunas obras de la colección, pero el prometido título, *El capitán que se estableció por su cuenta,* nunca llegó a publicarse. Así al menos lo afirmaba el añorado humorista en sus memorias cuando confiesa: «En mi primer libro, que publicó la Editorial DIMA en 1966» (1995: 264). Si su primer libro, según la confidencia del propio interesado, titulado *La Jaleo, el bizco y los demás*, se publicó en 1966, entonces nunca vio la luz, bajo el auspicio de Taurus en El Club de la Sonrisa, *El capitán que se estableció por su cuenta*. Esta no fue la única obra que no llegó a publicarse en la colección, pero, dada la fama de su autor, sí ha sido una de las que más indagaciones ha generado. Se llegaron a promocionar obras de Enrique Herreros como *Diarios íntimos de Abelarda y Eloíso*, *La tercera tristeza* de Chumy Chúmez o *La viajera indómita* de Miguel Mihura, aunque permanecieron inéditas, al menos con esos títulos.

De las obras españolas con autor único, solo cinco fueron publicadas en España en formato libro, antes de ser editadas por Taurus. El primer título en la línea cronológica fue *El incongruente* de 1922. La colección abarca el humor de los primeros sesenta años del siglo pasado, permitiendo analizar la evolución del humor durante la pasada centuria. Ante esta reincidencia en publicar obras que en algunos casos ya tenían treinta años, se constata además que entre los lectores el humor de los clásicos aún conservaba vigencia.

Resulta significativo que en El Club de la Sonrisa se publicara un veinte por ciento más de autores españoles de obra única. Los inicios fueron tímidos para los españoles, pero en los dos años siguientes los humoristas nacionales se volcaron sobre nuestra colección, seguramente al encontrar un terreno propicio para llegar al público lector.

Al comprobar la cantidad y variedad de editoriales extranjeras a las que acudió Taurus para perfeccionar su catálogo, constatamos el esfuerzo que realizó por conseguir hallazgos novedosos e interesantes para el lector español. Por otro lado, se confirma su afán por abrirse al exterior y dejar atrás la autarquía del régimen. Frente a esta tibia apertura otras obras de nuestra colección de autores españoles aún incidirán en la asfixia y la opresión que sienten en sus carnes los españoles bajo la dictadura franquista. El que coexistan planteamientos tan antagónicos ejemplifica la lucha interna por trascender la autarquía.

La mayor parte de los colaboradores de El Club de la Sonrisa, también lo fueron de las míticas revistas *La Codorniz, Don José* y años después de *Hermano Lobo*. Muchos, incluso, habían sido nombres insignes. Aparecen entre las figuras más destacadas, el fundador de *La Codorniz*, Miguel Mihura, Antonio Mingote, director de *Don José* o Chumy Chúmez quien sería años después responsable principal de la revista *Hermano Lobo*. A la luz de estas conexiones se confirman las estrechas relaciones entre nuestra colección y el mundo del periodismo.

La mujer se transformó en el centro de la diana del humor en muchas de las obras y textos de carácter humorístico que proliferaron después de la Guerra Civil. En las novelas de El Club de la Sonrisa, en concreto, las críticas más lacerantes se lanzaban sobre el prototipo de la mujer opresora que coarta la libertad del hombre, en muchas ocasiones desde dentro del matrimonio, en otras por sus ansias de casamiento. De este tipo son doña Encarnación de *La familia Mínguez* (1946) de Edgar Neville o Petrita de *El pisito* (1957) de Rafael Azcona. Neville se vale del personaje de doña Encarnación Rivas de Mínguez para criticar defectos que se daban demasiado a menudo en la época del nacionalcatolicismo, como son la cursilería, la hipocresía, los convencionalismos, etc. y que este personaje simbolizaba admirablemente. Petrita, por su parte, se

ve forzada por la sociedad a casarse. Entretanto, se gana la vida remendando medias, oficio análogo al que realizaba Penélope, la heroína clásica, mientras esperaba a su esposo, solo que Azcona ha sustituido el bordado de tapices por zurcidos de menor refinamiento. La ridiculización del personaje es manifiesta.

Hay que matizar que la crítica y la burla no se dirigen en El Club de la Sonrisa hacia las mujeres en general, sino a un tipo de mujer, que es representativa de lo cursi, lo mediocre, lo reglado, anatemas de la mayoría de los autores del otro 27 y de sus herederos. La cuestión surge si tenemos en cuenta que todas estas lacras, circunscritas a la mujer en los años de posguerra, venían reforzadas por los patrones de moral que se imponían desde los estamentos políticos con la complicidad de las jerarquías católicas. Al no poder dirigir las críticas directamente contra los poderes fácticos, los dardos de los humoristas se lanzaban sobre sus acólitas, ya hubiesen adquirido esta condición de forma voluntaria o forzada. Precisamente uno de los mecanismos que a día de hoy se empiezan a reconocer como formas de resistencia contra la dictadura fue el humor (Cenarro, 2006: 173). Al respecto se hace imprescindible mencionar a la escritora Carmen Martín Gaite. Para esta autora, la revista *La Codorniz*, con la que tantas conexiones de autores y estilo mantiene nuestra colección, «Le ponía a uno en la órbita de la disensión con su humor desorbitado, que a lo que invitaba precisamente era a disentir» (1985: 77).

En El Club de la Sonrisa se aprecia una reiteración en temas, personajes y recursos sobre los que conviene fijar la atención, ya que la reincidencia conformaría una especie de poética común.

En primer lugar, la guerra contra el tópico es una constante, convirtiendo algunas obras en auténticos manifiestos que demuestran la obsesión por destrozarlo. La desmitificación es un recurso relacionado directamente con el anterior. La fugacidad y fragilidad con la que estos escritores conciben el mundo les lleva a un proceso de ruptura de moldes estéticos, convenciones sociales y nociones culturales. La mezcla de géneros es otro recurso habitual. En una misma obra los géneros se multiplican por doquier. La greguería aparecerá en la colección, desde los ejemplos del padre de la criatura, Ramón Gómez de la Serna, hasta las greguerías de nuevo cuño que retomarán con fuerza las siguientes generaciones. La ironía es uno de los recursos humorísticos más usados en las obras de la colección. Se trata de un recurso mudable, según el autor que se sirva de ella. Partiendo de los ataques a la burguesía esclerotizada hasta llegar a las macabras sátiras de Chumy Chúmez, el sarcasmo, ausente desde principios de siglo, ha regresado con mucha fuerza.

De las sesenta y ocho obras de la colección El Club de la Sonrisa, en veinte la parodia es un componente fundamental. Resulta, por tanto, un recurso

significativo dentro de la colección. Se salva de la reiteración al aplicarse sobre diferentes realidades, ya sean costumbres, géneros, estilos, lengua, obras o autores. Entre las costumbres caricaturizadas aparecen el donjuanismo, la familia tradicional, el fervor zarzuelero, la alabanza de aldea, etc. Entre los géneros parodiados encontramos los procedentes de la literatura popular, los melodramas, la novela negra, la de ciencia ficción, la de folletín, la de aventuras, la de espionaje, la de misterio, etc. Se parodian estilos, como la retórica inmoderada y extemporánea, el tremendismo y la nueva narrativa de los cincuenta.

En conclusión, la editorial tuvo buen cuidado en la elección de los escritores y de los dibujantes. Los autores españoles de obra única son mayoría y no están elegidos por azar o solo con la vista puesta en los últimos éxitos, sino que se ideó de tal manera que recogiese un extenso panorama. La disposición de las obras a lo largo de la colección es diversa, de tal manera que, leídos los títulos en el orden en que se publicaron, advertimos el proyecto para no agostar la colección en los primeros años, manteniendo a los lectores con el anhelo de más obras, más humor. Se logró así una colección que fue plataforma de artistas, altavoz de jóvenes valores, a un tiempo que refugio, camuflaje y arma con que combatir los incordios.

Tal había sido su impacto sobre la literatura humorística que cuando este selecto Club cerró sus puertas definitivamente, el paisaje del humor literario quedó casi despoblado. Solo unos escasos numantinos resistieron, pero ya el humor literario iba a la deriva, siendo sustituido paulatinamente por otras formas de comicidad como la televisión. Estas nuevas fórmulas de entretenimiento dieron al traste con el humor literario, tal y como había funcionado hasta ese momento.

Bibliografía citada

AA.VV., (2004), *Taurus cincuenta años de una editorial*, Madrid, Santillana.

CENARRO, Ángela (2006), *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*, Barcelona, Crítica.

GILA, Miguel (1995), *Y entonces nací yo. Memorias para desmemoriados. Madrid*, Ediciones Temas de Hoy.

GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio (2004), *La «Otra» Generación del 27. El «Humor Nuevo» español y «La Codorniz» primera*, Madrid, Polifemo.

LÓPEZ RUBIO, José (1983), *La otra Generación del 27* [Discurso de recepción en la RAE], Madrid, Real Academia Española.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.

ANEXO I. Relación de obras de El Club de la Sonrisa

1. AZCONA, Rafael, (1955), *Vida del repelente niño Vicente.*
2. ACEVEDO, Evaristo, (1955), *Los ancianitos son una lata.*
3. CASTELLANO, Rafael, (1955), *Pepe, novela con interferencias* .
4. PIN, Óscar, (1955), *Los náufragos del Queen Enriqueta.*
5. BURKES, Edward, (1955), *Un par de lechuguinos.*
6. MANZONI, Carlo, (1955), ¿Está en casa el Sr. Brambilla?
7. LAMOUREUX, Robert, (1955), *Papá, mamá, la muchacha y yo.*
8. CERO, (1955), *Aventuras inéditas del caballero Artagnan.*
9. GORDON, Richard, (1955), *El doctor en su casa.*
10. TONO, (1955), *Romeo y Julita.*
11. CONTE, Arthur, (1955), *Un yanqui en auto stop.*
12. BALLESTEROS, Mercedes, (1955), *Este mundo.*
13. FINCH, Matthew, (1955), *La muela en la boca ajena.*
14. ORAD, Remedios, (1956), *Matar a una mujer no es nada fácil.*
15. *NEVILLE, Edgar, (1956), La familia Mínguez.*
16. LACROIX, Jean Paul, (1956), *El hombre que no quería ser ganster.*
17. AZCONA, Rafael, (1956), *Los muertos no se tocan, nene.*
18. CLARASÓ, Noel, (1956), *Historia de una familia histérica. Novela de malas costumbres.*
19. LLOPIS, Jorge, (1956), *Lo malo de la guerra es que hace pum.*
20, LEMOINE, Randal, (1956), *Dos pequeños ejemplares.*
21. CHÚMEZ Chumi, (1956), *El manzano de tres patas.*
22. MAROTTA, Giuseppe, (1956), *Quinientos millones.*
23. NEVILLE, Edgar, (1956), Producciones García, S. A.
24. VIVAS, Gonzalo, (1956), *Todos los tímidos visten de gris. Método para perder la timidez y hacerse un pillín de aúpa con las mujeres.*
25. ORTEGA, Juan Pablo, (1956), *Olimpo, siglo XX.*
26. LAMOUREAUX, Robert, (1956), *Papa, mama, mi mujer y yo.*
27. PIN, Óscar, (1956), *El pobre de pedir millones.*
28. MANZONI, Carlo, (1956) *Don Venerando.*
29. [No se publicó].
30. TONO, (1957), *Conchito.*
31. GORDON, Richard, (1957), *El doctor en el mar.*
32 MAROTTA Giuseppe, (1957), *Todas para mí.*
33. LEMOINE, Randal, (1957), *Tejas y hombres.*
34. NEVILLE, Edgar, (1957), *Don Clorato de Potasa.*
35. BOWMAN, W. E., (1957), *Al asalto del Khili-Khili.*
36. AZCONA, Rafael, (1957) *El pisito., Novela de amor e inquilinato.*
37. VADORREY, Víctor, (1957), *¡Que venga la bruja!*

38. CAMBA, Julio, (1957), *Ni Fuh ni Fah*.
39. FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, (1957), D*e portería a portería. Impresiones de un hombre de buena fe*.
40. GORDON, Richard, (1957), *Ánimo, doctor.*
41. ACEVEDO, Evaristo, (1957), *Enciclopedia del despiste nacional*.
42. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (1957), *El incongruente*.
43. LLOPIS, Jorge, (1957), *¿Quiere usted ser tonta en diez días? Manual de la mujer moderna.*
44. VV.AA., (1957), *Antología del humor ruso, 1800-1957*.
45. NEVILLE, Edgar, (1957), *La piedrecita angular.*
46. LORÉN, Santiago, (1958), *Diálogos con mi enfermera*.
47. DESCONOCIDO. SEGÚN EL FILM DE BERLANGA, Luis García, (1958), *Los jueves, milagro*.
48. CARRASCO, Cástulo, (1958), *A bordo de un teléfono*.
49. [No se publicó].
50. VV.AA., (1957), *Almanaque 1958*.
51. LLOPIS, Jorge, (1958), *Operación Paquita*.
52. CHÚMEZ, Chumi, (1958), *Mi tío Gustavo, que en gloria esté*.
53. WILLANS, Geoffrey, (1958), *¡Abróchense los cinturones!*
54. VV.AA., (1958), *Antología del humor francés*.
55. MANZONI, Carlo, (1958), *¡Qué gente!*
56. DUCHÉ, Jean, (1959), *Tres sin techo*.
57. VV.AA., (1959), *Antología del humor universal*.
58. MEDRANO BALDA, Domingo, (1959), *Este muerto es un pelmazo*.
59. KERR, Jean, (1959), *Nos os comais las margaritas*.
60. ACEVEDO, Evaristo, (1959), *Cuarenta y nueve españoles en pijama y uno en camiseta.*
61. CASTELLANO, Rafael, (1959), *La tasca de Tipsy.*
62. ORAD, Remedios, (1959), *El pobre seductor.*
63. ALMAZÁN, Marco A., (1959), *El arca de José*.

— Extraordinario. MINGOTE, Antonio, (1955), *Historia de la gente*.
— Extraordinario. VV.AA., (1956), *La vuelta al mundo de la risa*.
— Extraordinario. DUTOURD, Jean, (1957), *Pan, amor y mantequilla*.
— Extraordinario. LLOPIS, Jorge, (1957), *Las mil peores poesías de la lengua castellana*.
— Extraordinario. VV.AA., (1957), *Antología del humor español*.
— Extraordinario. MIHURA, Miguel, (1957), *Mis memorias*.
— Sin numerar. VV.AA. (1960), *Almanaque 1960*.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 195-216

Research Article

Entre etnografía y costumbrismo: de los *Autos de Navidad* al *Sainete de la tía Norica*. Tradición textual y cultura popular

Between ethnography and costumbrismo: from *Autos de Navidad* to *Sainete de la Tía Norica*. Textual tradition and folk culture

Alberto Romero Ferrer

Authors:
Alberto Romero Ferrer
Universidad de Cádiz
https://orcid.org/0000-0002-3808-8672
Alberto.romero@uca.es

Date of reception: 25-02-2020
Date of acceptance: 01-04-2020

Citation:
Romero Ferrer, Alberto, «Entre etnografía y costumbrismo: de los *Autos de Navidad* al *Sainete de la tía Norica*. Tradición textual y cultura popular», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 195-216.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.11

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

La tradición de la Tía Norica constituye uno de los pocos ejemplos peninsulares del teatro de muñecos, actualmente activos, que hunde sus raíces en la tradición del títere dieciochesco, de orígenes italianos. Su repertorio básico lo constituye los *Autos de Navidad,* de ámbito religioso y cuya ascendencia literaria se encuentra en la tradición textual de obras del siglo XVI como *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías,* de Juan de Quiroga Faxardo, y *El diablo predicador y mayor contrario amigo,* de Luis de Belmonte Bermúdez; y para el siglo XVIII en el poema dramático *La infancia de Jesu-Christo,* de Gaspar Fernández. La otra parte importante de su repertorio es el *Sainete de la Tía Norica,* que remite de un lado al sainete costumbrista de Juan Ignacio González del Castillo y, por otro, a la tradición paródica del testamento burlesco.

Palabras clave: Teatro popular; teatro religioso; sainete; títeres; costumbrismo; siglo XIX.

Abstract

The tradition of Tia Norica is one of the few examples of currently active peninsular puppet theater, whose roots stem from an eighteenth-century tradition of Italian origin. The basic repertory consists of *Autos de Navidad,* of a religious nature and whose literary origin is found in the textual tradition of 18th entury Works like Juan de Quiroga Faxardo's *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías,* and Luis de Belmonte Bermúdez's *El diablo predicador y mayor*

contrario amigo, as well as the 18th century dramatic poem *La infancia de Jesu-Christo* by Gaspar Fernández. Antother important part of the repertory is the *Sainete de la Tía Norica,* which refers back on one hand to the costumbrista sainetes by Juan Ignacio González del Castillo y, on another hand, to the parodic tradition of the farcical or burlesque will or testament.

Keywords: Popular theater; religious theater; *sainetes;* puppets; *costumbrismo;* 19th century.

…Acudir verías
esta Cuaresma pasada,
contenta y alborozada
al corral cuarenta días
toda la corte, y estar
muy quedos, papando muecas
viendo bailar dos muñecas
y oyendo a un viejo graznar.

Juan Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*
(1628, I, vv. 521-528)

Gaspar Melchor de Jovellanos en su reflexiva *Memoria sobre las diversiones públicas* de 1790 escribe:

> Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo a la corrupción y a la bajeza. Acaso deberían desaparecer con él los *títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis* y otras invenciones que, aunque inocentes entre sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes. Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan solo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entretanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que, con la boca abierta, oye sus indecentes groserías? Más si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religión y la política claman a una por esta reforma (2009: 266-267).

El pensamiento ilustrado no dejaba lugar para la duda respecto a la consideración de que el teatro de títeres tenía en la España del XVIII, «una diversión rural, impropia del mundo urbano» (Amorós y Díez Borque, 1999: 81) de acuerdo también con su consideración negativa de los siglos anteriores, por tratarse de espectáculos desenfadados donde solían mezclarse elementos religiosos con otros profanos, sobre la base de pasajes bíblicos que parecían teatralizarse con poco respeto, algo que acusaba el controvertido peso de la prohibición por su discutida ilicitud moral (Cotarelo, 1904), incluso en el siglo XIX, donde aún

encontramos prohibiciones.[1] Jovellanos, en este sentido, desde una perspectiva más modernizadora, pero igual de estricta, de la escena, no hacía sino certificar su carácter poco educativo y su poca o baja moralidad que ponía en entredicho los avances didácticos de la comedia neoclásica. Argumentos muy similares a los dicterios que el cervantino licenciado Vidriera lanzara contra los titiriteros:

> De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas: en resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino (Cervantes, 1982: 134-135).

Y que hacía recordar el disparatado envite que don Quijote lanzara contra el supuesto titiritero Maese Pedro —en realidad el pícaro Ginés— (capítulo XXVI de la 2ª parte del *Quijote*), porque el retablo de marionetas para Cervantes[2] y Jovellanos no era sino un «teatro encanallado» (Rodríguez Cuadros, 2004: 181). Una perspectiva de radical rechazo que contrasta sobremanera con su extraordinaria popularidad, lo que le otorgaba una mayor intensidad de preocupación debido a su alcance mayor.

Como no podía ser de otra manera, dada la fuerte presencia del teatro en la ciudad de Cádiz durante su siglo de oro bajo el paraguas de su emergente burguesía ilustrada, esta popularidad del títere también la encontramos —documentada— en estas tierras andaluzas a finales del XVIII y principios del XIX, donde la podemos rastrear a través de la prensa del periodo, donde suelen encontrarse alusiones, a veces morales y con ciertos reparos, sobre estos espectáculos. Bajo la firma de N. E. de J, el nº 3 de *El Duende* «periódico cuyo objeto es propagar las buenas ideas y combatir las preocupaciones» se dedica a la cuestión de si «¿Debe o no debe abrirse el Teatro en Cádiz? Allí se alude a este tipo de teatro:

1. Por ejemplo, en 1817, en Madrid fueron prohibidos varios nacimientos por «contener textos indignos de representarse, y en varias ocasiones las autoridades eclesiásticas aconsejaron que los retablos no tuviesen ninguna relación con los misterios sagrados, sino que únicamente presentasen escenas profanas, para evitar así la combinación religioso-profana que, por lo visto, resultaba indecorosa a juicio de las mentes bienpensantes» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 16).
2. En la obra de Cervantes encontramos numerosas referencias negativas sobre el teatro de títeres y el oficio de titiritero. Además de en *El Quijote* y *El licenciado Vidriera*, otro ejemplo incluso más radical lo tenemos en *El coloquio de los perros*, además de su lectura en *El retablo de las maravillas* (Varey, 1957: 189-233). En este mismo sentido, dado su carácter marginal, los títeres son motivo cómico recurrente en el teatro breve del XVII, en entremeses, mojigangas y bailes (Varey, 1957: 339-390).

> Es harto extraño que haya tenido contradictores la apertura del teatro de Cádiz, al paso que se ven con indiferencia otras diversiones, menos conforme a la buena moral. El teatro de muñecos, en que están confundidos ambos sexos, y se representan piezas prohibidas […] ¡Cuán dignas son de censura! ¡Y no obstante callan los enemigos del teatro! (*El duende,* nº 3, fol. 33-48, 27-X-1811).

Es en este contexto en el que debió surgir la tradición del teatro gaditano de la Tía Norica[3] —que pervive en la actualidad—,[4] si bien es seguro que el primer testimonio explícito de su existencia, al día del hoy, se remonta a unos pocos años más tarde —1824—, un dato sobre el que volveremos un poco más adelante, aunque hay indicios que apuntan hacia 1790 y ascendencia italiana.[5]

Dicha tradición teatral hay que ponerla en relación con la propia historia del títere en España y el repertorio que, de oficio, solían representar este tipo de compañías de teatro de muñecos habituales en los corrales de comedias a partir del siglo XVII —la máquina real, especialmente en Cuaresma (Cornejo, 2006; Varey, 1957: 391-398) junto a acróbatas y volatineros. Un ramillete compuesto básicamente por comedias de santos, comedias de magia, de bandidos, entremeses, mojigangas y sainetes, además de algún que otro éxito teatral, como podía ser para la segunda mitad del XIX el caso del popular *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Repertorio que se mantiene durante los siglos XVII, XVIII (Varey, 1957: 157-188; 1972: 275) y XIX, aunque siempre actualizándose e incorporando los textos nuevos de cada período, de acuerdo con los gustos de los públicos al que iba dirigido este tipo de representaciones de marcado acento popular.

El caso gaditano, en este sentido, no va a ser una excepción, salvo por la fuerza e insistencia en el tiempo, en especial a lo largo del siglo XIX, además

3. El legado histórico de este teatro se conserva en el Museo de Cádiz. Lo forman: 29 manuscritos del repertorio —algunos versiones repetidas; un conjunto de 133 piezas principales catalogadas como marionetas; 60 telones y 26 figuras planas (entre las escenas hay que destacar las dependencias dedicadas a la Tía Norica, donde se encuentra «La casa de la Norica», consistente en el dormitorio del personaje para el cuadro del testamento; finalmente 260 piezas de distinta naturaleza, además de cartelería y algunos documentos, así como una colección de objetos diversos de utilería, mobiliario y vestuario. Una información más detallada en Cerpa Ortega (2015: 215-252).
4. En 1985 se constituye la nueva compañía de *Teatro La Tía Norica*, que recoge todo el testigo de la tradición anterior, bajo la dirección de José Bablé Neira, con un elenco formado por las respectivas familias de los Bablé y los Carpio-Torres (Bablé, 2014; Ortega Cerpa, 2015: 253-284). Esta compañía utiliza reproducciones de los muñecos originales del Museo de Cádiz.
5. Según los *Expedientes sobre permisos gubernativos para espectáculos públicos y creación de sociedades recreativas y culturales*: 1790-1860, Secc. GC Cs 152-167, AHPC (Ortega Cerpa, 2015: 46-47). He localizado el sainete anónimo *Los volatines*, de 1779, escrito para el Teatro Español de Cádiz (Biblioteca Nacional, Ms. 14.596 [4]; Varey, 1957: 199).

de la originalidad de su sistema de percha gaditana y de peana,[6] frente a las técnicas más habituales y repetitivas de las marionetas de guante o las de hilo y alambre. En este sentido, hay que tener en cuenta además que dicha técnica de la peana «permitía combinar mejor los motivos profanos (como eran los desfiles de soldados con los vestidos de la época y sus fusiles al hombro) con las repetidas escenas del Nacimiento» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 18).

Como se ha mencionado, desde finales del XVIII encontramos en la prensa gaditana propuestas donde se anuncian espectáculos de sombras chinescas, volatines, juegos de mecánicas, máquinas reales y nacimientos de «figuras corpóreas» o de «movimiento», tanto en la Posada de la Academia como en la Posada del Cañón de Oro, tal y como se puede leer en los anuncios insertados en *El Redactor General* los días 13 y 14 de julio de 1811, por ejemplo:

> En la máquina de figuras corpóreas de la Posada de la Academia se ejecutará la función siguiente: se dará principio con la pieza en un acto titulada *La modesta labradora*; seguirá una tonadilla a dúo, dándose fin con la pieza alegórica *España encadenada*. Las decoraciones serán vistosísimas y se tocarán varias marchas patrióticas. Se empieza a las 8 (*El Redactor General*, nº 29, 13-VII-1811: 104).[7]

No en vano, desde finales del Setecientos, el extraordinario desarrollo escenográfico de la escena en todos los ámbitos admitiría una mayor complejidad en los mecanismos de tramoya e iluminación, así como puestas en escena mucho más elaboradas, más dificultosas, y figuras recortadas. Ello a su vez permitiría que los retablos ampliaran sus primitivos repertorios con todo tipo de figuraciones, cuadros mitológicos, vistas monumentales o nuevos juegos físicos, tal y como se anuncia.

6. Cerpa Ortega lo resume así: «En cuanto a las técnicas de manipulación, los sistemas peculiares y característicos de la compañía La Tía Norica son, por un lado, la "percha gaditana", término que fue acuñado por Aladro (1976) y que cita constantemente en su obra. Por otro, el títere "de peana". En cuanto a la percha gaditana se trata, en primer lugar, de una cruceta de madera vertical, como se detalla en Fernández de la Paz (2004: 244-245), que se compone de dos partes: una "T" conformada de dos pequeños travesaños de madera, el vertical de unos 15 cm de longitud; el horizontal, de 21 cm de longitud; y un listoncillo de madera de unos 11cm de longitud por 1,5 cm de grosor» (2015: 330).
7. En las siguientes funciones (14, 18, 19 y 20 de julio) nos encontramos con la comedia dramática *El Pródigo* de Antonio Bazo, *Dido abandonada*, una comedia alegórica de Rodríguez de Arellano, y *Para vencer el poder, lágrimas de mujer* de evidentes ecos calderonianos (Romero Ferrer, 2008: 315; y cartelera de la Posada de la Academia de 1811 en p. 328. También Ravina (1991: 111) reproduce un contrato de arrendamiento de una «maquinaria de figuras de movimiento» que se exponía en la Posada de la Academia de Cádiz en 1811.

Asimismo, debe tenerse en cuenta cómo desde finales del XVII y comienzos del XVIII aparecen «los que, por razón de origen italiano, se llaman *tutilimundi* y *mundo nuevo*: especie de cajas con vistas y escenas» (Caro Baroja, 1987: 118).[8] Fenómenos paralelos a la tradición del títere peninsular que fueron muy populares «todavía en el siglo XIX y de las que hay alguna representación» (118). En las «Coplas del titiritero. Las figuras del *mundi novi*», Torres Villarroel ya nos ofrecía un retrato satírico de esta novedad extranjera (Torres Villarroel, 1869) de finales del reinado de Felipe IV y que tuvo sus propias comedias de tono más ligero, en contraste con las escenificaciones de la vida de Jesucristo o de otras historias sagradas que, por lo general, ponían en escena (Varey, 1957: 87).

Por otro lado, en lo referente al calendario de estas representaciones, este debía ir al compás de los tiempos litúrgicos, los diferentes ciclos de la Navidad y la Pascual, el Carnaval y la Cuaresma:[9] sus orígenes medievales, por un lado, remitían a lo religioso (Adillo Rufo, 2016), y por otro a los juglares (Varey, 1957: 9). Aunque también se daba el caso, como indica Deleito y Piñuela, de su incursión en los corrales de comedias después del martes de Carnestolendas, en sustitución de las compañías de cómicos, «a título de compensación, y por considerárseles fiestas más infantiles y de menos bullicio» (1988: 263). De ahí la expresión de *títeres en Cuaresma*.

De todas formas, es desde el 8 de diciembre —festividad de la Inmaculada— hasta el 2 de febrero —la Candedaria— cuando eran habituales la exposición de «Nacimientos de figuras de movimiento» en barracas ambulantes y en casas particulares. Aquí algunos recortes extraídos de la prensa gaditana:

> En la plazuela de los Descalzos se manifiesta un nacimiento de figuras corpóreas, con acción o movimiento, que representarán varias escenas. Precios: entrada 12 cuartos, asientos de preferencia a 2 reales, y los demás 1 real. A las 5 y media, 7 y 8 y media (*Diario Mercantil de Cádiz*, nº 482, 26-12-1817: 8).

> En la Posada de la Academia. Se manifestará un primososo Nacimiento de figuras corpóreas de media vara de alto, adornado con decoracines de montes,

8. Los *tutilimundi* fue un espectáculo popular de carácter ambulante provisto de una modesta tecnología óptica o mecánica. Consistía en un artefacto que partía de la exhibición de vistas en grabados, acuarelas o panorámicas) en «cajones ópticos de gran tamaño». Evolucionaría hasta un ingenioso juguete con muñecos movidos por primitivos mecanismos de relojería. Esta reunión de figuras, en movimiento por medio de un efecto óptico, se presentaba dentro de una especie de cosmorama expuesto en un cajón portátil, que se llevaba de feria en feria.
9. Las antiguas compañías de máquina real solían trabajar en los corrales durante la Cuaresma, aprovechando la prohibición que apartaba a los cómicos de carne y hueso de los tablados entre el Miércoles de Ceniza y el Domingo de Resurrección. Su repertorio lo integraban comedias en tres jornadas, fundamentalmente de contenido religioso (Varey, 1957: 243-244).

gloria y coros del mejor gusto. Se dará una función a las 6 (*Diario Mercantil de Cádiz*, nº 3432, 31-12-1825: 4).

Nacimiento teatral. En la calle de la Compañía se manifestará un primoroso Nacimiento, con todas sus decoraciones nuevas pintadas con el mejor gusto. Se dará una función a las 7 (*Diario Mercantil de Cádiz*, nº 3432, 31-12-1825: 4).[10]

De todos ellos, a partir del primer cuarto del Diecinueve sobresale el conocido popularmente como «El Nacimiento de la Tía Norica».

Respecto al repertorio concreto de esta singular compañía de títeres, para el siglo XIX este es el listado más importante desde el punto de vista literario que hemos localizado.[11] Completo lo podemos encontrar en Ortega Cerpa (2015: 291-318):

— *Autos de Navidad* (ca.1824)
— *El testamento de la Tía Norica* (ca.1824)
— *La pata de cabra* (1836) (Juan de Grimaldi)
— *El trueno de la locura* (1841)
— *Caer para levantar* (1842)
— *El tío Peregil o el sargento Tragabalas* (González del Castillo, 1842)
— *Don Juan Tenorio y parodias* (1914-1923-1927)

10. Como subraya Cerpa Ortega (2004: 12): «la apertura del teatro de la calle Compañía sería, según estudiosos del tema como Aladro (1976: 135) o Toscano (1985: 94), el comienzo del primer periodo documentado históricamente de la compañía, aunque se podría considerar que hubo una trayectoria anterior»; tal y como se trasluce del siguiente texto: «Sí, plácenos ir a la Tía Norica. Los años de rápido progreso que llevamos han pasado en balde sobre esa que llaman diversión: lo único que ha variado es el vestido de los personajes [...]. Si en tiempos lejanos presentaban a la Tía Norica con saya de medio paso y monillo ajustado con botones de azabache, si alguno de los personajes vestía calzón corto, chupa y espadín, hoy ha variado todo. La Tía Norica se presenta montada en su burro a la última moda de París…» (*Álbum de Cádiz. Revista semanal de literatura,* 1851: 21).
11. Parto de los manuscritos de libretos depositados en el Museo de Cádiz. Allí se conservan dos manuscritos bajo el título *El Nacimiento del Mesías (1ª parte)*; otro con el título *Segunda parte de una posible obra «La adoración de los Reyes Magos»*; y un tercer manuscrito con el título en portada: *Primera parte del Nacimiento* y, en el interior, en primera página, *Las astucias de Luzbel o el Nacimiento del Mesías*. Para los *Autos de Navidad* también Larrea (1953: 583-620), que los editó con el título *El Nacimiento del Mesías*. Después los vuelve a publicar (1976: 251-343) bajo la denominación de «autos». Esta denominación parece mucho más correcta. Respecto al *Sainete de la Tía Norica*, remito a Ortega Cerpa (2004), que realiza una edición crítica a partir del manuscrito conservado en Museo de Cádiz, con nº de inventario 23797, que según Toscano es «una copia en verso adaptado en 1928 por Manuel Martínez Couto sobre un original del siglo XVIII» (1985: 109). También cotejo las ediciones de Larrea (1950: 590-603) y Aladro (1976: 225-245).

En cualquier caso, para establecer sus posibles orígenes se ha recurrido al auto de *El Nacimiento del Mesías*, que se complementaba con los *Sainetes de la Tía Norica*. De ello se ocupó en su momento Arcadio Larrea en un par de pioneros artículos más o menos académicos de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1950 y1953). Sobre la base de insertar, de manera algo desenfocada, el auto religioso en la tradición de los cantos y representaciones navideñas en la Andalucía de la tradición oral, el etnógrafo sin embargo subrayaba que «el lenguaje usado nos mueve a estimarlo como producción dieciochesca» (Larrea, 1953: 669). También Vázquez de Castro (2001) defiende esta hipótesis equivocada como se argumentará ahora.

Curiosamente, en esta misma contradicción que indicaba el crítico, podía encontrarse la respuesta más acertada acerca del origen de este teatro, mucho más próximo a la tradición culta del texto escrito de lo que podía sospecharse a primera vista, de acuerdo con la tradición teatral del teatro religioso del ciclo de Navidad del Siglo de Oro —Lope, Tirso, Mira de Amescua, Valdivieso, Calderón—, y que continúa con mucha fuerza en refundiciones y nuevas reinterpretaciones ya en el siglo XVIII (Quirante, Sirera y Rodríguez Cuadros, 1999: 41-104). Unas dramatizaciones que, según Bataillon (1964: 196), entrarán en decadencia al perderse su «primitiva espontaneidad y frescura» iniciales (Torres Montes, 1989: 307).

En esta misma cronología se mueve Margarita Toscano San Gil, cuando comenta que «los temas del Nacimiento forman parte del repertorio más antiguo de la Tía Norica y deben tener sus raíces en el teatro español del siglo de oro» (1985: 106). De manera complementaria, también se ha relacionado con los autos sacramentales, los autos medievales o la tradición de la poesía y la comedia pastoril del XVI (Ortega Cerpa, 2004: 21-22). De manera sintética todo ello lo encontramos en Cornejo (2012).

Para Toscano, por tanto:

> La historia del teatro de títeres de la Tía Norica de Cádiz se remonta […] al siglo XVIII según los datos recogidos sobre unas manifestaciones religiosas navideñas que tenían lugar en el interior de las iglesias y que al verse obligadas a salir a la calle enlazan directamente el ámbito religioso y el profano que caracterizan al teatro de marionetas de la Tía Norica (1985: 92).

Lo cierto es que la investigadora sigue el rastro del erudito Adolfo de Castro en su *Manual del viajero en Cádiz*, de 1859, cuando se refiere el polígrafo gaditano a la interpretación durante los siglos XVII y XVII en la catedral de ciudad de villancicos «extravagantes» y «ridículos», de fuerte carácter paródico mediante el latín macarrónico, la lengua de negros o un francés-italiano muy deformado (1859: 104-107). De todas maneras, debido a la falta de datos más definidos a

día de hoy, la prudencia recomienda dejar todas estas opiniones en el ámbito de las hipótesis, como bien acierta indicar Fierro (2004: 16). Los últimos trabajos importantes que estudian este fenómeno se han centrado más en un análisis actual de la tradición (Ortega Cerpa, 1995, 2015), y en su rastreo a través de la prensa del XIX (Ortega Cerpa, 1995), sin entrar en profundidad en los aspectos concernientes a las fuentes literarias o el estudio de historia literaria y crítica filológica que requiere el repertorio conservado, unos ámbitos que encierran las claves para comprender el auténtico alcance de estos vestigios en la historia del teatro peninsular.

En este sentido, estamos muy de acuerdo con Cornejo (2012), cuando apunta en la dirección correcta respecto a la importancia de la tradición culta de sus orígenes, frente a las hipótesis fallidas que acudían a la tradición folclórica (Larrea, 1950, 1953 y Vázquez de Castro, 2001). Porque un asunto es la orientación popular del espectáculo, y otra cosa muy distinta la fijación de los textos que se representan, en numerosas ocasiones muy manipulados, transformados, mezclados, adulterados —en un largo etcétera de alteraciones—, pero que en última instancia remitían a una serie de fuentes textuales cultas concretas, fuentes escritas, como vamos a ver a continuación.

Como ya hemos dicho al principio de estas líneas, la primera vez que el teatro de la Tía Norica se documenta es en 1824. En el *Diario Mercantil de Cádiz*, de 25 de diciembre de 1824, puede leerse el siguiente anuncio:

> En la calle de la Compañía. Se manifestará el nacimiento ejecutado por figuras movibles, las que imitan cuanto es posible al natural. Se dará principio con el paraíso terrenal, estando en él Adán [y] Eva. Seguirán varias decoraciones como son montes, calles, marinas, etc., etc., e igualmente una vistosa de Gloria, en la que estará el sagrado misterio; concluyendo con varios pasos entre ellos *El testamento de la Tía Norica* y una primorosa danza de negros. Se darán dos funciones, una a las 4 y media y otra a las 7. Precios: sillas 3 reales; asientos comunes, 1; lunetas, 2; entrada, 1 y medio (nº 3068: última página).[12]

Los responsables del espectáculo, la familia Montenegro, ordenaba la función en dos partes claramente diferenciadas: por un lado el *Misterio de Navidad*, y por otro los sainetes, con intermedios de danzas y canciones. Una estructura que se mantendrá inalterable hasta la primera mitad del siglo XX. Por tanto,

12. «Una vez confirmada la fecha de apertura, habría que plantearse como hipótesis que quizás las funciones de títeres organizadas por los Montenegro se iniciaran antes de 1815. Sobre una supuesta trayectoria anterior no se ha localizado documentación alguna hasta el momento; pero, si se observa la historia de otras compañías, se constata que éstas tuvieron una vida ambulante antes de establecerse de manera permanente en un local determinado» (Ortega Cerpa, 2015: 89).

desde 1824 hasta 1950 se mantiene una disposición fija de representación, donde se combinan las escenas serias del *Nacimiento* con la tradición cómica del género entremesil, que incluso llegará a influir en los textos de la primera parte del espectáculo con la incursión de personajes y lenguajes populares de la mano de los pastores que acuden a la adoración. Un sistema muy original de producción dramática, que recordaba en parte determinadas prácticas corralescas donde se alternaban la comedia principal, siempre de carácter mucho más grave, con la incursión en sus intermedios del paso, entremés o sainete de carácter siempre mucho más ligero, incluso a veces contrario al discurso de aquella comedia más principal. Mezcla de lo religioso y lo profano, de lo serio y lo jocoso, por otra parte habitual en la tradición de los belenes teatralizados del levante español (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 17).[13]

En relación con la documentación existente, la primera parte de la representación, que consistía en los *Autos de Navidad* —de los que se han publicado dos versiones: una de 1787 versos (Larrea, 1953: 670-704) y otra con 2025 (Aladro: 1976: 247-343)— de acuerdo con el calendario de la Navidad y la Candelaria que llegaba hasta las fechas del Carnaval y la Cuaresma a partir del miércoles de ceniza, iba cambiando los diferentes números, cuadros o escenas, que eran los siguientes: el «Combate entre ángeles y demonios», «El Paraíso», «La Anunciación», «La adoración de los pastores y los retes», «La matanza de los inocentes» o «La presentación de Jesús en el templo». Todos estos cuadros iban siempre en diálogo con el tiempo litúrgico, manteniendo, consciente o no de ello, la tradición del teatro religioso medieval, continuada en los siglos XVI y XVII, donde ya encontramos las primeras fuentes escritas que sirven de soporte a estas escenas religiosas de *La Tía Norica*, y como bien establece Torres Montes (1989).

Es el caso de los siguientes dramas (bíblicos, alegóricos, religiosos):

— *Auto al nacimiento de nuestro Sr. Jesu-Christo: Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías,* de Juan de Quiroga Faxardo (1591-1660). Obra de la que se utilizan 580 versos, repartidos a lo largo de seis

13. En la Baja Edad Media los contenidos religiosos y los profanos no funcionaron aislados unos de otros, en los retablos, sino que hubo una gran convivencia: «posiblemente el mejor ejemplo de coexistencia de ambas temáticas sean las funciones de títeres de los retablos medievales de dos plantas: en el escenario superior se hacían obras de asunto sacro, mientras que abajo se presentaban intermedios satíricos con escenas y personajes cotidianos. A partir del siglo XV podemos hablar de un lentísimo proceso de secularización de los títeres» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 11-12).

cuadros, con algunas variantes textuales (Quiroga Faxardo, 1701; Urzáiz Tortajada, 2002, II: 540).[14]

— *El diablo predicador y mayor contrario amigo*: *comedia famosa de un Ingenio de esta corte* (1623), de Luis de Belmonte Bermúdez (1587-1650), de la que se utilizan los doce versos iniciales de la comedia (Belmonte Bermúdez, 1701; Herrera Navarro, 2003: 32-37; Rubio San Román, 1998; Urzáiz Tortajada, 2002, I: 160-164).[15]

Por su parte, para el siglo XVIII:

— *La infancia de Jesu-Christo: poema dramático dividido en doce coloquios* (ca.1784-1791), de Gaspar Fernández y Ávila (1757-1793), del que se utilizan 211 versos literales de *La infancia de Jesu-Christo*, con 57 variantes y 3 sueltos (Fernández y Ávila, 1987; Herrera Navarro, 1992: 175).[16]

14. *Las astucias de Luzbel*, junto con sus otras obras *El cascabel del demonio* y *Triunfos de Misericordia*, corrieron sirviendo de préstamos de un lado para otro hasta influir en las «Pastorelas» de Nueva España (García Jiménez, 2006). De esta comedia hemos localizados varias ediciones de 1701, 1800 y otra de mediados del XIX.
15. Esta obra apareció como escrito anónimo por el desenfado y libertad de algunos caracteres, y sólo tuvo problemas con la censura muchos años después. Sus contemporáneos vieron en ella una exaltación de la orden franciscana y de la práctica de la caridad, pero después se entendió como una crítica anticlerical a causa del gran personaje cómico del lego fray Antolín. El demonio es castigado por San Miguel, a causa del hambre que hace pasar a una comunidad franciscana, a pedir limosna para ellos y el mismísimo diablo se transforma en predicador (Rodríguez López-Vázquez, 2013). Esta comedia, *El diablo predicador*, junto a *La Renegada de Valladolid*, es una de las más conocidas de Luis de Belmonte Bermúdez. La obra tuvo una serie de problemas con la Inquisición, principalmente, a partir del siglo XVIII, que se representó o no, según la circunstancia política en que se intentó su puesta en escena, como demuestran los dos expedientes del Archivo Histórico Nacional de Madrid, signatura 4493, nº 14 —mencionado en el Impreso 4—y 4435 nº 6, sin texto. Ninguno de estos expedientes hacen referencia al autor de la obra. Los números de referencia son del catálogo de Rubio San Román (1998), que nos ofrece un total de 20 ediciones, además de una traducción al francés *Le diable prédicateur; comédie espagnole du XVIIe siècle, traduite pour la première fois en français avec notice e des notes* (1901) y un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional: Mss. 14170. También fue objeto de un drama lírico con libro de Ventura de la Vega y música de Basilio Basili en 1846.
16. *La infancia de Jesu-Christo* fue publicada por primera vez en 1784; se conocen dos versiones de la obra (1784: con diez Coloquios; 1791 y siguientes: con doce) y once ediciones completas. Estas fueron publicadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX en Málaga, Valencia, Murcia, Madrid, Játiva y, también, en Cádiz (Imprenta de la Viuda e Hijo de Bosch, 1842). Se sigue representando hoy en día en pueblos de Albacete, Alicante, Canarias y Murcia, incluso en algunos lugares del América, con el título genérico de *Fiesta de Reyes* o de *Reyes y pastores*, con motivo de las fiestas de Navidad.

Veamos un pequeño ejemplo de estas tradiciones textuales:

Las astucias	*La infancia*	*Nacimiento de la Tía Norica*
GILBERTO: *¡Qué peregrina hermosura!* PEDERNAL: *¡No he visto Niño más lindo!*	JACOB: *¡Válasme Dios, que jermoso!* *No he visto Niño más lindo.*	PERNALIYO: *¡Válgame Dios que es jermoso!* *No he visto niño tan lindo.*
CUCHARÓN: *Voto al cinto que es Josepe la Madre de este Choquillo*	GILBERTO: *Voto apris, que es mi tocayo el paire del Chocorrito*	CUCHARÓN: *Voto al chapiro que es Jusepe el padre del cachorrito*
[vv. 2350-2356]	[vv. 1115-1130]	[vv. 1319-1322

Entre las descripciones de la época que se han conservado destaco la siguiente:

> Esta leyenda de la Tía Norica solo venía para concluir la representación, que principiaba por la relación bíblica que cuenta como la Sacra Familia pasó por mil peripecias desde el viaje a Belén hasta librarse de Herodes el niño Dios.
>
> Olvidaba que, como prólogo, principiaba esta parte de la función por el Paraíso terrenal. En él salen Adán, Eva y la Serpiente; comen la manzana, y como es consiguiente, aparece luego un ángel muy grande, con una espada muy grande también, y los echa fuera del hermoso Paraíso (que, entre nos, poco de encantador tenía).
>
> Venía luego la Anunciación, muy prosaica, por cierto, la voz del ángel que salía de detrás de la decoración del fondo. San José y la Virgen van caminando y piden posada, que se les niega por un posadero de lo más soez.
>
> El Portal de Belén.
>
> El Ángel anuncia a los pastores el nacimiento del niño Dios.
>
> Los reyes Magos.
>
> La Presentación al templo, en la que sale un monaguillo vestido de actualidad, que apaga las luces del templo, concluida la ceremonia. Y por fin, cuando el aborrecible Herodes atravesaba con sus soldados el escenario en busca *del niño,* San José y la Virgen huyen y llegan a poderse esconder detrás de una palmera que se entreabre y extiende sus hojas para ocultarlos.
>
> Originales hasta *no más* eran los muñecos, pero lo que no hubiera con qué pagar, fuera poder reproducir *in extenso* los coloquios que entre *ellos* pasaban, con detalles tan de confianza y con una despreocupación tan ingenuamente indecorosa, para el papel que representaban, que a la gente grande no le era siempre fácil el mantenerse seria (Fulana de Tal, 1899:107-108).

En cualquier caso, la estructura básica de esta primera parte del espectáculo sería como sigue:

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE	TERCERA PARTE	CUARTA PARTE
Acto 1 – Gruta infernal – Palacio del Rey Herodes – Casa de María – Calle de Belén – Templo	**Acto 1** – Palacio del Rey Herodes – Casa de José – Selva de Cuchán y Astucia (camino)	**Acto único** – Palacio del Rey Herodes – Paso de los Reyes – Selva (Anunciación) – Adoración de los pastores	**Acto único** – Infierno – Selva corta – Portal – Gloria
Acto 2 – Casa de José – Camino – Puente	**Acto 2** – Posada – Selva (oscura, sin rompimiento) – Puente		

La segunda parte de la representación consistiría en el sainete de *El testamento de la Tía Norica*, acompañado de una serie muy libre de pequeños números de entretenimiento, que podemos reconstruir a través de los anuncios de los espectáculos en prensa de estas décadas, donde continuamente aparecen, a modo de reclamos publicitarios, referencias como «una vistosa fuente con varios juegos de agua y fuego» (*Diario Mercantil de Cádiz*, 2-2-1825), «Intermedio de baile» (*El Comercio*, 13-1-1850), «baile de los autómatas enanos y chinos» (*El Comercio*, 5-1-1876), o «los bailes de autómatas con el precioso tango de negros» (*El Comercio*, 11-1.1880). Pasado el día de Reyes se incorporaban varias piezas de temática local, entre las cuales citaremos *La boda de la Tía Norica, El Tío Melones, Batillo Cicerone* y *El sueño de Batillo*.

Como puede observarse, la producción del espectáculo conservaba el sistema de representación básico de los Siglos de Oro y el Dieciocho, donde la pieza breve —pasos, mojigangas, jácaras, entremeses, sainetes, bailes, tonadillas, coplas tradicionales, coplas de ciego, romances, zapateados— adquiere un valor a veces incluso mayor que la comedia principal, hasta tal punto que ya nos encontramos en 1763 con un atinado juicio de Mariano Nifo que nos advertía como «ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas» (1996: 105) (Romero Ferrer, 2013).

Respecto a las tradiciones y fuentes literarias de *El testamento de la Tía Norica*, en principio podría parecer que ahí el peso de la tradición y las fuentes orales podrían tener una cierta consistencia. Sin embargo, es la tradición escrita, otra vez, la que marca también las pautas principales del sainete conservado, de manera independiente que después pudieran acoplarse al texto principal otros materiales de diversa procedencia como el romancero de cordel (Caro Baroja, 1983).

El siguiente esquema nos ofrece de manera muy resumida una pequeña radiografía literaria de la obra, respecto a sus referentes, préstamos o recreaciones textuales que nos ofrece:

FUENTES LITERARIAS DE *EL TESTAMENTO DE LA TÍA NORICA*	
TRADICIÓN TEATRAL	FUENTES MARGINALES

– Tradición sainetera gaditana
  – Juan Ignacio González del Castillo
– Tradición del Género Andaluz
	– Testamentos burlescos Siglos XVI-XVII
	  – *Testamento de Celestina*
	  – *Testamento de Maladros*
	  – *Testamento del pícaro pobre*
	  – «De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte» (cap. 74 segunda parte)
	– Otros marginalismos
	– Literatura de cordel
	– Chascarrillo populares
	– Canciones populares

La *Farsa de la Tía Norica*, que cerraba la función del *Misterio* (Conte Lacave (1901: 8), consistía en un breve relato en el que la Tía Norica, por culpa de su nieto Batillo sufre la embestida de un toro. Ante la gravedad del accidente, recibe la visita del médico postrada en la cama, y frente a la posibilidad de la muerte dicta su testamento ante el escribano. Entre los diversos materiales de los que se sirve la compañía de los Montenegro, destacan dos: de un lado, la tradición sainetera local y, de otro, los sermones burlescos. Ambos relatos, al igual que sucedía con las fuentes del *Nacimiento*, son fuentes escritas, textuales.

En efecto, los primeros cuadros del sainete señalaban sin lugar a dudas a la tradición entremesil gaditana, de fuerte corte costumbrista local. En concreto remite a Juan Ignacio González del Castillo (González del Castillo, 2008), algunos de cuyos sainetes también sirvieron para algún que otro espectáculo de este teatro de títeres, como son los casos *El día de toros en Cádiz, El tío Peregil o el sargento Tragabalas* y *El médico poeta* (*El Globo*, 22-24-2-1842). De misma manera que encontramos en su repertorio obras del llamado Género Andaluz (Romero Ferrer, 1998) y otras títulos breves con música.

De todas maneras, la parte central de la pieza es el cuadro del testamento, donde las raíces literarias resultan palpablemente muy claras al remitir a la tradición del testamento burlesco. Así, al igual que don Quijote en su lecho de muerte cuando dice:

> Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa: déjense burlas aparte y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento, que en tales trances como este no se ha de burlar el hombre con el alma; y,

así, suplico que en tanto que el señor cura me confiesa vayan por el escribano (*Quijote*, II.74: 1218).

Tía Norica se expresa en los siguientes términos, dirigiéndose al Médico que la socorre:

MÉDICO
Tan seguro estoy de ello
que se muere de seguida.
Vaya, pues, doña Norica;
es preciso que, enseguida,
prepare usted el testamento por si empeora la herida.

NORICA
¡Ay, *señó*! ¿Será posible
que me encuentre tan malita?

MÉDICO
El hacer testamento
no es que se muera enseguida.
Mi amigo Don Policarpo
y señor de Tronchas Vigas
es escribano discreto
y de conciencia muy limpia.
Yo lo mandaré al momento,
y hará cuanto usted le diga,
mas si se agrava su estado,
puede ya morir tranquila.

NORICA
Bueno, pues mándelo *usté*;
pero que sea enseguida.
Batillo, acompaña al doctor
y espera en la *macetilla* (Ortega Cerpa, 2004: 76).

Dicho testamento es como sigue, según dos testimonios antiguos de finales del XIX que reproducimos:

— Apunte usted, que tengo cinco duros.
— ¿En metálico o en papel?
— Ca, no Señor, en edad.
— Pues explíquese usted antes
— Una mantilla de anascote, que cuando me la pongo se me ve el cogote.
— ¡Pues buena estará esa prenda!
— Un colchón camero, relleno de virutas de carpintero.
— Vamos, eso no vale cosa, Doña Norica.
— Un barril de vino moscatel que lo tengo pintado en la pared, y otro barrilito de mayorca fina, que lo tiene el montañés de la esquina (León y Domínguez, 1897: 160).

- Una silla que no tiene asiento, ni pie ni perilla.
- Un San José —preguntándole el escribano dónde estaba, le contesta: —Toma, pue en puerta e Tierra.
- Que se yo cuanta peineta en casa de señó Villeta (era Villeta un fabricante de peines de Cádiz).
- Una pieza de Holanda, de la calle de Juan Andas (calle de Cádiz).
- Una mantilla de anascote que, cuando me la pongo, se ve el cogote.
- Un reloj de sobremesa, que le faltan todas las piezas.
- Un marranito, como e señó escribano.
- Un barrí de moscaté, pintao en la pared (Fulana de Tal, 1899: 106).

En la tradición de los testamentos burlescos resulta fácil establecer una división entre los testamentos de animales y los de personajes literarios o inspirados en ellos. Por ejemplo, en el primer grupo se podrían incluir el *Testamento del gallo*, el *Testamento de un lechón*, el *Testamento del asno* o, por último, el *Testamento de la zorra*. En el segundo, por el contrario, se englobarían el *Testamento de Celestina*, el *Testamento de Maladros*, el *Testamento del pícaro pobre*, el *Testamento del Peynero y su mujer*, o el *Testamento de Mari García* (González Cañal, 1993; Lara Alberola, 2006; Rubio Árquez, 2006). Como puede observarse, se trata de un número estimable de textos, de variopinta intención y extensión, a veces en prosa, otras en verso, pero que eran reconocidos por el público como testamentos.[17]

El testamento de la Tía Norica entraría dentro de la línea de testamentos de personajes literarios. Deliberado o no —más bien no— entroncaba con esta intensa y divertida veta paródica de la Literatura Española, en la que se observa además una descarada carga de humor carnavalesco y efectivo relato grotesco, al mejor estilo bajtiniano (Bajtin, 1990). Allí donde Cervantes se detiene para hacer burla de la muerte, de modo lícito Norica hace lo mismo, llevando ambas obras de esta forma el acto de testar a unas alturas cómicas, humorísticas y paródicas de difícil alcance. Una impostura en toda regla.

En este sentido, una de las claves del *Sainete de la Tía Norica* es precisamente que se mueve dentro de la retórica de los legados burlescos. Una retórica

17. «tal y como figura de forma clara y resaltada tipográficamente en muchas de las portadas o títulos de las obras mencionadas. De su carácter popular da buena prueba su primordial difusión a través de los pliegos sueltos poéticos, pero el haber sido copiados algunos de ellos en cartapacios poéticos también nos indica claramente que no solo eran leídos o escuchados por las clases más populares. Añádase que en muchas ocasiones, como ocurre especialmente con los de personajes literarios, se requería por parte del lector un conocimiento de la obra `original´, imprescindible para entender la comicidad paródica o el mensaje ideológico del testamento poético, y por aquí el género apunta a un público que ha leído la *Celestina*, el *Lazarillo* o, como es caso, el *Quijote*» (Rubio Árquez, 2012: 306).

que el autor de las *Novelas Ejemplares* ya la había utilizado en su *Quijote* como trasfondo sobre el que proyectar ese final abierto y ambiguo de la novela, en el que, sobre la base de la ironía y el juego de sentidos, el lector se debate entre el loco que había sanado y el cuerdo que hacía un testamento de loco, jugando al equívoco con la metamorfosis entre don Quijote y Alonso Quijano (Rubio Árquez, 2012; O'Kuinghttons Rodríguez, 2018).

Una combinación de dobles sentidos y cierto tono sarcástico que también se observaba en el extravagante personaje Norica, quien se debatía entre el relato estrambótico ante la muerte, la supuesta y loca herencia de su nieto Batillo y la burla de la sociedad y las instituciones de su tiempo, reflejadas con muchas dosis de sátira y caricatura en las ridículas figuras-tipos de entremés y de recuerdos petimetriles y ascendencia dieciochesca del médico Don Reticurcio Clarines y el escribano Don Policarpo Troncha Vigas, quien se despide —este último— de Tía Norica y cierra el sainete subrayando la farsa de la que ha sido objeto, metiendo el teatro dentro del teatro, no sin antes Batillo, su nieto, atizarle con una silla y asistir a la milagrosa resurrección de la abuela gaditana:[18]

> Señora, no aguanto más,
> ni soporto más patrañas,
> su testamento no es tal,
> y sí tan solo una farsa;
> de sus burlas ya no dudo.
> Y, al final de su descaro,
> se viene a sacar en claro
> de que no tiene usted nada (Ortega Cerpa, 2004: 85).

***

La pervivencia actual, de manera conjunta, de la representación navideña basada en el nacimiento de Jesús y, por otro, del sainete sobre la desdichada aventura taurina de la Tía Norica, y la redacción de sus últimas voluntades en clave de testamento burlesco postrada en la cama —tradición titiritera artística más longeva de España junto con el alcoyano *Belén de Tirisiti*—[19] constituye un

18. «(*Batillo le tira una silla, el escribano se defiende y la Norica se pone en pie en la cama luciendo una larguísima camisa de dormir. Fin y telón.*)» (Ortega Cerpa, 2004: 85).
19. «El *Belen del Tirisiti* es una pieza bilingüe, con una parte narrativa en castellano mientras que la acción dramática es en valenciano, siguiendo en esto la costumbre de combinar los argumentos religiosos o serios con fragmentos laicos y cómicos. La primera parte es sacra: trata de los episodios del nacimiento, la adoración de los Reyes y de los pastores, la persecución de los inocentes por mandato de Herodes y la huida a Egipto. La segunda parte es más localista e improvisada: salen los moros y cristianos de Alcoy, el torero y el toro, el sereno, el abuelo, Tereseta, el cura, las beatas, etc. Otra de las características de esta joya artística es la participación del público, que interpela varias veces a Tirisiti

espectáculo que, a pesar de sus apariencias tradicionales por el público hacia el que habitualmente se ha dirigido, sin embargo, como se ha podido comprobar hunde sus raíces en el texto escrito.

Se cimenta, se ancla en obras concretas que se dirigen, con toda claridad —y al menos es así en el caso de los *Autos de Navidad*— a los mismos orígenes medievales del drama sacro-litúrgico autóctono en sus versiones más populares, el llamado *Officium pastorum* del siglo XI, por ejemplo, relativo a la anunciación del ángel y a la adoración ante el pesebre (Álvarez Pellitero, 1990), además de rústicos tropos para-lingüísticos de *visitationes* y *officia*: una larga y rica tradición continuada de manera ininterrumpida en el Barroco y el XVIII (Martín Contreras, 2005; (Quirante, Sirera y Rodríguez Cuadros, 1999: 41-104)), como se explica de los dramas de Quiroga Faxardo, Belmonte Bermúdez y Gaspar Fernández, fuentes directas del *Nacimiento de la Tía Norica*.

Por otro lado, en lo que respecta a la parte profana, el caso del sainete, de un lado, remite a las transformaciones que desde las fórmulas del entremés barroco sufre el género breve moderno de la mano de Ramón de la Cruz y el gaditano Juan Ignacio González del Castillo ya en la segunda mitad del XVIII de la mano de la mimesis costumbrista (1988), de raíz ilustrada, que sacude la escena peninsular y la historia literaria; y de otro a aquella otra tradición más antigua del siglo XVI de la literatura testamentaria de corte paródico, amén de otras posibles influencias más periféricas, de la mano del cancionero de cordel, el romancero o la tradición oral (Caro Baroja, 1983, 1988), siempre menos presentes respecto a los referentes escritos —la tradición literaria del texto— del *Teatro de la Tía Norica*.

Bibliografía

ADILLO RUFO, Sergio (2016), «Reminiscencias de lo sagrado en el teatro de títeres», *Pygmalion*, nº 8, pp. 51-60.

ALADRO, Carlos Luis (1976), *La tía Norica de Cádiz*, Madrid, Editora Nacional.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Mª (1990), «Del *Officium pastorum* al auto pastoril renacentista», *Ínsula*, nº 527, pp. 17-18.

AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (1999), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.

BABLÉ, Pepe (2014), «Actualidad y futuro de La Tía Norica de Cádiz» [en línea], disponible en: http://www.titeresante.es/2014/01/actualidad-y-futuro-de-la-tia-norica-de-cadiz-por-pepe-bable/ [Consulta: 22-2-2020].

o al sereno, a quien los niños le piden cansinamente la hora» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 17).

BAJTIN, Mijail (1990), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Madrid, Alianza Editorial.

BATAILLON, Marcel (1964), *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos.

BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de (1701), *El diablo predicador y mayor contrario amigo: comedia famosa,* Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz.

CARO BAROJA, Julio (1983), «En torno a la literatura popular gaditana», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 38, pp. 3-36.

CARO BAROJA, Julio (1987), «Los títeres en el teatro», en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (coord.), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, pp. 109-122.

CARO BAROJA, Julio (1988), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Círculo de Lectores.

CASTRO, Adolfo de (1859), *Manual del viajero en Cádiz*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.

CASTRO, Adolfo de (1882), «Historia e importancia de una palabra», *Los lunes del Imparcial*, 12 de junio.

CERVANTES, Miguel de (1982), *Novelas Ejemplares,* ed. Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia, t. 11.

CERVANTES, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.

CORNEJO, Francisco J. (2006), «La máquina real: teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII», *Fantoche,* nº 0, pp. 13-31.

CORNEJO, Francisco J. (2012), «La Tía Norica. Orígenes y difusión», *Fantoche*, nº 6, pp. 14-43.

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

DELEITO Y PIÑUELA, José (1988), *…También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial.

ESCOBAR, José (1988), «La mímesis costumbrista», *Romance Quarterly*, nº 33, pp. 261-270.

FERNÁNDEZ Y ÁVILA, Gaspar (1987), *La infancia de Jesu-Christo*, ed. Francisco Torres Montes, Granada, Universidad de Granada.

FIERRO CUBIELLA, Juan Antonio (2004), *Noticias sobre los títeres de la Tía Norica de Cádiz en el siglo XIX*, Cádiz.

FULANA DE TAL (1899), *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, París, Garnier Hermanos.

GARCÍA JIMÉNEZ, Salvador (2006), *Juan de Quiroga Faxardo. Un autor desconocido del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger.

GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio (2008), *Sainetes escogidos*, eds. Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Valldaura, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1993), «Un entremés olvidado de principios del siglo XVII: el *Testamento del pícaro pobre*», *Bulletin of the Comediantes*, nº 45, pp. 277-309.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1992), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (2003), *Catálogo de autores dramáticos andaluces. Siglos XVI a XVIII*, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (2009), *Obras completas. Tomo XII: Escritos sobre literatura*, ed. Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo, Ayuntamieto de Gijón – Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII–KRK Ediciones.

LARA ALBEROLA, Eva (2006), «*Testamento de Celestina*, una burla de la hechicera», *Celestinesca*, nº 30.1-2, pp. 43-88.

LARREA, Arcadio de (1950), «Siglo y medio de marionetas. La tía Norica de Cádiz», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 6.4, pp. 583-620.

LARREA, Arcadio de (1953), «Siglo y medio de marionetas. Las representaciones pastoriles del teatro de *La tía Norica*», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 9.4, pp. 667-704.

LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María (1897), *Recuerdos gaditanos*, Cádiz, Tipografía de Cabello y Lozón.

LLORET ESQUERDO, Jaume; OMAR GARCÍA, Julià y CASADO GARRETAS, Ángel (1999), *Documenta Títeres 1*, Alicante, Festitíteres 99.

MARTÍN CONTRERAS, Ana María (2005), *Los autos de Navidad de Antonio Mira de Amescua. Edición crítica y filológica con estudio introductorio,* Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada.

NIFO, Francisco Mariano (1996), *Escritos sobre Teatro. Con el sainete El Tribunal de la Poesía Dramática*, ed. Mª D. Royo Latorre, Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz – Instituto de Estudios Turolenses.

O'KUINGHTTONS RODRÍGUEZ, John (2018), «El testamento y el rito de la muerte: señales burlescas y paródicas de contenido ideológico en el desenlace del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 66.1, pp. 95-121.

ORTEGA CERPA, Désirée (1995), «El teatro de la Tía Norica en el siglo XIX», en Alberto Romero Ferrer y otros (eds.), *El siglo XIX… y la burguesía también se divierte,* El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 315-321.

ORTEGA CERPA, Désirée (1998), «Innovaciones técnicas y temáticas en el teatro de títeres de la Tía Norica», en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936),*

Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 257-263.

ORTEGA CERPA, Désirée (2004), *Sainete de la Tía Norica: edición crítica, introducción, y notas* [en línea], disponible en: http://www.takey.com/Thesis_10.pdf [Consulta: 3-2-2020].

ORTEGA CERPA, Désirée (2015), *Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz*, Tesis Doctoral, Sevilla, Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

QUIRANTE, Luis; SIRERA, Josep Lluís y RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1999), *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*, València, Universitat de València.

QUIROGA FAXARDO, Juan de (1701), *Auto al Nacimiento de nuestro Sr. Jesu-Christo: Las astucias de Luzbel contra las Divinas Profecías,* Madrid, Librería de Quiroga.

RAVINA MARTÍN, Manuel (1991), *Las Cortes de Cádiz y el Protocolo Notarial. Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2004), «Don Quijote y sus *figuras*: de la imitación al retablo de Maese Pedro», *Philologia Hispalensis*, nº 18.2, pp. 169-195.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2013), «*El diablo predicador*: una obra maestra de Luis de Belmonte», en Antonio A. Gómez Yebra (coord.), *Estudios sobre el patrimonio andaluz (V). Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 67-80.

ROMERO FERRER, Alberto (1998), «En torno al costumbrismo del Género Andaluz (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo Andaluz*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 125-148.

ROMERO FERRER, Alberto (2008), «"Los serviles y liberales o la guerra de los papeles". La Constitución de Cádiz y el teatro», en Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer, eds., *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo II: Política, propaganda y opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Cádiz, pp. 287-365.

ROMERO FERRER, Alberto (2013), «"Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas": Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de Estudios Filológicos*, nº 36, pp. 123-145

ROSETTY, José (1870), *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y su Departamento para el año de 1871*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2006), «Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular», en Pedro Manuel Cátedra García (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 241-251.

ROMERO FERRER, Alberto (2012), «De la literatura popular a la parodia textual: el testamento de don Quijote», *eHumanista*, nº 21, pp. 305-335.

RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro (1988), «Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para la Investigación en Literatura Hispánica*, nº 9, pp. 101-164.

TORRES MONTES, Francisco (1989), «*El nacimiento del Mesías* de *La tía Norica*: su principal fuente y algunos rasgos lingüísticos», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, t. III, pp. 307-320.

TORRES VILLARROEL, Diego de (1869), «Coplas del titiritero. Las figuras del *mundi novi*», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. Leopoldo Augusto de Cueto, BAE, Madrid, Imp. M. Rivadeneyra, t. I, p. 72.

TOSCANO SAN GIL, Margarita (1985), «El teatro popular: los títeres de la Tía Norica», en Javier Rodríguez-Piñero Bravo Ferrer y Ana Mª Flores Fernández (dir.), *Cádiz y su provincia*, Sevilla, Gever, t. IV, pp. 92-123.

UNIMA (2009), *Encyclopedie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002), *Catálogo de Autores Teatrales del Siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.

VAREY, John. E. (1957), *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.

VAREY, John. E. (1972), *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.

VAREY, John. E. (1997), «Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura española 8*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 237-244.

VÁZQUEZ DE CASTRO, Isabel (2001), *Le Théâtre de marionnettes populaire et son influence sur le renouveau scènique au XXème en Espagne*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne (1996), Villeneuve d'Ascq, Les presses universitaires du Septentrion.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 217-238

Research Article

El mayorazgo de Labraz, un saco donde cabe todo

El mayorazgo de Labraz: a sack where everything fits

Marisa SOTELO VÁZQUEZ

Authors:
Marisa Sotelo Vázquez
Universidad de Barcelona
mstelo@ub.edu
https://orcid.org/0000-0002-6903-7413

Date of reception: 10-05-2019
Date of acceptance: 08-08-2019

Citation:
Sotelo Vázquez, Marisa, «*El mayorazgo de Labraz*, un saco donde cabe todo», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 217-238.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.12

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Resumen

En el artículo se analiza la gestación y construcción de *El mayorazgo de Labraz* (1900), una de las primeras novelas de Pío Baroja que, aunque con cierto desorden compositivo, fue germen fecundo de múltiples posibilidades narrativas, tanto técnicas como temáticas, que caracterizan la extensa producción novelística del autor. Esta novela puede ser considerada un mosaico, en el que Labraz es símbolo de la sociedad española levítica y mortecina y la experiencia del dolor y la voluntad de vivir, los ejes temáticos que la vertebran.

Palabras clave: Pío Baroja; Ortega y Gasset; poética narrativa; *El mayorazgo de Labraz*.

Abstract

This work analyzes the gestation and construction of *El mayorazgo de Labraz* (1900), one of Pío Baroja's first novels, which, despite a certain compositional disorder, was a fruitful germ of multiple narrative possibilities, both technical and thematic, that characterize the extensive novelistic production of the autor. This novel can be considered as a mosaic, in which Labraz is a symbol of levitical Spanish and the experience of pain and the will to live, the thematic axes that unify the novel.

Keywords: Pío Baroja; Ortega y Gasset; Novel Theory; *El mayorazgo de Labraz*.

El hombre en su verdadero estado no es más que un animal
miserable de dos pies, desnudo como tú.
(SHAKESPEARE, *El rey Lear*)

El 29 de diciembre de 1902 Baroja terminó de escribir *El mayorazgo de Labraz* y se publicó en 1903 en la Biblioteca de novelistas del siglo XX, en la barcelonesa imprenta de Henrich y Cía, que dirigía Santiago Valentí Camp. La novela apareció junto a otras dos obras, *La Juncalera,* del periodista y autor de cuentos Dionisio Pérez, y *Reposo,* novela intelectual y para intelectuales —en palabras de Ramón Domingo Perés—, de Rafael Altamira. Antes de aparecer *El mayorazgo de Labraz* en la prestigiosa colección barcelonesa, Baroja había publicado el espléndido volumen de cuentos *Vidas sombrías* (1900), reseñado elogiosamente por Unamuno en *Las Noticias* (9-VI-1900) (Sotelo, 1993: 238-240). Asimismo, había publicado la novela dialogada *La casa de Aizgorri* (1901), *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) y la considerada por la crítica como su mejor novela, *Camino de perfección* (1902).

De los títulos mencionados, dos de ellos son como la novela que nos ocupa, de temática vasca: *Vidas sombrías* y *La casa de Aizgorri*. Sin embargo, la tierra vasca que aparece en *El mayorazgo de Labraz* es muy distinta de la sociedad industrial que refleja *La casa de Aizgorri,* y mantiene más semejanzas con algunos de los relatos de ambientación rural que integran *Vidas sombrías,* tales como *Errantes, Marichu, Bondad oculta, La venta, Mari-Belcha* o *La sima,* aquel relato lúgubre lleno de superstición popular que entusiasmó a Emilia Pardo Bazán.

Baroja terminó la novela en Madrid y de forma muy distinta a como la había inicialmente imaginado, pues pensaba escribirla en forma dialogada, «al estilo de una tragedia de Shakespeare». Parece que las primeras jornadas le salieron bien, pero una serie de dificultades a medida que avanzaba la trama le hicieron desistir de su inicial empeño. Entre las dificultades, evocadas por Baroja en *Páginas de autocrítica,* conviene resaltar lo que el autor llama el «tropiezo con la retórica», y que no es sino la búsqueda de la sencillez, de una especie de «retórica de tono menor», definida por el autor en 1917 en un libro espléndido, a caballo entre la autobiografía y las memorias, *Juventud, egolatría,* en estos precisos términos, que son la base de su extraordinaria fluidez narrativa y de la sensación de naturalidad y de vida, que emana de sus obras haciéndolas atractivas a los ojos del lector actual:

> Yo no busco la rotundidad ni la elocuencia de la frase, es más, huyo de ellas. Para la mayoría de los casticistas españoles, no hay más retórica posible que la retórica en tono mayor. Esta retórica es por ejemplo la de Castelar, la de Costa;

> la que emplean hoy Ricardo León y Salvador Rueda, es la retórica heredada de los romanos, que intenta dar solemnidad a todo, a lo que la tiene de por sí y a lo que no lo tiene. Esta retórica en tono mayor marcha con un paso ceremonioso y académico. En un momento histórico puede estar bien; a la larga y repetida a cada instante, es de lo más aburrido de la literatura; destruye el matiz [...] En cambio, la retórica del tono menor, que a simple vista parece pobre, luego resulta más atractiva, tiene un ritmo más vivo, más vital, menos ampuloso. Es, en el fondo, esta retórica continencia y economía de gestos; es como una persona ágil vestida con una túnica ligera (Baroja, 1999: t. XIII 365-366).

La primera noticia sobre *El mayorazgo de Labraz* la proporciona Baroja en 1899, en el prólogo a *España negra* de E. Verhaeren y Darío de Regoyos, cuando cuenta como el pintor quería ilustrar la obra, pero él no lo aceptó por miedo a no encontrar editor: «—No encontraríamos editor —le dije yo—. Usted, como pintor, es un heterodoxo, y yo, como escritor, también lo soy. Yo no tengo dinero, y usted, si lo tiene, lo perdería» (Baroja, 1999: t. XVI, 555). A pesar de la amistad entre ambos, el proyecto no prosperó, porque como añade Baroja con humor era «unir el hospital con la misericordia». Precisamente el proyecto editorial de Henrich y Cía pretendía abaratar los costes editando con dignidad pero sin ilustraciones o encuadernación de lujo.

La gestación de *El mayorazgo de Labraz* arranca del verano de 1900, cuando Baroja, invitado por Ramiro de Maeztu, viajó a la Rioja alavesa y a Navarra. A los apuntes de primera mano de Laguardia o Labraz, el autor «añadió diversas impresiones y perfiles que le facilitó su hermano Ricardo derivados de las excursiones de éste por las sierras de Albarracín, escenario agreste y romántico que al pasar de los años sería muy frecuentado por el novelista» (Fox, 1999: t.VI 43-44). En la primera parte de la novela, en la que todavía se perciben huellas de su primitiva estructura dramática, Baroja aprovechó también los recuerdos e impresiones de otro viaje, esta vez por Bilbao, Orozco y Amurrio con su padre para medir unos terrenos mineros. De él extrajo datos para describir el ambiente de la posada y los personajes femeninos de la misma, Blanca y Marina, mujeres reales que él autor había conocido en dicha expedición y a los que ni siquiera les cambió el nombre al convertirlas en personajes de la novela (Baroja, 1997: t. I, 597). Y, antes de que la novela saliera de las prensas de la editorial barcelonesa, Baroja adelantó a las columnas de *El Imparcial* (14 de octubre de 1901), con el título de «Las cigüeñas», lo que después convenientemente modificado sería el prólogo de la novela.

De lo dicho hasta aquí se deduce cierto desorden compositivo, al que hay que añadir otro ingrediente fundamental que había dejado ya honda huella en la novela decimonónica, el folletín. Baroja fue un impenitente lector de folletines en su adolescencia y juventud, precisamente en el momento en que se

forma lo que él mismo llamó «el fondo sentimental del escritor», el material del que se nutrirá su imaginario y su escritura, tal como lo atestiguan sus palabras de 1925, en el prólogo a *La nave de los locos*:

> En el fondo sentimental del escritor ha quedado y han fermentado sus buenos o malos instintos, sus recuerdos, sus éxitos, sus fracasos. De ese fondo vive [...] Todos los novelistas aun los más humildes tienen ese sedimento aprovechable, que es en parte como la arcilla con que la que construyen sus muñecos, y en parte, la tela con la que hacen las bambalinas de sus escenarios (Baroja, 1997: t. IV, 1165-1166).

El folletín como un légamo, como un abono fecundo debe ser muy tenido en cuenta al estudiar las novelas de Baroja, sobre todo las de la primera época: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y *El mayorazgo de Labraz.* También es el propio Baroja el que reconoce que, movido por la necesidad de dinero, seguía el método de los folletinistas y embutía en las novelas apuntes, crónicas y artículos periodísticos con el fin de llegar a un número de páginas que el editor juzgara suficientes. Así en 1902, mientras transformaba en novela la primera redacción dramática de *El mayorazgo,* del que tenía escrito solo un acto, escribe a Martínez Ruiz, Azorín, lo siguiente:

> 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 Montepín[1], 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 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 (Baroja, 1999: t. XVI, 1616).

Tras la heterogeneidad de los materiales constructivos con los que piensa hábilmente rellenar la novela, añade precisando la inevitable cuestión crematística: «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» (Baroja, 1999: t. XVI, 1616).

1. Las dos referencias a autores de novelas de folletín están sobradamente justificadas pues, tal como señala Antonio Salvador Plans, la historia de Ramiro, que comprende una parte importante de *El mayorazgo de Labraz* presenta cierto parentesco con *El coche número 13* de Javier de Montepín, así como se observan también semejanzas con la *Historia del niño perdido* de Ponson Du Terrail. Cf. *Baroja y la novela de folletín,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983; pp. 54-55.

Este ciempiés fue reseñado elogiosamente por Ramón Domingo Perés en *La Vanguardia* (27 de abril de 1903), señalando que, aunque «no todo es en ella (la novela) excelente», hay en sus páginas «una hermosa figura, la del protagonista», sin duda lo mejor de la novela. Certeramente el crítico del rotativo barcelonés adivinaba otro de los rasgos que definen el arte narrativo de Baroja al señalar: «novela escrita con cierto aire displicente y de desprecio del oficio», aludiendo a la peculiar escritura barojiana aparentemente descuidada y que rezuma impresión de vida, tal como ésta sucede o pasa de forma incoercible, caótica, desordenada, indiferente. Rasgo que es evidente, sobre todo para los más fervientes lectores del autor de *Camino de perfección,* pues sus personajes pasan y desaparecen sin dejar más que la impresión de un incesante fluir y pasar al olvido. Por ello no hay manera de recordar los argumentos de sus novelas; nos entretienen, pero pasado un tiempo se olvidan con extraordinaria facilidad. También señalaba el crítico catalán como la novela contenía expresiones sobre la cultura tan inesperadas en un escritor castellano como «toda la literatura española le parece despreciable», afirmación que sería considerado «delito de lesa patria si el autor fuese catalán».

***

Para un lector de hoy, más aún, para un lector barojiano, ¿es verdaderamente un ciempiés *El mayorazgo de Labraz*? ¿Es un saco en el que todo cabe, como reza el título de este artículo? Es —y eso vamos a tratar de demostrar— germen de las múltiples posibilidades narrativas que Baroja desarrollará en obras posteriores. Se trata, pues, en cierta medida de un banco de pruebas, que le permite ensayar con desigual fortuna toda una serie de técnicas y temas, teniendo en cuenta su peculiar poética narrativa abierta y proteica, según postula en el prólogo a *La nave de los locos:*

> Yo no creo que la novela sea en literatura una forma definida [...] En la novela apenas hay un arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela [...]. Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado (Baroja, 1997: t. IV, 1167).

El mayorazgo de Labraz, novela de aluvión o saco, construida por acumulación de materiales muy diversos, consta de un prólogo, cinco libros y un epílogo. El prólogo escrito en primera persona está formado por cuatro secuencias descriptivo-narrativas, que van desde lo más general y panorámico, el pueblo, la plaza, sus calles, la iglesia, hasta lo más concreto, la casa del hidalgo, Juan Labraz. Cada una de estas secuencias termina en un elemento que sirve de

engarce con la secuencia posterior. Se trata de un sistema descriptivo absolutamente moderno, en sucesivos planos como si se tratara de un *travelling* cinematográfico perfectamente calculado.

En la primera secuencia, Baroja, desde un peculiar estado de espíritu triste y deprimido, describe el pueblo de Labraz, su paisaje y sus elementos configuradores: iglesias, plaza, casas solariegas, mirador. La simbiosis entre estado anímico del narrador y paisaje es muy evidente:

> Una tarde de agosto fui a visitar Labraz, pueblo de la antigua Cantabria. Me habían dicho que era una ciudad agonizante, una ciudad moribunda, y mi espíritu, entonces deprimido por la amarga tristeza que deja el fracaso de los ensueños románticos, quería recrearse con la desolación profunda de un pueblo casi muerto (Baroja, 1972: 7).

En la segunda, la mirada del novelista se fija en sus habitantes, dos hombres de semblante triste, uno viejo, con largas barbas, y otro joven, de origen inglés, que conversan en el mirador. En la tercera, se entabla una conversación entre Baroja y los dos hombres antes mencionados sobre la decadencia del linaje de los hidalgos. Estos le informan también del pasado histórico y social de Labraz, de lo que hubiera podido ser y de lo que tristemente es, un pueblo parado en el tiempo, incapaz de sumarse a la evolución y el progreso. En la cuarta, el narrador, como quien contempla el pasado, se detiene ante la casa del hidalgo don Juan Labraz. Posteriormente, se transcribe una conversación sobre pintura y literatura entre el narrador y el pintor inglés, Samuel Botthwell Crawford[2], que es el joven de la segunda secuencia.

Ya en el final del prólogo, el pintor inglés se declara autor de una novela que entrega al narrador y que es, en realidad, los cinco libros de la historia del linaje de Labraz, en la que el mencionado pintor es un personaje destacado, convirtiéndose por tanto en un narrador testigo. Las resonancias cervantinas del manuscrito encontrado son muy evidentes en esta estrategia narrativa desde la que se entra en el corpus de la novela. Esta estrategia debió ser del agrado de Baroja, pues también la utilizó en *El mundo es ansí*, donde una viajera suiza entrega al autor un paquete que contiene cartas y apuntes que son la historia del protagonista de la novela. En *Sensualidad pervertida*, el editor, en el prólogo, nos dice que el libro es de un escritor desconocido, aficionado a la psicología y crítico de la sociedad vieja, arcaica y rutinaria. *Las memorias de un hombre*

2. Sobre la personalidad excéntrica de este personaje, alter-ego de Baroja en algunas cuestiones relacionadas con la cultura inglesa, véase Lourdes Lecuona Lerchundi, *Presencia de lo inglés en Pío Baroja,* San Sebastián, Publicaciones del Instituto Dr. Camino de Historia donostiarra, 1993, pp. 153-157.

de acción, en su mayor parte están narradas por Leguía y el mismo recurso reaparece en otras novelas que no es preciso consignar aquí.

Los cinco libros que forman *El mayorazgo de Labraz* contienen dos planos narrativos paralelos, pero difícilmente conciliables: uno procedente de la realidad observada, que enlaza directamente con la descrita en el prólogo, Labraz, el ambiente y sus costumbres, y en el centro el protagonista don Juan, convertido en un desdibujado Rey Lear de sus tierras, y el plano inventado, folletinesco, la historia de Ramiro, la rama que lleva el apellido, pero no la sangre del linaje. De esta falta de encaje deriva el defecto fundamental: la construcción a retazos de la novela.

Los cinco libros titulados *Los viajeros, Don Ramiro, El sacrilegio, Marina* y *Voluntad hallada,* poseen un número de capítulos que oscila entre tres el cuarto libro, que es el más breve, y nueve el tercero, el más largo. Todos los capítulos aparecen encabezados, a la manera de Stendhal[3] en *Rojo y negro,* por citas de diferentes autores, entre los que sobresale por su frecuencia, Shakespeare y Dickens, citado el primero once veces y cuatro el segundo, además, dos veces Víctor Hugo y Goethe, así como también Byron, Lessing, Heine, Richter y Ossiam, todos ellos de la mejor literatura europea, con preferencia por la cultura inglesa y alemana. Completan la nómina Moreto, Lorenzo Segura de Astorga, Manrique, el Arcipreste y fragmentos del *Cancionero antiguo o de Dichos populares* de la tradición hispánica, con más de una coincidencia con autores que menciona Azorín en el capítulo IV de la segunda parte de *La voluntad.* De Shakespeare cita Baroja un buen número de obras: *Macbeth, Ricardo III, Enrique IV, Romeo y Julieta, Hamlet, El rey Lear, La tempestad* y la comedia *Mucho ruido para nada.* Esta insistencia en textos shakesperianos probablemente tiene que ver con la construcción dramática inicial de la obra. La mayoría de estas citas son pertinentes y sintetizan como en un lema el contenido o la idea fundamental que vertebra el capítulo.

En los cinco libros —alguno puede ser leído de forma independiente—, tiene cabida toda una serie de temas heterogéneos escasamente ensamblados o entrelazados entre sí y, aunque Baroja parece preferir la fórmula stendhaliana del espejo a lo largo del camino, las formas narrativas van desde el relato cercano a la novela folletinesca (libros I, II y III con la historia de los viajeros, Cesárea y Ramiro, los amores de éste con Micaela, los oscuros orígenes de

3. Stendhal era uno de los autores favoritos de Baroja, tal como él mismo deja escrito en sus *Memorias* y también en *Juventud, egolatría.* A propósito de la influencia del novelista francés en Baroja vid Gonzalo Sobejano, «Solaces del yo distinto. (Estimación de *Juventud, egolatría*)». *Ínsula,* núms. 308-309 (julio-agosto, 1972), recogido en *Pío Baroja,* ed. de J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 1979, pp. 517-531.

Ramiro, niño gitano recogido por una dama linajuda, la ambientación romántica de las habitaciones de la casa con litografías de odaliscas, moros y paisajes exóticos, el robo de las joyas de la Virgen, etc...), que es el débil hilo conductor de la trama novelesca, en la que se van engarzando capítulos de novela regeneracionista con las habituales reflexiones sobre la decadencia y el progreso de Labraz; comentarios propios de una lección de estética en lo concerniente a las reflexiones de arte y literatura entre el narrador y el pintor inglés en el prólogo, que recuerdan pasajes similares de *Camino de perfección,* e incluso de *La voluntad,* así como algunos comentarios muy significativos sobre música dispersos en la trama. También unas pinceladas filosóficas, que fluyen de las reflexiones sobre la muerte y su presencia inevitable en todos los estadios de la naturaleza, tras las que late el darwinismo y la influencia de la filosofía nietzscheana, que se perfilan como borrador de futuras novelas existenciales. Así como la huella más sutil, pero no por ello menos perceptible, de Schopenhauer en la reflexión sobre el dolor, y, por último, el anticlericalismo tópico en el autor y frecuente también en la novela de folletín por sus raíces populares. Un buen ejemplo es la cantidad de canciones y dichos populares de sesgo anticlerical, tales como: «¿Cómo quieres que en Labraz, haya muchos liberales, si son tós hijos de cura, de canónigos y frailes?» (Baroja, 1972:131). Además, la pintura del paisaje como correlato de la psicología de los personajes en algunos pasajes es una aproximación a la novela lírica. Y, por último, una historia edificante intercalada que bebe en los diálogos renacentistas, así como las huellas cervantinas en el episodio de los cabreros. Todo tiene cabida y acomodo en este relato de comienzos de siglo que viene a ser como un mosaico del arte narrativo de su autor, porque para Baroja la novela es «un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación, lo abarca todo; el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente». Y, en consecuencia, con esta concepción tan amplia puede finalmente sostener que la novela «es un saco donde todo cabe» (Baroja, 1997: t. IV, 1147), tal como escribe en el prólogo casi doctrinal a *La nave de los locos* en 1925, en plena polémica con Ortega a propósito de las «Ideas sobre la novela».

Baroja en coherencia con su poética narrativa no concibe la trama argumental como algo que progresa hacia un final cerrado. Más bien al contrario, sus obras se caracterizan por una sucesión de materiales dispersos que sólo adquieren una débil unidad por la presencia de un mismo personaje, aquí, el hidalgo ciego, don Juan de Labraz, verdadera figura legendaria de la que se narra el desmoronamiento de su casa y linaje y su posterior renacimiento a la vida gracias a la presencia de la joven Marina, que le ayuda ante la traición familiar. Desde un estado de total abandono, de ruina económica y moral, el

hidalgo consigue renacer a la vida con el ejercicio de la voluntad y, después de renunciar a las ataduras de su estatus social, comenzar el camino hacia el mediterráneo que tiene mucho de viaje iniciático.

***

Vayamos primero a examinar la personalidad del hidalgo, representante paradigmático de la tipología del personaje abúlico. De él dice el narrador en el Libro IV, capítulo I: «Tienes la voluntad muerta» (Baroja, 1972: 235). Todo este libro, titulado *Marina* y encabezado por una cita muy pertinente de Goethe: «El hombre que se hunde en el aislamiento queda pronto solo», viene a confirmar tal aserto, a la vez que refleja la influencia que la lectura de *El mundo como voluntad y representación,* de Schopenhauer, dejó en el joven Baroja. Y que justifica el aislamiento del mundo en el que vive don Juan Labraz al cuidado de su sobrina Rosarito, despreocupado de su hacienda y de sus bienes materiales, que ha empeñado por una cuestión de honor, tal como advierte el médico positivista Martín de Echenique:

> —Juan veo en ti una peligrosa atonía —dijo—. Estás como en un sueño.
> —Pero es un sueño dulce, Martín. Déjame dormir.
> —Deberías despertar, tener voluntad.
> —¿Para qué? Si los hechos inesperados dominan la vida, ¿a qué luchar contra ellos? Es forzoso conformarse con el destino. Además, me parece lo más cuerdo.
> —No hay destino, ni fatalidad para el hombre fuerte.
> —¿Y crees tú que yo no lo soy ?—preguntó el Mayorazgo levantando su rostro.
> —Quizás demasiado. Tienes la fortaleza de un santo o de un estoico; yo lo que te pido es que seas hombre.
> —¿Y qué me falta a mí para serlo?
> —Mucho; tú tienes inteligencia, eres capaz de sacrificio y de abnegación, pero tienes los instintos debilitados y la voluntad muerta. Y sin voluntad la vida es una sombra..... (Baroja, 1972: 234-235).

Conversación que refleja el contraste entre la necesidad de una voluntad fuerte para afrontar la vida y la carencia de ella —el estoicismo resignado—, que preludia el enfrentamiento entre Andrés Hurtado y Iturrioz en «Las inquisiciones», cuarta parte de *El árbol de la ciencia* (1911). Juan de Labraz, abúlico, estoico, resignado y pesimista, acusa como Andrés Hurtado la influencia de Schopenhauer, mientras el vitalismo nietzscheano encuentra su cauce en las palabras firmes y resolutas del médico Martín Echenique, antecedente del futuro Iturrioz.

Si la vida sin voluntad es una sombra, como sostiene uno de los personajes, la experiencia del dolor y la presencia de la muerte inminente de Rosarito se

convierten para el Mayorazgo en un deseo vehemente de aniquilación, en un anhelo de fusión casi panteísta con la tierra y la naturaleza:

> Para el ciego, la vida era en aquel instante el ensueño más horrible, la carga más espantosa. Le parecía que toda la tierra era un inmenso sepulcro y que no volvería a ser jamás reanimada por el sol. Tenía la seguridad de que la niña iba a morir, y no deseaba otra cosa sino acabar también él. Sentía la aspiración triste de aniquilarse en el seno de la tierra.
> ¡Cuanto antes morir, cuanto antes desaparecer! Y ya que la naturaleza había hecho en él, un monstruo, una desdicha viviente, privada del más dulce de los bienes, deseaba que ni una inscripción recordara su nombre, que ni una piedra indicara el sitio donde se pudría su cuerpo. ¡Cuanto antes la desaparición, cuanto antes la fusión en el mar de la materia eterna e infinita! (Baroja, 1972: 245).

Tras la muerte de la niña, la reacción violenta de Juan Labraz, que culmina en un gesto valleinclanesco con el incendio de las tierras, exasperado por la maledicencia del magistral que le aconseja que abandone a Marina, la única persona que le ayudó desinteresadamente a cuidar de la pequeña durante la enfermedad, evidencian el orgullo herido, el inquebrantable sentido del honor y la rectitud moral que guían la conducta del hidalgo. En las palabras orgullosamente humildes del hidalgo barojiano resuenan ecos de las del protagonista de *El abuelo* de Galdós, ambas novelas muy shakesperianas:

> —¡Calla, cura miserable, que reniegas de tu casta! Eres hijo de un pelgar y te parece un crimen ser hijo de una mesonera. Calla. No sois capaces ninguno de una buena acción, por eso creéis que todos son miserables; no os cabe en la cabeza que haya nadie desinteresado, y venís a insultar, delante de mí, a una pobre muchacha que se ha sacrificado por mi hija.
> —Está loco —murmuró el notario.
> —Sí, estoy loco —rugió el Mayorazgo—, vosotros me habéis vuelto loco; vosotros, que sois capaces de todas las infamias; vosotros, que queréis entrar a saco en la conciencia y en la propiedad ajenas. Pero esto se ha acabado ya. He recobrado mi voluntad muerta. Sí, se ha acabado ya.
> Yo soy Sansón; yo haré pedazos vuestros templos llenos de infames ídolos; yo destruiré vuestras ciudades, que son madrigueras de monstruos. Yo embestiré como un toro furioso contra todo el aparato de vuestras mentiras. Salid.
> Y el Mayorazgo se acercó con los puños cerrados a los tres hombres, que huyeron rápidamente (Baroja, 1972: 252-253).

«He recobrado mi voluntad muerta» —dice el personaje con violenta energía—, y la ha recobrado sobre la propiedad material y sobre algo mucho más importante la conciencia. Por ello, en el libro siguiente, titulado sintomáticamente «Voluntad hallada», el hidalgo de Labraz se convierte en vagabundo-mendigo y acompañado de la joven Marina inicia un peregrinaje hacia el Mediterráneo,

viaje que simboliza la voluntad recobrada, la voluntad de sentir, de obrar, de amar, de vivir en libertad, en definitiva. Ellos dos son los únicos personajes de la novela que sienten, que sufren y son también los únicos que se salvan. Don Juan, prototipo del hidalgo español, y Marina, una mujer del pueblo, sencilla, alegre y algo indolente, pero capaz de abandonar su familia y su casa si siente que le estorban para conseguir su meta. Es el narrador quien con unas pocas pinceladas maestras nos suministra una valiosa información sobre dicho personaje, que tiene los rasgos distintivos de la heroína romántica:

> Tipo opuesto al de Blanca era el de Marina, la hija menor (de la Goya). Esta parecía haber heredado todos los instintos de su madre; tenía la misma ansiedad romántica, un desprecio enorme por lo vulgar y lo corriente, un anhelo de vivir, de ver mundo, de no enmohecerse en el rincón de aquel pueblo (Baroja, 1972: 35).

En los tres primeros libros el hidalgo barojiano es un personaje desdibujado, pues no posee los rasgos de energía y la actitud feudal y despótica de otros personajes literarios de su estirpe, como don Pedro Moscoso en *Los Pazos de Ulloa* o los del futuro don Juan Manuel de Montenegro en las *Comedias bárbaras* de Valle Inclán, dos ejemplos distintos, pero de la misma estirpe. Sólo adopta una actitud enérgica e incluso agresiva en dos ocasiones, cuando incendia los campos en defensa del honor de Marina y cuando la defiende del bandolero Melitón en la boda de los pastores, ya casi en el final de la novela. Ahora bien, don Juan Labraz, además de hidalgo abúlico, es también un germen valiosísimo del vagabundo[4] y aventurero barojiano, personaje romántico, viajero errante, que en este último libro «Voluntad hallada», abandona su vieja casa solariega y, acompañado de la joven Marina, emprende viaje a pie hacia el Mediterráneo, símbolo, cual tierra prometida, de la sensualidad, de la luz, de la perfección vital, tal como afirma el mismo personaje:

> —¿Qué has hecho en todo este tiempo? —preguntó Marina.
> —He vivido —contestó el Mayorazgo.
> —¿Nada más?
> —¿Te parece poco? Además, he reconstruido mi vida, tengo un plan. En un pueblo, a orillas del Mediterráneo, mi familia poseía una casa y un huerto. Esa casa es aún mía. Iremos allá los dos andando. Allí no hace frío como aquí. Allí dicen que el cielo es azul y el aire siempre puro. Iremos, ¿verdad? (Baroja, 1972: 259).

4. Sobre la morfología del vagabundo escribió en prosa poética Baroja: «Es romántico, andrajoso y espléndido [...] no tiene más que la libertad y el cielo azul». «El labrador y el vagabundo», *Tablado de Arlequín, Ensayos* I, *O.C.*, T.XIII, p. 179.

Por tanto, para Baroja, la voluntad no es ambicionar algo para el futuro sino simplemente vivir el momento presente. La vida por sí misma es el único apoyo capaz de sostener al héroe barojiano. Porque solamente «se tiene voluntad cuando uno se da cuenta de que vive, cuando se percibe el fluir de la vida» (Pérez Arroyuelo, 1973: 71).

No deja de ser significativo que en tres novelas de esta primera época, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902) y *El mayorazgo de Labraz* (1903), el protagonista en su particular vagabundeo espiritual por el mundo de las ideas y en el vagabundeo material por los caminos de la geografía española, dirija siempre sus pasos hacia el Mediterráneo. Paradox, perseguido por sus acreedores y abrumado de deudas, huye a Valencia; Fernando Ossorio, tras su peregrinaje pseudomístico a Toledo (como el Ángel Guerra galdosiano), pasa a una frenética exaltación vitalista de tono hamletiano, «vivir y vivir esa es la cuestión» (Baroja, 1972: 278), y paralelamente se instala en un pueblo de Castellón junto a su mujer y su hijo; y en la novela que ahora analizamos, el Mediterráneo es una especie de Arcadia feliz, con resonancias bíblicas, a la que llegan Juan Labraz y Marina:

> Una tarde al anochecer, al subir a una cumbre, Marina vio a lo lejos la costa y la mancha azul del mediterráneo que se confundía con el horizonte.
>
> Aquella tierra entrevista un momento, era la tierra del sol, la tierra prometida, adonde iban marchando desde hacía tanto tiempo.
>
> Soñando con ella durmieron los dos al pie de un árbol...
>
> A la mañana siguiente, por una senda a cuyos lados crecían las zarzas y los cardos, bajaron a un valle cubierto de árboles y cruzado por un arroyo.... [...]
>
> El Mayorazgo estaba triste; Marina también se encontraba preocupada. Aquel despertar de la Naturaleza, aquella ráfaga de vida que se sentía en el aire, les había infundido a los dos una extraña laxitud. (Baroja, 1972: 295-7).

Volviendo al personaje del vagabundo y a la fascinación que generaba en Baroja, ésta se explica, tal como señaló certeramente Ortega, por la visión del mundo y de la vida del autor, que «entre las varias suertes y modos de hombres [...] se queda sólo con los de condición inquieta y despegada, que no echan raíces ni en una tierra ni en un oficio, sino que van rodando de pueblo en pueblo y de menester en menester empujados por sus fugaces corazones» (Ortega, 1983: t. II, 71). Concibe Baroja el personaje del vagabundo como réplica a aquella España plúmbea y de una monotonía aldeana. Frente a la rigidez y uniformidad utilitaria de la vida, el autor de *Camino de perfección* «ve criaturas errabundas e indóciles, decididas a no disolver sus instintos en las formas convencionales de vida que la sociedad ofrece e impone» (Ortega, 1883: t. II, 72).

***

En la novela que nos ocupa el símbolo de esa España finisecular, mortecina, monótona y levítica es Labraz, verdadero microcosmos de la sociedad española de entre siglos, definido ya en el prólogo como una «ciudad agonizante» y «moribunda»: «Era Labraz un pueblo terrible, un pueblo de la Edad Media. No había calle que no fuese corcovada, las casas tenían, casi todas, escudos de piedra. Casi todas eran silenciosas y graves, muchas estaban desplomadas, completamente hundidas» (Baroja, 1972: 8).

La desoladora pintura del pueblo se completa con expresiones como: «en algún portal dormitaba alguna vieja», «pasaba un mendigo», «Los perros famélicos corrían por el arroyo», «había cuatro o cinco iglesias arruinadas». Todo es signo de la desolación, el abandono y la decadencia en que se halla sumido el pueblo que, sin embargo, había gozado de vida opulenta en otros tiempos. Pero no sólo es horrible la vida material. Labraz es, además, pueblo de tradiciones vetustas, de preocupaciones mezquinas, de bajas envidias que, a la par que respira la misma atmósfera asfixiante de la Orbajosa de *Doña Perfecta*, preludia el ambiente de otros pueblos en la narrativa barojiana como Yécora en *Camino de perfección,* Alcolea del Campo de *El árbol de la ciencia,* Castro Duro en *César o nada,* definido el primero como «un lugarón de la Mancha, clerical, triste y antipático», verdadera «ciudad levítica» y, el segundo, como «un poblachón manchego» «que parecía un inmenso sepulcro», «Alcolea gozaba de un orden admirable; sólo un cementerio bien cuidado podía sobrepasar tal perfección», «un pueblo sitiado por la moral católica» .. etc. Y, evidentemente, con muchas semejanzas con la Yecla que pinta Azorín tanto en *La voluntad* (1902) como en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

Y, ligada a esta visión fuertemente expresionista de Labraz, Baroja engarza un discurso regeneracionista que arranca de la pregunta que el narrador formula en el prólogo: «¿Parece que hay poca vida en este pueblo?» (Baroja, 1972: 11), y que reaparece en diversos momentos a lo largo de la novela como pretexto para entablar una extensa reflexión sobre el irreversible proceso de decadencia a causa de la desamortización y la despoblación progresiva que sumen al pueblo en la más absoluta miseria, incapaz de incorporarse al progreso que hubiera supuesto el ferrocarril y la explotación maderera de sus bosques:

> Labraz [...] era en otro tiempo ciudad importante de gran número de vecinos. Desde este cerro en que se asienta dominaba todo el valle; era dueño de las tierras labrantías y de las dehesas de monte bajo y de tomillo que en primavera tapizan el monte con alfombra violeta. [...] Teníamos hasta siete parroquias, y en lo quebrado del monte había un monasterio de cartujos [...]

> En nuestra ciudad los hidalgos vivían conforme a su condición. [...] La desamortización echó a los cartujos; cambiaron las costumbres, vinieron nuevos usos, nuevas ideas; las familias hidalgas se arruinaron o huyeron a la capital; las nobles casas solariegas sirvieron de pajares; Labraz empezó a despoblarse [...]
> Un día vinieron a Labraz los contratistas del tren. El alcalde, un hombre enemigo de todo progreso, dijo que el ferrocarril incendiaba las mieses, que suprimía la carretera y no quiso que la línea pasase por Labraz (Baroja, 1972: 11-13).

Dicho de otro modo, Labraz fue incapaz de asimilar la transformación y el paso de una organización social semi-feudal a una sociedad industrial y moderna, tema que había preocupado a Baroja ya en *La casa de Aizgorri* en 1901. El atraso se debía en parte al poder omnímodo de la iglesia, pues Labraz era «un pueblo levítico dominado por la moral sexual católica» (p. 108), «donde las celestinas trabajan para el elemento rico y clerical» (Baroja, 1972: 126), y cuyos habitantes, de costumbres salvajes, eran incapaces de liberarse del yugo de la hipocresía y la maledicencia. Y la verdadera caridad cristiana no la encarnan los clérigos, sino Marina, la más pequeña de las hijas de Goya, la posadera, que de forma absolutamente desinteresada cuida a Rosarito, la niña enferma del linaje de Labraz, aún a riesgo de comprometer su honra y buen nombre, al vivir en la casa del mayorazgo. El espíritu cobarde, hipócrita e intransigente del clero se contagia al pueblo en general y se ensaña sobre todo con las mujeres:

> Blanca recordaba dos o tres muchachas que habían cometido algún desliz. La conducta del pueblo para ellas había sido de una crueldad tal, que la vida allí se les hizo imposible. Las demás muchachas se apartaban de ellas como de un apestado; los hombres se creían con derecho a su cuerpo ya perdido y les mandaban recados con la Cañamera y la Zenona, las dos Celestinas de Labraz; los chicos las insultaban. Era el espíritu canalla y cobarde de todos los pueblos levíticos (Baroja, 1972: 108).

Mientras esto ocurría con total normalidad, ante las gentes bien pensantes de Labraz «se clareaban contubernios entre curas y mujeres casadas; pero nadie decía 'esta boca es mía'», porque «dominaba en Labraz una hipocresía inconsciente»; ni siquiera entre los más jóvenes había generosidad, escribe con profunda decepción el narrador.

El anticlericalismo barojiano encuentra en la descripción de todas estas costumbres, así como en la pintura de los clérigos de Labraz campo abonado. Son múltiples los tipos clericales vistos a través del tamiz de la ironía cuando no de la más despiadada sátira. Así el estilete crítico de Baroja se hunde en la lujuria de la abadesa; en la glotonería, verdadera gula del abad, que Baroja, con mentalidad científica y naturalista no exenta de ironía, clasifica como eximio

representante del «clericus catolicus hispanicus», y dentro de esta especie como un ejemplar representativo del «manducatorius o digestivus» (Baroja, 1972: 175). Ironía y sátira que envuelve incluso la historia del cartujo Verísimo, intercalada con manifiesta intención didáctica, procedente del diálogo renacentista *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, y que le sirve a Baroja para ejemplificar una vez más sobre la hipocresía de la castidad clerical.

Por otro lado, la carencia absoluta de vida cultural había agudizado los instintos más bajos y brutales que se manifestaban en continuas reyertas y pleitos, así como en la crueldad máxima con que se divertían en los festejos populares mortificando a los toros desde las vallas de la plaza:

> Como la gente del pueblo no leía ni pensaba, todas sus energías eran únicamente vegetativas. La única ocupación moral que tenían era el denunciarse y el armar pleitos. Los instintos brutales, a medias contenidos por el miedo al infierno, a medias irritados por el resquicio que la hipocresía deja a todos los vicios, habían hecho a los habitantes de Labraz de una inaudita ferocidad. Durante las fiestas, esta ferocidad se desbordaba en las corridas de toros; Labraz podía eclipsar a todos los pueblos más salvajes, a todos los pueblos de España en donde las corridas tomen el aspecto más cobarde y más abyecto (Baroja, 1972: 129).

La ferocidad va siempre unida a la pereza, a la inutilidad más absoluta y al rechazo visceral del progreso, considerado «cosa aborrecible y diabólica» (Baroja, 1972: 130). Los ejes de la existencia de los habitantes de Labraz —escribe Baroja con manifiesta ironía— «eran sentimientos metafísicos: honor, religión, patria... pero sobre todos estos sentimientos metafísicos estaba el dinero. En Labraz era muchísimo más el prestamista rico que el hidalgo arruinado» (Baroja, 1972: 130).

También la decadencia y parálisis política del pueblo se evidencian de manera gráfica a través de la discusión entre Antonio Bengoa, representante del pensamiento liberal, y los representantes del pensamiento carlista y ultramontano, don Diego de Beamonte y el magistral. Enfrentamiento que preludia y anticipa el de ratones-liberales y mochuelos-conservadores, verdadero microcosmos de la política caciquil de partidos turnantes de la Restauración canovista en *El árbol de la ciencia*.

Antonio Bengoa, desde el culto a la justicia y a la libertad, cree necesario transformar la sociedad para que progrese y se acerque a la verdad aunque ésta sea dolorosa. Porque, siguiendo de nuevo a Schopenhauer, conocer más agudiza la conciencia del dolor y lleva al hombre débil a la inhibición, a la abulia, a la ataraxia. El fermento schopenhaueriano aparece diluido a través de la novela en múltiples reflexiones sobre la vida en el pueblo y la conducta insolidaria de sus habitantes, pero, sobre todo, se patentiza en las palabras

de Juan Labraz cuando reconoce ante el pintor inglés, que ve en él un buen modelo para un retrato, por el valor purificativo del dolor y la expresividad del mismo en la obra arte. Por ello, todos los grandes artistas habían tenido predilección por representar dicho sentimiento. Las palabras del hidalgo ciego así lo confirman:

> —Yo no sé. [...], pero es posible que en el rostro de los que sufren hay más expresión que en rostro de los que gozan.
> — ¡Ya lo creo!
> —Porque yo cuando he sentido dolores... como el de verme ciego, por ejemplo, al sufrir me he encontrado más limpio... no creo que me expreso bien.
> —Yo creo que le entiendo, sin embargo.
> —Muchas de mis preocupaciones son consecuencia de mi vida solitaria; pero sí, yo creo que hay dolores que son como una ventana que le abrieran al alma. En cambio hay otros que la envilecen, que van envueltos en cóleras sordas, en envidias, en bajas pasiones. Y eso es muchas veces lo peor del dolor, ese légamo de vileza que arrastra. Yo siempre he pedido a Dios que si me envía desgracias, deje mi alma limpia para sufrirlas. El conocer la tribulación, el analizarla, el medirla, es ya un principio de consuelo, como el reconocer el miedo, el analizarlo y el medirlo, es ya un principio de valor (Baroja, 1972: 75—76)[5].

Y en otro momento de la trama insiste en el valor catártico del sufrimiento: «cada nuevo dolor ha sido una ventana que iluminaba mi alma» (Baroja, 1972: 198). Pero quizá donde las palabras del Mayorazgo dejan traslucir esa concepción radicalmente pesimista del mundo y de la vida es ante el nacimiento del hijo del amo del caserío en el que se refugian camino del Mediterráneo: «—Pobrecillo! —murmuró don Juan en voz baja— ¡Qué mal regalo te han hecho con la vida!» (Baroja, 1972: 287). No olvidemos que para Schopenhauer la primera y fundamental manifestación de la voluntad de vivir es el impulso genésico. En este sentido, veamos cómo las palabras del hidalgo de Labraz resaltan y continúan la reflexión de Fernando Ossorio ante una situación similar en *Camino de perfección*, y a la vez son también verdadero antecedente del pensamiento radicalmente pesimista, nihilista, de Andrés Hurtado en el final de *El árbol de la ciencia*. Incluso la experiencia de la muerte de Rosarito, el personaje más inocente de la novela, preludia en cierta manera la experiencia decisiva de la muerte de Luis, el hermano de Andrés Hurtado, en *El árbol de la ciencia*. La descripción de la enfermedad y la muerte de la niña es uno de esos

5. Una constante en la crítica de Clarín es la valoración de las obras según la impresión de tristeza que despiertan en el lector. Ligado a la idea de que leer es purificarse, y la purificación —reflejo de la catarsis aristotélica— sólo se logra con el dolor, tal como observó el profesor Beser, *Clarín, crítico literario,* Madrid, Gredos, 1972, p. 157.

pasajes de especial sensibilidad y auténtica compasión en la narrativa barojiana, tan esquiva en ciertos temas.

***

Con *El mayorazgo de Labraz* comienza a trazar Baroja una galería muy amplia de tipos que van a nutrir su ingente obra narrativa, desde aquí integrada por figuras como don Ramiro, verdadera recreación de la mítica figura de don Juan Tenorio. Se trata de un personaje folletinesco, inconsciente, indisciplinado, arrogante, antisocial, presuntuoso, atractivo, aunque sin escrúpulos ni conciencia, tal como alardean sus palabras: «Cuando me piden cuenta de mis actos no me arrepiento, me asombro. Mis deseos son mis dueños. Creo en el sino y que no se puede uno sustraer a su influencia» (Baroja, 1972: 197). Frente a la incertidumbre y las dudas que marcan la existencia del mayorazgo, Ramiro no siente remordimientos por el mal que hace, porque tampoco se siente responsable del mundo en el que vive. Dotado de una voluntad enérgica, dispuesto siempre a la acción, acostumbrado a dominar sus sentimientos que sólo se tambalean al enamorarse de Micaela, probablemente porque es una mujer más fuerte que él, algunos críticos han visto en Ramiro ecos incipientes de la filosofía nietzscheana que Baroja había conocido a través de Paul Schmitz. Es, en realidad, como la otra cara de la moneda de la personalidad de don Juan Labraz, porque, además, está construido siguiendo la técnica del contraste.

En cuanto a Micaela, la única mujer en el linaje de Labraz, «de ojos verdosos, pelo rubio y cuerpecito gentil» (Baroja, 1972: 196), es una mujer altiva, con una sensualidad reprimida, un misticismo religioso impuesto, y con un extraordinario atractivo que reside precisamente en la bruma que envuelve su personalidad. En algunos aspectos de su conducta recuerda al personaje de Laura de *Camino de perfección* y en otros aparece como una mujer fría, cerebral y calculadora. Aficionada a la literatura romántica y folletinesca: *Matilde de Rokeby* y *La dama del lago* de Walter Scott; *Graziella* de Lamartin en mezcolanza con lecturas devotas.

Además de éstos, otros tipos característicos de las novelas barojianas completan el retablo de *El mayorazgo de Labraz*: el pintor inglés, el mendigo errante por los caminos y esclavo de su propia libertad, que permite de nuevo al autor entonar un canto a la vida al margen de la sociedad y de sus normas:

> —¿Pero no echas de menos la casa?
> —No; prefiero los matorrales y las cuevas, la hermosa libertad y el campo. A vosotros, los que vivís en las ciudades, la gana de poseer os pierde; queréis tener vuestra casa, vuestra mujer, vuestros hijos; si no tuvierais nada y no desearais nada, serías felices (Baroja, 1972: 261).

Y un buen número de personajes tomados de la realidad de la época que componen en algunos momentos un espléndido cuadro costumbrista, como el médico, don Martín de Echenique, figura positivista que representa la ciencia, el equilibrio, la amistad sincera y la sensatez ante los abusos del clero. La Goya, patrona de la posada, de pasado algo turbio, que sin embargo consiguió taparlo con su matrimonio con el pragmático Domingo Chiqui, paradigma del mozo vasco, pragmático y trabajador. Y en la tertulia del boticario, el liberal Perico Armentia, don Nazarito y un buen número de personajes secundarios reflejo de la sociedad de la Restauración que tan bien había retratado Galdós. Porque es precisamente en la construcción de estos tipos en los que la novela barojiana es deudora de la tradición realista decimonónica, aunque en su creación el autor no procediera con la exactitud e inmediatez del método realista sino macerando la observación de la realidad en el caldo de cultivo de la memoria:

> Yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio o un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y si ésta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares.
> Yo creo que todo el mundo que escriba obras de imaginación hará algo parecido. La única diferencia que yo tengo con los naturalistas es que éstos toman las notas inmediatamente y yo las tomo después, recordando las cosas (Baroja, 1999: t. XIII: 482).

***

Finalmente, *El mayorazgo de Labraz* contiene una serie de reflexiones estéticas que parecen prolongar, aunque de manera más superficial, las múltiples meditaciones de la misma índole de Fernando Ossorio en *Camino de perfección*. En *El mayorazgo de Labraz* la reflexión estética se ciñe fundamentalmente y en primer término a la pintura —que siempre interesó mucho al autor[6]—, y, en menor grado a la literatura y la música. La mayor parte de los juicios artísticos aparecen en el prólogo, en el diálogo entre el narrador-viajero, *alter ego* de Baroja y el pintor inglés Samuel Bothwell Crawford, quien en consonancia con las ideas de Fernando Ossorio, otro *alter ego* del autor, manifiesta su preferencia absoluta por la pintura realista española, singularmente por Velázquez y Goya, y gran entusiasmo por la obra del Greco, afición esta última común a todos los noventayochistas, singularmente a Azorín y Unamuno, más aún a los

6. Baroja trabó amistad con un buen número de pintores de su tiempo, mostró interés por su trabajo, fue retratado por muchos de ellos. Y, además, era un aficionado a la pintura, tal como demuestra en el prólogo a *España negra,* Vid. «De pintura» en *Las horas solitarias, Ensayos. O.C.* t. XIII, pp. 495-497.

modernistas catalanes, quienes de la mano de Santiago Rusiñol redescubrieron y revaloraron la pintura del cretense en una sesión memorable que se celebró en el Cau Ferrat de Sitges. También en la generación anterior Galdós y Pardo Bazán manifestaron gran interés por el pintor del *Entierro del Conde de Orgaz*. De modo aparentemente intrascendente y en tono conversacional se manifiesta el ideario artístico del pintor inglés coincidente con el de Baroja: «Después brindamos por Zurbarán, por Berruguete, por Pantoja de la Cruz, por Goya» (Baroja, 1972: 17). Y poco después, añade: «Brindemos ahora por aquel caballero, por aquel gran samiota, pintor único, que se llama don Diego Velázquez de Silva» (Baroja, 1972: 17). También declara su antipatía por los pintores prerrafaelistas ingleses: Rossetti, Madox Brown, entre otros. Y en cuanto a la literatura, ambos interlocutores —y no se olvide que ambos son en cierta medida el autor—, alaban las novelas de Dickens, singularmente *Almacén de antigüedades* y *Pickwick,* otra de las preferencias de Baroja, quien en 1914 en el prólogo a *La dama errante* había escrito una vez más: «Mis admiraciones en literatura no las he ocultado nunca. Han sido y son: Dickens, Balzac, Poe, Dostoievsky y, ahora, Stendhal» (Baroja, 1998: t. VIII, 50).

En cuanto a la literatura española, Baroja pone en boca del pintor inglés la polémica afirmación: «la literatura española le parecía despreciable», juicio que llamó poderosamente la atención del crítico de *La Vanguardia*, como vimos al principio. Pues ni Cervantes, ni Quevedo estaban entre las preferencias de los dos personajes, sino que sólo muestran interés por el autor de *La Celestina* y Jorge Manrique.

La música aparece en determinados momentos de la trama novelesca como un verdadero lenguaje del alma: «El órgano sollozaba en sus registros bajos, y no era su canto el canto de dolor que acompaña al sacrificio; no iba a morir al pie del altar en las manos del oficiante, iba a Micaela, que sentía vibrar en aquellas notas la queja dolorida de un alma hambrienta de amor y llena de deseos» (Baroja, 1972: 100). En otros es expresión de una enfebrecida y reprimida sensualidad, que se manifiesta al compás de la interpretación que un joven seminarista hace ante Micaela, de la que está enamorado:

> De pronto, hubiérase dicho que una fuerza poderosa, creciente, fue animando al órgano que bramaba y suspiraba como si anhelase lanzarse en un abismo que el mismo contuviera.
> Los arpegios aislados y brillantes como perlas de un collar engarzadas en los ritmos graves del acompañamiento, dibujaban curvas cada vez más amplias, cada vez más redondas.
> La misma frase, coloreándose, matizándose moría en un quejido... y volvía a renacer; unas veces humilde se ocultaba, y era como el agua entre las hierbas

> y las hojas muertas; otras, reía limpia como el agua que cae en las fuentes abandonadas.
> Micaela escuchaba conmovida, los ojos puestos en las manos del cura que se perseguían y revoloteaban sobre el marfil del amarillento teclado [...].
> El cura, tímidamente sonriente, miró a Micaela. En aquel momento era suya, estaba aún dominada por la influencia de la música (Baroja, 1972: 118-119).

Llegados aquí, el ciempiés no nos parece tal, sino más bien un espléndido banco de pruebas sobre el arte narrativo y la compleja y, a veces contradictoria, personalidad de Baroja. Es más, si echamos mano de nuevo de sus reflexiones a propósito de la vida y el arte, y creo que debe decirse por este orden, dando preferencia a la vida, en el prólogo a *Valle de lágrimas* de Rafael Leyda, leemos:

> La vida nos parece lo primordial; creemos que el arte tiene su objeto en el arte, y su fin en la vida. El arte tiene valor en tanto que influye en la vida; si no produjera risa, ni llanto, ni placer, ni dolor; si no agitara la voluntad con sacudimientos bruscos, sería sólo un juego pueril, una cosa fría, intelectual. El artista encastillado en un arte intelectual, de solitario, es como el egoísta que corta los cables que le unen a la vida de los demás para no preocuparse de los dolores y de las desdichas ajenas (Baroja, 1999: t XVI, 542).

Y por ello, aunque comparto el juicio de Granjel que tempranamente advirtió la intención simbólica de *El mayorazgo de Labraz* respecto a la realidad española de la época, cuando escribe:

> Es esta sociedad, viene a decirnos Baroja, un mundo que ha perdido el sistema de valores antiguos y no ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos; una sociedad carente de nobleza e ideales, ruin, bárbara y cruel; gobernada por las peores pasiones, y con ellas por la pereza y por la hipocresía, con unas normas religiosas convertidas en meros ritualismos (Granjel, 1953: 98).

A pesar de ser válida la interpretación del autor de *Baroja y su mundo*, es también evidentemente parcial, pues el simbolismo de la novela va más allá, apunta a un significado más profundo y universal, el del dolor del hombre en el mundo, tema aquí más importante de lo que a primera vista pudiera parecer y, sobre todo, tema recurrente en la narrativa barojiana desde *Camino de perfección, El árbol de la ciencia, Los amores tardíos, La sensualidad pervertida o Agonías de nuestro tiempo,* novelas en las que de una u otra forma, bajo éste o aquel pretexto o en la carnadura de este personaje o aquel aflora siempre una reflexión pesimista del mundo y de la vida, que hunde sus raíces en la filosofía de Schopenhauer y en la consideración de que la vida es dolor así como la voluntad de vivir es el principio del mismo. Experiencia del dolor y voluntad de vivir como dos ejes que, a pesar de las deficiencias compositivas, catalizan la historia de la decadencia de Labraz. Ambos ejes están más claros en *Camino de perfección,* dado el tono confesional de la obra, pero, aunque con más desorden,

tienen más fuerza expresiva en *El mayorazgo de Labraz*. Porque como vio con buen tino crítico doña Emilia, refiriéndose a las novelas de Baroja y Azorín de los primeros años, tenemos en ellas el testimonio de la búsqueda y los tanteos del intelectual en crisis, porque «son documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir. Es inútil que D. Juan Valera invite a la juventud a entonar alegres himnos a la vida: se escribe y se canta lo que se lleva en la conciencia» (Pardo Bazán, 1904: 270).

Bibliografía citada

BAROJA, Pío (1972): *El mayorazgo de Labraz,* Madrid, ed. Caro Raggio.

BAROJA, Pío (1997): *Desde la última vuelta del camino, Memorias,* I, *OOCC,* I, Barcelona Círculo de Lectores.

BAROJA, Pío (1997): Prólogo a *La nave de los locos, Memorias de un hombre de acción*, *OOCC,* II, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 1139-1169.

BAROJA, Pío (1998): Prólogo a *La dama errante, OOCC,* VIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 49-54.

BAROJA, Pío (1999): «El labrador y el vagabundo», *Tablado de Arlequín, Ensayos* I, *OOCC,* XIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp.105-224.

BAROJA, Pío (1999): *Juventud, egolatría*, *Ensayos* I, *OOCC,* XIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 333-344.

BAROJA, Pío (1999): «De pintura» en *Las horas solitarias, Ensayos* I, *OOCC,* XIII, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 445-680.

BAROJA, Pío (1999): «Epistolario selecto» en *Obra dispersa y Espistolario, OOCC,*. XVI, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 1609-1686.

BAROJA, Pío (1999): Prólogo a *España negra, Obra dispersa y Espistolario, OOCC,* XVI, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 549-555.

LECUONA LERCHUNDI, Lourdes (1993): *Presencia de lo inglés en Pío Baroja,* Prólogo de Julio Caro Baroja, San Sebastián, Instituto del Dr. Camino de Historia Donostiarra.

MAINER, José-Carlos (2012): *Pío Baroja,* Madrid, Taurus.

MARTÍNEZ PALACIO, Javier (1979): *Pío Baroja,* Madrid, Taurus.

ORTEGA Y GASSET, José (1983): «Ideas sobre Pío Baroja», III.- El tema del vagabundo, *OOCC,* II. Madrid, Alianza, pp. 69-125.

PARDO BAZÁN, Emilia (1904): «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios,* año II, núm. XII (marzo) pp. 257-270.

PÉREZ ARROYUELO, Francisco J. (1973): *Pío Baroja,* Madrid, Publicaciones Españolas.

PLANS, Antonio Salvador (1983): *Baroja y la novela de folletín,* Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

SÁNCHEZ GRANJEL, Luis (1953): *Retrato de Pío Baroja,* Barcelona, ed. Barna.

SÁNCHEZ GRANJEL, Luis (1962): *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión.

SOBEJANO, Gonzalo (1979): «Solaces del yo distinto. (Estimación de *Juventud, egolatría)*», *Ínsula,* núms. 308-309 (julio-agosto, 1972), recogido en MARTÍNEZ PALACIO, 1979.

SOTELO, Adolfo (1993): *Miguel de Unamuno: Artículos en «Las Noticias» de Barcelona (1899-1902),* Barcelona, Lumen.

SOTELO, Marisa (2008): «El proyecto editorial de Santiago Valentí Camps a través de su correspondencia con algunos escritores españoles», *BBMP,* LXXXIV, 7, pp.287-333.

RESEÑAS

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 241-243

Book Review

Bueno, Javier y Crouselles, Carlos. *A París en burro (el récord del mundo)*

Ed. de José Miguel González Soriano. Sevilla: Renacimiento, 2019

Miguel Ángel Buil Pueyo

Authors:
Miguel Ángel Buil Pueyo
miguelangelbuilp@gmail.com
Investigador
https://orcid.org/0000-0002-8772-5463

Date of reception: 08-01-2020
Date of acceptance: 29-1-2020

Citation:
Buil Pueyo, Miguel Ángel, «Bueno, Javier y Crouselles, Carlos. *A París en burro (el récord del mundo)*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 241-243.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.13

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Escribió José Pla: «A esos muchachos tan simpáticos que encontrándose en el umbral de la puerta de la vida se sienten poseídos del noble impulso de la ambición personal y —yo supongo— del archinoble impulso de la ambición de servir, y preguntan: "¿Qué hemos de hacer? ¿Podría usted tener la amabilidad de darnos una orientación y decirnos lo que podríamos hacer?", yo les aconsejaría un viaje a pie». Si traemos aquí esta cita, se debe a que los protagonistas de este libro, los periodistas metidos a viajeros Javier Bueno (1884-1967) y Carlos Crouselles (1878-1907) eran unos veinteañeros cuando emprendieron esta aventura que, por su atrevimiento, coraje y éxito final tanta fama les dio.

No era lo mismo desplazarse en burro en el siglo XVII, en que Cervantes subió a Sancho Panza en un rucio, que en 1906, año en el que se realizó este peculiar viaje, cuando el automóvil comenzaba a circular e imponer su ley y hacerse habitual su presencia en las ciudades y pueblos. De aquí la atracción de *A París en burro*. Acude enseguida a nuestra memoria el emblemático título stevensoniano *Viajes con una burra* (1879), donde el escritor escocés narra los hechos y sucedidos de su excursión de

doce días por las Cevenas, en tierras francesas, con Modesta, que así se llamaba el animal, y cuyo *leitmotiv* era viajar por el placer de viajar. De Stevenson es, precisamente, esta sentencia que tanto recuerda a la del escritor catalán: «No pido otra cosa: el cielo sobre mí y el camino bajo mis pies». Sin embargo, no hay que dejar en el olvido que los escritores noventayochistas fueron grandes viajeros a pie, ayudados en muchas ocasiones por las caballerías, aunque tampoco hay que irse tan lejos, ya que, a mediados de los años setenta del siglo pasado, anteayer, como quien dice, el novelista y ensayista Rubén Caba publica *Por la ruta serrana del Arcipreste. Entre Hita y Segovia* (1977), delicioso viaje «concebido con la evidente intención de invitar al lector a viajar por las tierras que recorrió Juan Ruiz» (tomado de la contracubierta de la reciente edición de 2018), utilizando en algunos tramos de su recorrido los servicios de estos cuadrúpedos.

A París en burro es un ameno y entretenido folletón publicado a lo largo de varios meses del citado año 1906 en el diario de la noche *España Nueva*, que ve ahora por primera vez la luz en libro y en la colección «Biblioteca de Rescate», que alcanza ya el número 42, de la Editorial Renacimiento. Se incluyen, acertadamente, las caricaturas e ilustraciones a cargo de Manuel Tovar, *Mó* e Ibáñez, que acompañaron en origen las 65 entregas del relato. Sus autores lo escribieron al alimón (les acompañaba el también periodista Carlos Micó, que antes de llegar a París desistiría del viaje) y en él dejaron constancia de sus vivencias, sin olvidar, como no podía ser de otro modo, los pertinentes juicios de valor. Antes de partir compraron a los gitanos tres asnos matalones que, satíricamente, bautizaron con los nombres de *Panhard*, *Mercedes* y *Dion-Bouton*, tres conocidas marcas de automóviles de la época, máquinas que tantas opiniones encontradas estaban provocando desde su aparición. Tras un buen número de peripecias, arrostrando dificultades, peligros y penalidades, propias de un viaje de estas características, en el que no podía faltar el revólver, bien pertrechados con sus trajes de pana, y después de tres meses de andar por trochas y caminos, llegaron a «la *Ville Lumière*». Como la maledicencia humana no tiene límites, hubo alguien que les dijo que habían hecho la mitad del viaje en ferrocarril... Ahora bien, como si fueran peregrinos a Santiago, previsoramente habían sellado su álbum de ruta por aquellos ayuntamientos españoles y franceses por los que pasaron, para que no hubiera duda alguna de la veracidad de su aventura a su regreso a España.

En el completo estudio introductorio, «Crouselles/Bueno, Bueno/Crouselles: Un viaje y dos destinos», que para la presente edición ha preparado José Miguel González Soriano, se contextualiza el momento en que tuvo lugar el viaje, se da cuenta ampliamente de la obra de ambos periodistas, no faltando

su semblanza biográfica así como los periódicos para los que trabajaron, quiénes fueron sus fundadores y cuál era el ambiente de las redacciones, todo ello acompañado de precisas notas aclaratorias y una amplia bibliografía. El libro concluye con un apéndice, «La tragicomedia de un periodista», que recupera un olvidado texto de Javier Bueno publicado en *La Semana Ilustrada* el 14 de diciembre de 1907, que pone al lector en antecedentes de lo que le sucedió a su compañero de fatigas al poco tiempo de finalizar el viaje; y es que lo peor para Carlos Crouselles no fue ese viaje en burro sino lo que estaba por venir: tras matar a Aurora Fuster, su mujer, se suicidaba en el sevillano Hotel Iberia, dejando una amante anterior con la que había tenido varios hijos, truculenta historia que escapa de esta reseña y que hizo correr a raudales la tinta en la prensa nacional, hasta el punto de ser conocida como «la tragedia de Sevilla». De hecho, por el escritor y también periodista Benigno Varela tenemos noticia que Jerónima Blasco, la amante, recorría a comienzos de 1909 las editoriales madrileñas para ver si una obra inédita de Crouselles que obraba en su poder podía ser editada. Adivinamos el desamparo por el que debió pasar... ¡Eran los disgustos del hambre!

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 245-247

Book Review

Martínez Gallego, Francesc-Andreu. *Samuel Ros, del humor nuevo a la camisa vieja (1905-1945)*

Madrid: Verbum, 2019

Maila López Viñas

Authors:
Maila López Viñas
Universidad de Alicante
mailalovi97@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2586-8570

Date of reception: 02-12-2019
Date of acceptance: 29-01-2020

Citation:
López Viñas, Maila, «Martínez Gallego, Francesc-Andreu. *Samuel Ros, del humor nuevo a la camisa vieja (1905-1945)*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 245-247.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.14

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Francesc-Andreu Martínez Gallego (L'Alcúdia, 1963) es catedrático de Periodismo de la Universidad de Valencia e historiador social de la comunicación y la cultura. Actualmente, imparte docencia de Grado y Máster en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la UV y trabaja en diversas líneas de investigación. Ha publicado una veintena de libros monográficos, más de cien capítulos de libro y medio centenar de artículos en revistas científicas. Algunas de sus obras más destacadas son *Conservar progresando: la Unión Liberal, 1856-1868* (2001); *Historia social de la comunicación. Mediaciones y público* (2007); *El secuestro de la democracia. Corrupción y dominación política en la España actual* (2011) o *El humor y la cultura política en la España contemporánea* (2018).

El libro que analizaremos, titulado *Samuel Ros, del humor nuevo a la camisa vieja (1905-1945)*, es un relato biográfico construido a partir de datos aislados, referencias incompletas y una escasa bibliografía, pues se centra en una figura poco conocida de la historia de la literatura. A pesar de ello, Martínez Gallego menciona en la introducción algunos de los autores que le permitieron comprender y explicar a Samuel Ros, proporcionándole información para biografiarlo, entre los cuales encontramos

a Medardo Fraile, Mechthild Albert, los hermanos Carbajosa o Alfonso Prats, entre otros (2019:17).

Tal y como hemos comentado, el propósito principal del catedrático es dar a conocer al lector la biografía de Samuel Ros, pues le interesa como individuo y como literato que participó en la vanguardia y el periodismo de su época. Sin embargo, conviene mencionar que esta admiración literaria coexiste, en ocasiones, con un rechazo ideológico, a causa del compromiso de Samuel Ros con Falange Española. El docente esclarece en la introducción que el fundamento de su indagación no es sino el afán historiográfico de observar cómo se hicieron los sacerdotes que predicaron la fe fascista, de carácter nacional-espiritual, en España. Cabe destacar que su campo es el de la historia social de la comunicación y de la cultura, de modo que lo que pretende es ahondar en los orígenes del fascismo español profundizando en uno de sus creadores (2019: 18).

Centrándonos en la organización del libro, conviene subrayar que su contenido se estructura en una introducción y cinco capítulos, precedidos por un prólogo de Juan A. Ríos Carratalá. Al final, se enumeran las obras de Samuel Ros y se incluyen los apéndices, los archivos (entre los cuales encontramos documentos y fotografías de diversa índole) y la bibliografía, respectivamente.

El relato nos ofrece un recorrido cronológico a través de las experiencias más memorables de Samuel Ros, abarcando desde su nacimiento, a principios del siglo XX, hasta su muerte, en 1945. Martínez Gallego proporciona al lector un retrato fidedigno y realista del escritor valenciano, libre de cualquier idealización, señalando, por un lado, su habilidad literaria, humorística y periodística, y, por otro, su ideología política falangista; así como su exilio en Chile durante la Guerra Civil y su posterior regreso a España, pasando por la explicación de sus amoríos, sus aficiones, e incluso, sus depresiones. De esta forma, se exponen, con todo lujo de detalles, las polémicas historias que envolvieron a este mujeriego señorito burgués, de cuestionable conducta moral, conocido, no sólo por ser uno de los constructores del humor nuevo del primer tercio del siglo XX, sino también por forjar la retórica fascista española (2019: 25).

A continuación, revelaremos los datos biográficos más significativos que aparecen recogidos en este relato. Samuel Ros nació en Valencia en 1905, en el seno de una familia adinerada; con el tiempo, se trasladó a Madrid, donde estudió Derecho. Una vez allí, vivió en primera persona el fervor de las tertulias literarias en los cafés y estuvo en contacto con la Residencia de Estudiantes, donde conoció a ilustres autores de la talla de Federico García Lorca o Ramón Gómez de la Serna. El valenciano despuntó por su carácter polifacético, fue

periodista, escritor, humorista, articulista, dramaturgo y vanguardista en la década de 1920. En este sentido, destacó como precursor del ismo del humor nuevo, que aunaba surrealismo, simbolismo e ingenio. Su vida estuvo marcada por el éxito literario, su excelencia como narrador breve y su esplendor como compositor de novelas en las que combinaba lo absurdo y lo trágico.

Desde el punto de vista de su vertiente periodística, participó en *La Gaceta Literaria,* dirigida por Ernesto Giménez Caballero, y en revistas como *Gutiérrez.* Con el relato breve y el artículo crítico apareció en las páginas de *Las Provincias, Heraldo de Madrid* y *ABC*. Igualmente, colaboró con el periódico *FE* y participó activamente en *Arriba.* De este modo, observamos una flagrante relación entre el periodismo y la literatura en la obra de Ros, autor que confeccionó centenares de artículos y se volcó en la búsqueda de metáforas e imágenes que le permitiesen eludir la narración realista (2019: 19). Desde la perspectiva literaria, destacó *Bazar* (1928) como una de sus primeras composiciones, entendida como una colección de ensayos, cuentos y artículos. Otros de sus trabajos posteriores fueron *El ventrílocuo y la muda* (1930), *Marcha atrás* (1931)*, El hombre de los medios brazos* (1932) o *Los vivos y los muertos* (1941). Políticamente, fue un adepto al falangismo, aunque su trayectoria personal distó mucho de la ortodoxia impuesta por el nacional catolicismo. Samuel Ros formó parte de la nómina de los integrantes de la corte literaria de José Antonio Primo de Rivera; en este sentido, fue un firme exponente del fascismo literario.

El valenciano vivió la Guerra Civil desde el compromiso con el bando sublevado y colaboró con la difusión propagandística del Nuevo Estado durante y después del conflicto bélico, edificando el imaginario fascista español (2019: 24). Al estallar la guerra se exilió en Chile, donde fue nombrado delegado de prensa y propaganda de la FET y de la JONS. Cuando regresó, siguió llevando a cabo publicaciones en la revista *Vértice*, y trabó amistad con escritores como Dionisio Ridruejo y humoristas como José Francés. Asimismo, participó en la liturgia del traslado de los restos mortales de José Antonio. Cabe destacar que, al igual que Ros, los intelectuales vanguardistas de los años veinte y treinta que ingresaron en Falange se adaptaron, en su mayoría, al régimen franquista (2019: 22). Samuel murió en plena madurez durante la posguerra, en 1945. Falleció en Madrid a los cuarenta años, a causa de una peritonitis, cuando estaba atravesando una depresión, hecho que constituyó el colofón de su atormentada vida.

A modo de balance genérico, podemos concluir que el libro de Martínez Gallego analiza de manera exhaustiva y pormenorizada la vida y la obra de Samuel Ros. Se trata, así, de un meticuloso trabajo de investigación, digno de reconocimiento por la complejidad de su cometido.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 249-252

Book Review

Fernández Hoya, Gema, Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo. *Tono, un humorista de la vanguardia*

Sevilla: Editorial Renacimiento, 2019

María Rita Rodríguez García

Authors:
María Rita Rodríguez García
Investigadora
Ritarody27@gmail.com
https://orcid.or/0000-0003-3294-9766

Date of reception: 29-01-2020
Date of acceptance: 10-11-2020

Citation:
Rodríguez García, María Rita, «Fernández Hoya, Gema, Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo. *Tono, un humorista de la vanguardia*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 249-252.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.15

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

La obra reseñada va camino de convertirse en una imprescindible referencia bibliográfica para todos aquellos investigadores del humor, de la otra generación del 27 y de la figura de Antonio de Lara, *Tono*, miembro clave de esa generación y representante del humorismo español de la época.

Por lo dicho hasta aquí pudiera parecer que esta es una obra interesante solo para filólogos o historiadores de la literatura, pero nada más lejos de la realidad. Los autores de esta biografía han escrito un ensayo de estilo ameno, incluso con algunas dosis de suspense y sugestivo para cualquier lector que guste de biografías de personajes extraordinarios como es el caso del protagonista, Antonio de Lara Gavilán, *Tono*.

Leer la biografía de Tono es hacer un recorrido por buena parte del siglo xx. Su protagonista fue partícipe activo, testigo de excepción o como mínimo, cronista de algunos de los acontecimientos más decisivos de la pasada centuria. Pasó por el Hollywood dorado en los años 30 y asistió a la Feria Mundial de Nueva York de 1965. Veraneó, al igual que muchas de las élites sociales de principios de siglo, en la costa vasca y en los sesenta conoció, durante sus visitas a su amigo Edgar Neville, el auge del turismo marbellí. El País Vasco, ya fuese el francés o el español, se convirtió de nuevo

en escenario de sus andanzas en dos ocasiones más, refugiándose allí durante la Guerra Civil y regresando, cuando ya los ecos de la contienda quedaban más amortiguados, con el fin de participar en el Festival de San Sebastián. Miembro de la bohemia del París de entreguerras, volvió a la capital francesa una treintena de años más tarde para ser testigo de la emigración española. Cuando ya era demasiado mayor para degustar de muchos placeres fue cronista en el Londres de la beatlemanía, pero en la plenitud de su vida sí supo disfrutar del Madrid más canalla, el de tertulias en cafés y noches en cabarés, tanto del Madrid de los años veinte como de del de la posguerra española.

Además de los restantes miembros de la otra generación del 27, la nómina de amigos, compañeros o contertulios que rodearon o de los que se rodeó Tono es tan representativa de los grandes personajes del siglo pasado que apabulla reconocer tal cantidad de nombres de prestigio: Charles Chaplin, Miguel de Unamuno, Serguéi M. Eisenstein, Luis García Berlanga, Man Ray, Carmen Amaya, Maurice Ravel, George Simenon, Julio Camba y muchos otros más que forman parte de la biografía de Tono. La personalidad desbordante de nuestro artista propició esa notoriedad. Dentro de esa agenda de lujo ostentarían la estrella de favoritos sus compañeros y amigos de la otra generación del 27, «la de los renovadores […] del humor contemporáneo» (López Rubio), sobre todo Edgar Neville y Miguel Mihura. Ramón Gómez de la Serna fue más que un amigo, fue un maestro. Mientras, tal vez sin pretenderlo, Tono se convirtió a su vez en mentor y maestro de los humoristas de nuevas generaciones como Rafael Azcona, Antonio Mingote, Miguel Gila o Antonio Fraguas Forges.

La tarea de los biógrafos no ha estado exenta de dificultades, puesto que Antonio de Lara fue, en muchos sentidos, un artista singular, personaje misterioso, el miembro de la otra generación del 27 del que menos datos se conocían sobre su vida. Su firma se camuflaba en ocasiones tras múltiples seudónimos. Seguir las huellas de Tono resulta aún más complicado al comprobar los quehaceres tan diversos de los que se ocupó y todos con resultados sobresalientes. Dibujante, publicista, comediógrafo, novelista, director de cine, guionista, cronista… y por supuesto, humorista. El Tono dramaturgo o guionista se desenvolvió, además de al lado de grandes artistas como los anteriormente citados, entre muchos otros nombres de los escenarios españoles, por ejemplo Rafael Rivelles, Miguel Ligero, José Luis Ozores, José Luis Dibildos, Manuel Summers o Isabel Garcés. El Tono más puramente cineasta es objeto en la obra que nos ocupa de una atención minuciosa, proporcionándonos sabrosos detalles de su labor en películas como *Habitación para tres* (1952) o *Canción de medianoche* (1947) de las que fue director o en la insólita *Un bigote para dos* (1940) en la que también participó como dialoguista junto a Miguel Mihura.

Las fuentes documentales utilizadas para desentrañar ese jeroglífico que fue la vida y la obra de Antonio de Lara son diversas, además de abundantes. Para empezar, Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo no pudieron valerse de las propias obras de Tono que más parecían asemejarse a una autobiografía. Cualquier obra que Tono titulara *Memorias* carece de datos autobiográficos, y si hay algún parecido con la realidad, ya se encargó el autor de camuflarla bajo el absurdo de la trama. Ante tal inconveniente, los biógrafos optaron por valerse de la más dispar bibliografía que aportase datos fehacientes para recomponer con rigor la vida del protagonista: textos de sus compañeros de generación, obras críticas sobre el humor, estudios anteriores sobre Tono o sobre los variados contextos históricos y artísticos, obras artísticas coetáneas de Tono o la prensa en sus más variadas formas, ya fuesen entrevistas a los interesados, reseñas de las obras de nuestro humorista realizadas por Gonzalo Torrente Ballester, críticas de Francisco Umbral y mucho más.

Sin embargo, no han abusado en ningún momento de la anécdota. Su opción está justificada, pues el breve relato de la anécdota a menudo contiene buenas dosis de comicidad, pero si se abusa de la misma, lastra el rigor de una biografía. Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo las han seleccionado y distribuido con sagaz mesura. Esta disposición tan ajustada hace que la anécdota sea mejor bienvenida y lo que ilustra más adecuadamente ejemplificado. Las anécdotas sobre el encuentro de Tono con Albert Einstein o sobre la celebración de la Noche Buena con Charles Chaplin son buen ejemplo de lo dicho. Gracias a ellas y a la visión poliédrica aportada mediante la diversa bibliografía, los contextos se perfilan con claridad y el retrato de la personalidad del protagonista se muestra redondo.

Además de la extraordinaria vida de Tono, su obra ha sido objeto de un cuidadoso examen. Regresando, por tanto, a lo más puramente literario, el conjunto de la obra literaria de Tono era un *totum revolutum* que podía desorientar al más entusiasta admirador de nuestro protagonista. La principal virtud de esta biografía es inventariar con extrema precisión la obra de nuestro esquivo cómico. Gracias a Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo podemos distinguir, sin género de dudas, el molde del refrito o la obra original de la híbrida. Igualmente, cada título se examina y apostilla para distinguir su procedencia y caracterizar su contenido.

Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario, escrita en colaboración con Miguel Mihura, es un título clave en la literatura tonesca. Al margen de alguna revista teatral inicial, esta comedia abrió el camino de las tablas a Tono. La contextualización que llevan a cabo sus biógrafos a lo largo de estas memorias aporta

un dato no menor sobre la obra teatral de este artista: su significación como figura puente entre Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

Dada la magnitud de la figura de Tono, ya en numerosas ocasiones se ha profundizado en su estilo artístico, tanto literario como en el campo del dibujo, el acierto de esta biografía radica en haber compaginado la semblanza del artista con un análisis cronológico de su poética, con lo cual examinamos la evolución progresiva de su estilo y, por ende, la influencia de los entornos artísticos y culturales en la obra literaria, cinematográfica o pictórica.

Sus cronistas diseccionan muestras de las obras de Tono y a la par revisan su poética del humor, a la luz también de las propias reflexiones del biografiado, que se convierten así (tal vez a su pesar) en manifiestos de su estilo. Un estilo caracterizado por el retorcimiento del lenguaje para poner en evidencia el lugar común, y por un humorismo abstracto, que aun influido por vanguardias y otras corrientes, resulta único y singular como desvelan sus biógrafos.

El Tono periodista, articulista, cronista, dibujante le lleva por varias redacciones de revistas, entre ellas dos grandes del humor, *La Codorniz* y *Don José*. El señalar las virtudes de estas revistas es otro de los aciertos de los biógrafos. Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo nos recuerdan algunos de los grandes nombres y los logros de ambas publicaciones, menciones suficientes para comprobar cuán injusto es el olvido y qué imprescindible es la reivindicación de *La Codorniz* y *Don José*.

Gracias a la editorial Renacimiento y a Gema Fernández-Hoya, Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo en el caso de Tono esa reivindicación se ha consumado. Comprobando el lector de su biografía la importancia humana y artística de este genio del humor.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 253-258

Book Review

Rabaté, Colette y Jean-Claude, *En el torbellino. Unamuno en la Guerra Civil*

Madrid: Marcial Pons, 2018

Maila López Viñas

Authors:
Maila López Viñas
Universidad de Alicante
mailalovi97@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2586-8570

Date of reception: 02-12-2019
Date of acceptance: 29-01-2020

Citation:
López Viñas, Maila, «Rabaté, Colette y Jean-Claude, *En el torbellino. Unamuno en la Guerra Civil*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 253-258.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.16

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Colette Rabaté es profesora honoraria de Lengua, Literatura y Civilización Española en la Universidad François Rabelais de Tours. Por su parte, Jean-Claude Rabaté es catedrático emérito de Civilización Española en la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle Paris III. En colaboración, ambos son autores de *Miguel de Unamuno. Biografía* (2009), de una edición de *Cartas del destierro* de Miguel de Unamuno (2012) y del primer volumen de su correspondencia, *Epistolario I (1880-1899)* (2017), además de comisarios de la exposición «Yo, Unamuno» en la Biblioteca Nacional de España (2015).

El ensayo reseñado reconstruye la evolución del pensamiento de Miguel de Unamuno, a partir de los textos que este escribió durante los últimos meses de su vida, centrándose, especialmente, en el manifiesto entregado a los hermanos Tharaud, sus últimas cartas privadas, dos artículos no publicados, titulados «En el torbellino» y «Examen de conciencia», y *El resentimiento trágico de la vida* (p. 236). Los hispanistas franceses analizan los convulsos años de la II República, la adhesión inicial del escritor a los militares sublevados cuando estalló la Guerra Civil, y su intervención del 12 de octubre de 1936 frente a Millán Astray, que tuvo como consecuencia la destitución de

su rectorado y la reclusión en su domicilio de la calle Bordadores. Asimismo, estudian a los diferentes autores que han investigado o mitificado dicha confrontación.

El principal propósito de los Rabaté es dar a conocer el paradójico mundo interior del catedrático, de manera fidedigna, a partir de sus propios escritos. Igualmente, pretenden buscar una explicación a las aparentes contradicciones de su pensamiento. El escritor noventayochista defendió, ante todo, el derecho a la libre crítica, oponiéndose a «los hunos», los republicanos, y a «los hotros», los rebeldes; y reivindicó el individualismo, combatiendo los movimientos de masas y el maniqueísmo establecido entre el bolchevismo y el fascismo, concebidos como «las dos formas —cóncava y convexa— de una misma y sola enfermedad mental colectiva» (p. 145). En lo que respecta a la organización de la obra, conviene señalar que su contenido se estructura en un prólogo, siete capítulos y un epílogo. En las últimas páginas, encontramos los anexos de textos y documentos; así como la bibliografía, el índice onomástico y los créditos fotográficos.

Los escritores aluden a sus seis años de exilio en Fuerteventura, París y Hendaya, durante la dictadura de Primo de Rivera; el autor fue desterrado por sus escritos liberales, antimilitaristas, contra el patriotismo y la monarquía de Alfonso XIII. Del mismo modo, indican que fue víctima de la censura en la autocracia que estuvo vigente entre 1923 y 1931. La proclamación de la II República, el 14 de abril de 1931, dos días después de las elecciones, fue recibida con esperanza, en un primer momento, por Unamuno. Esta ponía fin a la monarquía de Alfonso XIII y acababa con la dictablanda de Dámaso Berenguer. No obstante, algunos actos, como la quema de conventos en Madrid, Valencia y diferentes zonas de Andalucía, comenzaron a despertar en el anciano catedrático una creciente desconfianza en el régimen instaurado.

A causa de las nuevas separaciones entre la Iglesia y el Estado, surgieron en el autor las primeras dudas políticas. Debido a su distanciamiento ideológico respecto a las leyes sobre la laicidad y la descentralización, renunció al cargo de presidente del Consejo Nacional de Instrucción Pública, en 1933. El escritor reprobó la quema de los conventos y la censura durante el bienio reformista de Manuel Azaña. Su desengaño con la II República aumentó con la llegada del *bienio negro* o contrarreformista. Después de varios sucesos históricos, como el intento fallido de golpe de estado protagonizado por Sanjurjo, en agosto de 1932; la revuelta de Casas Viejas, en enero del año siguiente; la toma del poder del nazismo en Alemania, el auge del fascismo italiano de Mussolini y la fundación de Falange Española, se convocaron nuevas elecciones, en noviembre de 1933. Su resultado supuso el triunfo de la CEDA, de Gil Robles, y el Partido

Radical, de Lerroux. En octubre de 1934, se produjo la revolución obrera de Asturias, duramente reprimida por el gobierno radical-cedista.

Durante estos meses, encontramos severas críticas de Unamuno contra la política de las derechas; el autor expresó su desilusión y su pérdida de confianza en los valores republicanos en numerosos escritos: «He dicho que me dolía España, y hoy me sigue doliendo. Y me duele, además, su República» (p. 30). En febrero de 1936, se convocaron elecciones, nuevamente, y obtuvo la victoria el Frente Popular, hecho que supuso la vuelta de Manuel Azaña a la presidencia. El 18 de julio de ese mismo año, se organizó un golpe de estado contra el gobierno legítimo; al día siguiente, se declaró el estado de guerra en Salamanca.

El escritor se adhirió, en un primer momento, al bando nacional, pensando que el objetivo del alzamiento era rectificar o corregir las desviaciones la II República y restablecer el orden público. Quizá pudieron confundirlo algunas afirmaciones de Queipo de Llano o García Álvarez, puesto que aludían a un movimiento netamente republicano en sus discursos; asimismo, se mantuvo la bandera tricolor en el Ayuntamiento durante los primeros días. El 25 de julio de 1936, Unamuno leyó un discurso a favor de la sublevación militar. Como medida de represión, Manuel Azaña lo destituyó, en agosto de ese mismo año, de su cargo de rector de la Universidad de Salamanca. No obstante, en el mes de septiembre, Cabanellas, el presidente de la Junta de Defensa Nacional de España, promulgó un decreto para restituirle su rectoría.

Algunos artículos de *La Gaceta* y *El Adelanto*, la prensa de los sublevados, presentaron, con fines propagandísticos, a Unamuno como uno de los más importantes adeptos al bando nacional, alegando que donó un total de 5.000 pesetas al Movimiento, y firmó el «Mensaje de la Universidad de Salamanca a las Universidades y Academias del Mundo», donde puso de manifiesto su voluntad de defender «la civilización cristiana de Occidente», y expuso una mordaz crítica contra las atrocidades cometidas por el bando republicano (p. 82). Por su parte, la prensa de izquierdas, desde *El Socialista* y *Mundo Obrero,* denunció duramente los actos del anciano rector, tachándolo de fascista. A su vez, algunos autores expresaron su estupefacción ante la aparente contradicción ideológica de un escritor que había participado, en su juventud, en la redacción de *La Lucha de Clases*.

Cuando estalló el conflicto bélico, se instauró un régimen de represión y de terror, marcado por los encarcelamientos, los fusilamientos y los juicios militares. Unamuno planteó desde la escritura de la confesión el rechazo contra las dos corrientes ideológicas que combatieron en esa «Salvaje guerra incivil» (p. 36). Defendió el poder de la razón y promovió la paz por encima de la

violencia, en oposición a la lucha fratricida que se estaba viviendo; así lo reflejan estas líneas del manifiesto a los hermanos Tharaud: «Y es deber también traer una paz de convencimiento y de conversión, y lograr la unión moral de todos los españoles para rehacer la patria, que se está ensangrentando, desangrando, arruinándose, envenenándose y entonteciéndose» (p. 140). Durante los primeros meses de la guerra, el catedrático vivió atormentado por la espiral de violencia que estaba destruyendo su país. Sintió una gran impotencia y conmoción ante los asesinatos de Casto Prieto Carrasco, José Andrés y Manso, Atilano Coco, Filiberto Villalobos, Salvador Vila y García Lorca, por el vínculo de amistad que los unía.

El 12 de octubre de 1936, se vio obligado a presidir la celebración del Día de la Raza, en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, como representante del general Francisco Franco. Asistieron al acto Pla y Deniel, Carmen Polo, Millán Astray, José María Ramos y Loscertales, Beltrán de Heredia, Francisco Maldonado de Guevara y José María Pemán. Incapaz de mantener por más tiempo el silencio y la aquiescencia ante las injusticias, la voz de su conciencia le impulsó a escribir unos apuntes a vuela pluma, en el reverso de la carta que le había entregado la esposa de Atilano Coco, solicitando su ayuda. Si bien es cierto que desconocemos las palabras exactas que el escritor pronunció en su breve e improvisada intervención, puesto que la prensa de la época censuró y silenció el incidente, no cabe duda de que se produjo un grave enfrentamiento verbal entre el catedrático y el fundador de la Legión, Millán Astray. La audacia de dar libertad a su pensamiento fue duramente reprimida con la destitución de su rectoría: «Por haber dicho que vencer no es convencer, ni conquistar es convertir, el fascismo español ha hecho que el gobierno de Burgos que me restituyó a mi rectoría… ¡vitalicia! con elogios me haya destituido de ella sin haberme oído antes ni dándome explicaciones» (p. 140).

Tal y como indican los Rabaté, este episodio ha sido ficcionalizado y mitificado por escritores e investigadores que han tratado, incluso, de reconstruir el discurso de Unamuno. Ante las diferentes propuestas, los hispanistas franceses pretenden evocar, de la manera más exacta posible, los acontecimientos que ocurrieron ese día, evitando la novelización o la dramatización; para ello, recurren a los escritos del propio autor. En *El resentimiento,* Unamuno puso en boca de Millán Astray las palabras «Muera la intelectualidad y viva la muerte» (p. 147), espetadas el Día de la Raza, y añadió el siguiente comentario: «lo que quiere decir muera la vida» (p. 143). En esta misma obra, anotó la siguiente reflexión sobre la Guerra Civil: «No son unos españoles contra otros —no hay Anti España—, sino toda España, una, contra sí misma. Suicidio colectivo» (p. 144).

Por otro lado, son cruciales las cartas que el escritor envió a Quintín de Torre, explicando la reacción que suscitaron sus palabras en el Paraninfo: «¡Hubiera usted oído aullar a esos dementes de falangistas azuzados por ese grotesco y loco histrión que es Millán Astray!» (p. 148). Los días que sucedieron al 12 de octubre, Unamuno fue víctima de un doloroso e insoportable aislamiento, estuvo confinado en su casa de la calle Bordadores hasta el día de su muerte. En sus últimas obras, adoptó un tono introspectivo y de confesión. Realizó un doloroso examen de conciencia, e intentó, de algún modo, justificar y rectificar su adhesión inicial al bando nacional. Los Rabaté postulan que fue, en ese momento, cuando el escritor volvió a la coherencia, después de sus vacilaciones y aparentes contradicciones entre el 18 de julio y el 12 de octubre de 1936 (p. 148). En una epístola a Quintín de Torre, del 7 de diciembre de 1936, Unamuno confirmó las distancias que tomó respecto al Movimiento Nacional y revindicó su libertad de pensamiento:

> Es que, aunque me adherí al movimiento militar no renuncié a mi deber —no ya derecho— de libre crítica y después de haber sido restituido —y con elogio— a mi rectorado por el gobierno de Burgos, rectorado de que me destituyó el de Madrid, en una fiesta universitaria que presidí. […] Resolución: que se me destituyó del rectorado y se me tiene en rehén (p. 154).

Si bien es cierto que Unamuno mantuvo una férrea actitud crítica contra la deshumanización y los horrores de la guerra, insistiendo en la equiparación de la barbarie de ambos bandos: «Tan salvajes como los hunos son los hotros, en esta guerra sin cuartel, sin piedad, sin humanidad y sin justicia» (p. 172); no podemos obviar que, en sus últimos escritos, reconoció que las atrocidades cometidas por los rebeldes eran peores que las perpetradas por los republicanos:

> Y ahora debo decirle que por muchas que hayan sido las atrocidades de los llamados rojos, de los *hunos*, son mayores las de los blancos, los *hotros*. Asesinatos sin justificación. A dos catedráticos a uno en Valladolid y a otro en Granada por si eran… masones. Y a García Lorca. Da asco ser ahora español desterrado en España (p. 175).

Poco antes de morir, Unamuno intuyó que la guerra sería larga y que terminaría desembocando en una dictadura como la de Mussolini en Italia; así lo expresó en una carta que escribió a Lorenzo Giusso: «Todavía no tenemos aquí Duce alguno. Pero ya vendrá, para ahorrarnos tener que pensar» (p. 178). Esta misma idea aparece en una epístola a Quintín de Torre, donde vinculó la futura autarquía con «la muerte de la libertad de conciencia, del libre examen, de la dignidad del hombre» (p. 178), el tiempo le daría la razón. Si hay un rasgo distintivo que diferencia a Unamuno de otros intelectuales de la época, es la evolución constante de su pensamiento. Más singular resulta todavía su

acentuado interés por reivindicar la coherencia de sus ideas, manifestado en numerosas ocasiones:

> Pensando los mismos pensamientos que desde hace 40 años, pero bajo el peso de este arrebatador huracán. Resolverme en seguida. Contra el rey; luego contra Primo de Rivera; luego contra el rey de nuevo; luego entrar en la república y contra esta cuando se desvió y ponerme al lado del ejército; luego… Yo no he cambiado, han cambiado ellos (p. 181).

Cuando falleció, el 31 de diciembre de 1936, lo enterraron como un falangista, con fines propagandísticos. Por su parte, los escritores que participaron en el II Congreso de Intelectuales Antifascistas (1937) citaron su ensayo «La dignidad humana», para defender la libertad y los derechos del pueblo republicano. Estas antitéticas actuaciones dejan entrever un denominador común en dos memorias tradicionalmente opuestas, la nacional y la republicana, el deseo de apropiarse de uno de los intelectuales más importantes de la generación del 98. En el ámbito cinematográfico, encontramos películas recientes, como *La isla del viento* (2015), de Manuel Menchón, o *Mientras dure la guerra* (2019), de Alejandro Amenábar, que dramatizan y ficcionalizan el enfrentamiento que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, el 12 de octubre de 1936, con el fin de reivindicar la lucha de la razón contra la fuerza, y exaltar la libertad de pensamiento y el individualismo, personalizados en la figura de Miguel de Unamuno.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 259-262

Book Review

Kortazar, Jon (ed.). *Bridge/Zubia. Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos*

Madrid /Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2019

Javier FEIJOO

Authors:
Javier Feijoo
Universidad del País Vasco-Université de Pau
Jfeijoo3@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0331-928X

Date of reception: 17-02-2020
Date of acceptance: 03-03-2020

Citation:
Feijoo, Javier, «Kortazar, Jon (ed.). *Bridge/Zubia. Imágenes de la relación cultural entre el País Vasco y Estados Unidos*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 259-262.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.17

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Jon Kortazar, catedrático de Literatura Vasca de la UPV/EHU y director del Grupo de Investigación LAIDA (Literatura e Identidad), ha reflejado a lo largo de su carrera investigadora una capacidad multidisciplinar que le ha convertido en un referente innegable de la crítica sobre literatura vasca en euskera a nivel nacional e internacional. Como ocurriera en su anterior obra, también publicada en Iberoamericana/Vervuert (*Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*), la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar constituye el marco teórico que ha permitido unificar las distintas contribuciones del estudio y dirigir la atención hacia el análisis recíproco de las imágenes de las culturas vasca y estadounidense.

La primera reflexión que provoca la lectura de esta obra deriva del indudable mérito de su coherencia interna y su cohesión estructural, pues resulta realmente infrecuente hallar en una obra colectiva de este tipo un equilibrio tan logrado entre homogeneidad y libertad crítica. El texto introductorio del profesor Kortazar, además de realizar un excelente resumen pormenorizado de todos los artículos que forman la compilación, hace alusión explícita a los dos mecanismos ideados para otorgar dicha unidad al conjunto de la obra: en el aspecto metodológico, el marco teórico de

Even-Zohar y, desde el punto de vista estructural, la ordenación de las capítulos de acuerdo a un esquema de introducción continuado por distintos estudios de casos concretos.

La primera parte del estudio («El País Vasco en Estados Unidos») consta de cuatro artículos centrados en el análisis de las imágenes del País Vasco producidas en Estados Unidos. En este sentido, el artículo de Asier Barandiaran fundamenta su carácter introductorio al analizar la interacción entre literatura americana y literatura en lengua vasca, centrándose en la temática aportada por autores de la llamada «diáspora vasca». Amén de tratar diversas obras escritas en inglés por autores emigrados, da testimonio de una suerte de autorretratos que pretendieron dejar testimonio de una imagen melancólica de una identidad vasca difícil de aprehender por no poder vivir en Euskadi y por su pertenencia a la sociedad moderna.

Este capítulo introductorio es continuado por tres aportaciones centradas en novelas como *Aita deitzen zen gizona* (Joan Errea) y *Ciudad de locos* (Javi Cillero), en las que se atiende a la relación de la obra con el marco cultural y social de los autores. Destaca en este apartado el artículo de David Larraway quien, recogiendo el hilo propuesto por Barandiaran, deja constancia de la importancia de la obra *Sweet Promised Land* y de su influencia en otros autores de la diáspora. Su artículo destaca el entusiasmo insólito que provocó la novela de Robert Laxalt, al que puede considerarse como el escritor vasconorteamericano pionero en lengua inglesa. La obra fue considerada lectura obligatoria en los centros escolares de Nevada y su éxito propició, de hecho, la creación del Center for Basque Studies de la University of Nevada, una de las instituciones clave para el desarrollo de los estudios sobre literatura vasca de Estados Unidos.

Doce artículos conforman la segunda parte («Estados Unidos en el País Vasco»), el núcleo de investigación más extenso de la obra, en que se analiza la indudable preeminencia estética de Estados Unidos en la posmodernidad; focalizada, en este caso, en los efectos de sus imágenes en la cultura vasca contemporánea, desde la literatura en euskera hasta los ámbitos de la pintura, la escultura, el cine o la música, aspecto que cubre el artículo de Jon Martin Etxebeste sobre la importancia cultural de Pete Seeger y el memorable concierto que protagonizó en Donostia en 1971. Se conjugan en esta parte artículos focalizados sincrónicamente en obras concretas con otros más descriptivos que funcionan como panorámicas diacrónicas de las relaciones de Estados Unidos y el País Vasco en diversos campos. Entre éstos últimos cabe destacar el análisis de la imagen de Nueva York en la literatura vasca contemporánea (Jon Kortazar y Aiora Sampedro), la presencia femenina en el arte (Susana Jodra e Iratxe Larrea) o el cine (Kepa Sojo Gil y Santiago de Pablo).

En el apartado literario, se analiza la visión de Nueva York en tres novelas concretas de tres autores preeminentes de la literatura vasca desde una perspectiva crítica basada en la importancia del espacio y en el modo en que su distribución dota de significados estéticos a las narraciones. Conceptos como «autoetnografía», «conectografía» y la utilización plural de géneros literarios ayudan a comprender, respectivamente, el sentido de *El puente desafinado* (Harkaitz Cano), *Bilbao – New York – Bilbao* (Kirmen Uribe) y *Días de Nevada* (Bernardo Atxaga).

La dialéctica planteada por la obra obliga a atender, también desde la perspectiva de Even-Zohar, la importancia tanto de la literatura infantil y juvenil como de la traducción literaria como puente de transmisión de ambas culturas, aspecto en el que profundiza con hondura José Manuel López Gaseni, quien no sólo describe el panorama de obras estadounidenses traducidas al euskera, sino que detalla con conocimiento las políticas editoriales de los ámbitos público y privado.

El apartado artístico se encuentra analizado por artículos que abarcan distintos aspectos conjugados con acierto. El artículo sobre la mujer en el arte se complementa con el análisis de Ismael Manterola sobre las relaciones artísticas entre Estados Unidos y el País Vasco en el siglo XX, especialmente dedicado al mundo de la pintura y que supone una continuación de su aportación publicada en *Autonomía e ideología*…. La primera parte del siglo está centrada en las figuras de Ignacio Zuloaga y Eduardo Chillida, una nómina que se amplía considerablemente en el último cuarto de siglo, al considerar los numerosos casos de artistas vascos que establecieron su residencia en Nueva York. En su epílogo, el contenido enlaza con una de las contribuciones más interesantes de toda la compilación, brillante tanto por su ácido estilo como por el conocimiento fundado que atesora. César Coca apunta a la desconfianza prácticamente unánime que generó la construcción del Museo Guggenheim en Bilbao y de qué modo su modelo de gestión y financiación ha ido eliminando adversarios y sumando adeptos a lo largo de los años.

Las virtudes de esta publicación no se agotan en sus logros multidisciplinares, sino que se completan con las aportaciones creativas de tres destacados artistas vascos. Testimonios autobiográficos sobre Estados Unidos de Jesús Mari Lazkano, Iñaki Zabaleta y Kirmen Uribe que se complementan con las magníficas páginas del diario personal de Juan Carlos Eguillor, que presenta en su artículo José Carlos Torre.

En un volumen tan colmado de virtudes como éste, no desdeña mencionar brevemente la sugerencia de advertir con mayor énfasis el hecho de que el apartado literario de la compilación sólo atiende a obras de literatura vasca

en euskera. Asimismo, cabe señalar una paradoja que conlleva una sencilla explicación: las llamativas ausencias del novelista Ramon Saizarbitoria y del investigador Joseba Gabilondo aparecen resueltas por la monografía que el académico dedicó precisamente a su novela *Martutene*. Lo más importante de este volumen, de todos modos, no reside tan sólo en su coherencia, sino en su capacidad para establecer un paradigma crítico que pueda ser continuado por otros estudios. La innegable influencia estética sobre la imaginación que ejerce Estados Unidos sobre el resto del planeta requiere de investigaciones que acojan esa perspectiva dialéctica entre sistemas culturales y que traten, incluso, de incorporar aspectos derivados de la revolución digital y la globalización.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 263-266

Book Review

De la Torre, Alfonsa. *Cierva acosada*

Ed. de María del Carmen Gómez Sacristán. Madrid: Torremozas, 2019

Anna Cacciola

Authors:
Anna Cacciola
Investigadora
a.cacciola89@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5188-7292

Date of reception: 27-02-2020
Date of acceptance: 03-03-2020

Citation:
Cacciola, Anna, «De la Torre, Alfonsa. *Cierva acosada*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 263-266.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.18

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Alfonsa de la Torre (Cuéllar, Segovia, 1915-1993) representa una de las cumbres de la poesía española de posguerra, con poemarios del calado de *Égloga* (1943), *Oratorio de San Bernardino* (1950) y *Plazuela de las desobediencias* (1969). Destaca por un lirismo erudito y preciosista, y por un tratamiento original y del todo inusitado de la simbología bíblica y pagana, con recurrentes incursiones en el terreno de lo artístico y lo espiritual. Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid (1944) e integrante de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, fue, además de poeta, ensayista, traductora e investigadora, cultivando también la cuentística y el género teatral. Al igual que sus contemporáneas, sufrió el ostracismo historiográfico propiciado tanto por el clima opresivo de la dictadura como por las posturas discriminatorias de la élite cultural del período, pudiendo a duras penas autoeditar sus colecciones líricas. A esos factores circunstanciales se aunaron otros de tipo personal —enfermedades físicas y psicológicas, cuestiones familiares y cierto desengaño hacia el mundo de las letras—, que determinaron, en última instancia, su retirada de los círculos intelectuales y su aislamiento. Para mayor inri, su legado literario estuvo abocado a una expropiación que menguó significativamente el acervo de apuntes y borradores de la escritora.

Tras participar en la edición del libro *Alfonsa de la Torre. Obra poética* (2011), y después de publicar la biografía novelesca *Alfonsa de la Torre. Una flecha lanzada hacia lo alto en busca de una respuesta* (2017), la estudiosa María del Carmen Gómez Sacristán amplía las indagaciones llevadas a cabo hasta el momento, alumbrando la única pieza teatral de la cuellarana sobrevivida al expolio de su archivo personal. Amén de subsanar el vacío bibliográfico manifiesto, el hallazgo revela su desconocido perfil de autora dramática, permitiendo reconstruir esa parcela de su producción literaria. *Cierva acosada*, permanecida inédita hasta 2019, ve la luz en una pulcra edición de Torremozas, al cuidado de la misma investigadora, quien, en su prólogo, además de recopilar notas bio-bibliográficas de la autora, esclarece los avatares de composición del drama.

Para la comprensión del mismo se hace imprescindible acudir al epistolario intercambiado entre Alfonsa de la Torre y Josefina Romo Arregui. De las cartas recuperadas —y parcialmente referenciadas en la introducción— se colige que *Cierva acosada* constituía la segunda entrega de una trilogía dramática compuesta por las siguientes piezas: *La desenterrada* y *Las collarisas*. Según recoge el manuscrito del libreto original, el drama rural fue concebido a lo largo de 1946, bajo el rótulo de *La cierva perseguida*, sufriendo varias revisiones hasta alcanzar forma y título definitivos en 1958. La obra, que se estructura en tres actos articulados en seis cuadros, se basa en un hecho de crónica negra, ocurrido en 1935, en los terrenos de la finca familiar de la poeta, o sea, la violación y el asesinato —impunes por falta de pruebas— de una joven de 19 años, Sofía Miguel, nombrada *La Molinera*. El mismo crimen se traslada al drama, cuya trama gira alrededor de las relaciones de los personajes principales, Lucía y sus hermanastros, cuyo conflicto se genera por la inminente boda de la joven, quien va a tomar posesión del hogar familiar —un molino—, heredado tras la muerte de su madre. Por lo que atañe a la verosimilitud, la pieza entraña someras semejanzas con respecto tanto a las pruebas judiciales referidas por la prensa de la época, como a los apodos de los individuos involucrados en la historia. En cuanto al lugar de ambientación, la acción se desarrolla en Castilla, en una dehesa con molinos y pinares, durante un caluroso verano de mediados del siglo XX. El lenguaje se adecúa a la extracción social de sus protagonistas —campesinos y molineros—, incluyendo hasta términos y locuciones procedentes del habla autóctona de Cuéllar. No obstante, Alfonsa de la Torre no renuncia a la inserción de pasajes de cariz poético, sobre todo en las escenas de mayor tensión dramática, consiguiendo alcanzar un equilibrio absoluto entre lirismo y prosaísmo. La misma exactitud se logra en la connotación física y psicológica de los protagonistas, perfectamente caracterizados en ambos aspectos ya desde las acotaciones, que brillan por detallismo y riqueza semántica.

Encabezado por dos citas extraídas del Evangelio de san Mateo (5:21-22; 27-28), el drama está impregnado de un intenso simbolismo de raíz bíblica, cuyas relaciones se patentizan en el mismo título. En efecto, es ya tópico el estatuto simbólico del ciervo en la iconografía cristiana, que remite bien a la imagen de Cristo, bien a la del alma que anhela a Dios, huyendo del pecado, representado por un cazador. No por casualidad, la autora define la obra como una «cacería dramática» (2019: 32), revelando desde el íncipit una de las isotopías estructurales de la tragedia. En la metáfora de la caza, de hecho, se cifra la relación que Alfonsa de la Torre establece entre Lucía y sus perseguidores. La joven, que pese a su inocencia y honradez muestra un temperamento independiente y resoluto, suele relacionarse con lo telúrico y lo vegetal, revelando una identificación absoluta con la pureza del entorno natural. La caracterización de sus acosadores, en cambio, se refleja hasta en la onomástica. Tanto el apelativo de Chulo-Mastín, antiguo pretendiente de la protagonista, como el del Galgo, su cuñado, aluden a razas caninas empleadas para la caza. La apetencia desbordada y la avidez que afectan a la esfera sexual tienen su correspondencia especular en el ámbito familiar. La envidia es, en efecto, el detonante del conflicto que copa por entero el primer acto, llevando a los hermanastros de Lucía a planear su asesinato —la resonancia cainita es incontrovertible—. Tal como se verifica para la pareja de los agresores, el desenfreno instintivo se presenta como un morbo que perjudica física y anímicamente a los personajes, dándoles un aspecto malsano, repugnante y desagradable. Valgan como ejemplo la alopecia de Petra y su consunción, atribuidos al rencor que le guarda a su hermana («porque llevo este odio dentro de mis entrañas, como una raíz que nadie puede arrancar, porque me están carcomiendo las orugas de la envidia, como a los árboles» [2019:62]).

La tensión dramática se estructura *in crescendo*, avivada por la ironía trágica que jalona toda la pieza, alcanzando el primer clímax a finales del segundo acto, donde la desaparición de Lucía ceba un mecanismo de insinuaciones y sospechas que lo único que delata es el fracaso de cualquier intento investigativo. El suspense, de hecho, se fundamenta en la ocultación —el crimen se produce, pero no se representa, ni se averiguan sus causantes— y dimana de una ininterrumpida generación de interrogantes, que cesa de forma abrupta en el tercer acto. La aparición del Tío Susano, padre de Lucía, responde, por un lado, a las exigencias escénicas de encontrar un culpable; por otro, a la necesidad moral de ejecutar un castigo ante un pecado tan abominable. La irrupción de ese padre venerable, dolido y airado, quien hace justicia por mano propia, prendiendo fuego al molino y a la dehesa —elementos, ambos, que habían despertado la codicia en los hermanos—, actúa casi como el trasunto

de una divinidad veterotestamentaria que resuelve el *impasse* narrativo con un acto purificador de destrucción. Alfonsa de la Torre confirma su genio artístico hasta en el frente teatral, plasmando un espléndido drama rural, perfectamente logrado en todas sus partes, a través del cual pretende denunciar el desafuero humano y la injusticia social.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 267-270

Book Review

Miguel Ángel García, *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*

Madrid, Marcial Pons, 2018

Gonzalo Luque González

Authors:
Gonzalo Luque González
Universidad de Almería
glg531@ual.es
https://orcid.org/0000-0002-6238-0841

Date of reception: 11-06-2019
Date of acceptance: 12-03-2019

Citation:
Luque González, Gonzalo, «Miguel Ángel García, *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 267-270.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.19

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Famoso es el pasaje en el cual Agustín de Hipona expone la sorpresa que le produjo ver cómo Ambrosio de Milán leía en silencio, sin mover los labios. Ese breve fragmento sorprende precisamente por el asombro del doctor de la Iglesia ante lo que resulta algo normal para el lector moderno; no debería sorprender tanto a quien comprende la «radical historicidad» de toda práctica humana y más aún de la literatura. Con todo, no nos dice demasiado de lo que significa la lectura hoy, más allá del acto de decodificar unos signos alfabéticos. La compleja polisemia de la categoría de lectura hoy es precisamente lo que Miguel Ángel García aborda en su libro *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*. Un libro que, sin ser un manual como explica el autor (p. 16), trata de cómo una serie de autores clave de la literatura española de la última centuria leyó precisamente en «voz alta, para los demás» a otros autores o su propia obra y de cómo «con ello se leyeron de paso a sí mismos» (p. 14). Ahora bien, la lectura es entendida aquí no como la revelación de un supuesto «yo interior» (un «yo-hacia-dentro», en palabras de su maestro Juan Carlos Rodríguez) que se reflejaría en el espejo del libro sino como una determinada

forma interpretativa ligada a la matriz ideológica y estética en la que los autores se mueven y que constituye parte de su personalidad literaria.

El libro intenta ir más allá de la obviedad de que la lectura precede a la escritura, alejándose de cualquier búsqueda de meras influencias y otras críticas de «fuentes». García aborda la lectura en su complejidad e historicidad: la lectura como parte fundamental de formación del sujeto burgués, un «yo» supuestamente libre y autónomo que con tanta frecuencia trata de escapar, a través justamente de la soledad y el silencio de la lectura moderna, del «yo» que el sistema le construye. El autor de *El veintisiete en vanguardia. Hacía una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea* sigue manteniendo en este nuevo libro el rigor investigador que caracteriza su obra para estudiar a autores y lectores «situados en función social, histórica e ideológica», con el continuo objetivo de leer mejor y exponer la dinámica de la historia literaria. Historia literaria que no considera autónoma sino —además de una «provocación», como ya se sabe— un fragmento de la Historia.

En la introducción, una verdadera *crítica de la crítica* y eje teórico de todo el libro, realiza un breve pero completo recorrido por diversas teorías sobre la lectura en la modernidad que han acabado por trasladar en el último siglo el eje autor/producción al eje lector/recepción. Desde Proust a Calvino, entre muchos otros, se establece «una conversación con los difuntos» siempre bajo el magisterio de Juan Carlos Rodríguez. Su análisis, sin embargo, sin escamotear los aciertos de dichas teorías, nos avisa de que la revalorización de la lectura como aspecto fundamental de la literatura no debe llevar a la sacralización fenomenológica del acto de leer. Estas teorías plantearían la lectura como acto creador del objeto literario que solo se realizaría completamente, «en sí», en la conciencia del sujeto. Unas teorías frente a las que hay que ser escéptico pues tienen como base la relación fenomenológica sujeto/objeto, tan cara para la epistemología burguesa, es decir, la «lógica del sujeto» libre y autónomo del capitalismo sin la cual es inconcebible el mismo objeto literario. García refuta extensamente estas teorías para afirmar con rotundidad que «la historia existe, aunque no sea leída» (p. 21).

Pero, por supuesto, no se puede leer todo. Así se trae a colación una importante lección de Schopenhauer, que la polémica del canon ha actualizado: más que leer tanto, hace falta leer bien y saber elegir. García nos recuerda el esfuerzo que debe realizarse en cada lectura para evitar una recepción acrítica de los textos y percibir siempre el «humus ideológico» que fundamenta toda escritura y toda lectura, pues, como afirma Althusser, no hay lectura inocente (García, fiel a sus lecturas, nos enseña de cuáles es culpable). Pero, atención, esto no es afirmar que se trate meramente de deshacernos de los «prejuicios» lectores o

que seamos lectores activos en lugar de pasivos consumidores, como plantean otros teóricos, sino constatar con toda la radicalidad de sus consecuencias el hecho de que leemos siempre desde un inconsciente ideológico. «El inconsciente ideológico desde el que leemos, derivado de unas relaciones sociales y de producción, incluye una determinada ideología estética o literaria» (p. 27), una ideología que nos dice que sí es posible una lectura directa, que bastaría con «descascarillar» las capas de sentido acumuladas sobre el discurso y que permitiría al lector activo enfrentarse así con el eterno «en sí» de lo literario. Una forma más, en el fondo —aunque hablen de la «historicidad de la comprensión como principio hermenéutico» (Gadamer)—, de deshistorizar la literatura. Miguel Ángel García se esfuerza en recordarnos que de lo que se trata es de historizar la literatura y no de *historiar* la lectura.

Esto pasa por comprender los muchos aspectos de la lectura. Como por ejemplo, la importancia de cómo nos enseñaron a leer la escuela y los manuales de literatura. García nos recuerda que la Historia de la literatura, como es enseñada escolarmente, no es más que la historia de determinadas lecturas. O bien, pasa por estudiar cómo los autores, al leer a otros de determinada manera, se sitúan ellos mismos (en algunos casos *toman posición*) en el campo literario, en la tradición, mostrando ciertas afinidades, diferencias, etc., trazadas por ellos mismos; o cómo se leen a ellos mismos para adquirir cierto capital simbólico. La lectura, en fin, como palimpsesto: lectura, relectura, elección, escritura, reescritura, posicionamiento. Sin caer, eso sí, en la sombra del abismo, sin dejarse llevar por el vértigo y la angustia ante la infinitud de la(s) lectura(s), evitando incurrir en la locura hermenéutica, el delirio quijotesco (p. 18).

Tras la introducción, a lo largo de catorce capítulos que reúnen el trabajo de varios años, se pretende resaltar una serie —una entre muchas posibles, nos recuerda el autor— de lógicas internas que resultan significativas «para trazar una entramado histórico a partir de la dialéctica entre escritura y lectura», ese constante «juego de espejos» (p. 16).

Los primeros capítulos están centrados en las figuras de Azorín y Rubén Darío. A través de las lecturas que estos realizaron, García demuestra una vez más la inutilidad de la dicotomía modernismo/noventayocho y su «vieja cacharrería crítica», destacando, entre otras cosas, la preocupación de Darío con la realidad social y política y sus actitudes ante «el problema de España» a partir de sus lecturas de Ganivet, a pesar del modernismo evasivo que con tanta frecuencia se le ha atribuido. La «invención» de España y su «problema» se trata con la lectura del «alma castellana» en Azorín, con quien también se plantean pertinentemente, siguiendo su lectura de los clásicos, las problemáticas ante la aún vigente polémica del movedizo canon.

Entre otros capítulos destacan los que versan sobre Ángel González. Un capítulo dedicado a la «aventura» (p. 223) de este en el ámbito de la crítica acaba por dar con algunas de las claves explicativas de la recepción actual de la poesía española del siglo XX. Tras un repaso de cómo lee Ángel González, se pasa a ver cómo este es a su vez leído. Este capítulo (XIII) analiza las incongruencias por las que pasan los estudios literarios basados exclusivamente en la lingüística para dar una explicación satisfactoria del compromiso en la literatura. Se centra para ello en la «poética lingüística» que aplica Alarcos Llorach en su lectura de Ángel González y Blas de Otero, sin menospreciar en absoluto los análisis literarios del crítico.

Para ver cómo *actúan* los autores «para situarse en el sistema o el campo literario del que forman parte, trazando afinidades y diferencias con respecto a los demás habitantes de esa tradición o ese campo» (p. 15), son especialmente ilustrativos el capítulo en torno a las «alternas» lecturas que Juan Ramón Jiménez hace de Antonio Machado y el capítulo sobre Rosa Chacel, quien habría contribuido en la construcción del «horizonte mitológico» (p. 151) que es el 27, además de autoincluirse en él.

Uno de los capítulos más interesantes, «El andalucismo lírico de Luis Cernuda», plantea sintéticamente alguna de las claves de la literatura moderna y contemporánea a partir del romanticismo a través de la metáfora geográfica, de alguna manera tan real, entre el Norte y Sur. Un función de primer orden en la sensibilidad romántica, cuyo origen burgués es innegable, sería una tendencia hacía una fascinación inventada y a la vez sincera por el Sur, idealizado o no, supuestamente libre de la «grotesca civilización que envanece a los hombres» (Cernuda). En Cernuda esta tendencia se observaría en las plasmación en su obra de una Andalucía mitológica y biográfica a la vez (o su sucedáneo mexicano tras el exilio).

Los autores como lectores traza las líneas de un mapa aún por completar, pero aporta, sin carácter de manual, unas rigurosas herramientas con las que acometer dicho trabajo. Demostrando la historicidad de toda lectura, Miguel Ángel García recorre algunos caminos necesarios para contribuir a una historia crítica de la literatura «que toma como fondo esa contemporaneidad literaria entre nosotros» (p. 16). Crítica que no puede hacerse sino atendiendo a las contradicciones que presentan los textos, en lo legible y en lo ilegible, a los «blancos» que dejan la escritura y las categorías interpretativas y códigos con que «construimos» el objeto literario y lo entendemos. Atendiendo, pues, a la radical historicidad de la literatura sin olvidar la «real objetividad de los textos», es decir, su lógica interna.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 271-274

Book Review

Ferri Coll, José M.ª, Rubio Cremades, Enrique, y Thion Soriano-Mollá, Dolores (eds.), *Azorín. La invención de la literatura nacional*

Madrid: Iberoamericana Editorial, 2019

Maila López Viñas

Authors:
Maila López Viñas
Universidad de Alicante
mailalovi97@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2586-8570

Date of reception: 02-12-2019
Date of acceptance: 29-01-2020

Citation:
López Viñas, Maila, «Ferri Coll, José M.ª, Rubio Cremades, Enrique, y Thion Soriano-Mollá, Dolores (eds.), *Azorín. La invención de la literatura nacional*», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 271-274.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.20

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

El volumen recopilatorio refleja el afán de Azorín por construir una resignificación del legado cultural de las naciones, de tal modo que los ciudadanos identificaran el acervo literario y artístico de sus países con la auténtica esencia de su patria. Desde su perspectiva, «la historia literaria no se concibe como un proyecto erudito, sino más bien cultural, capaz de dar cuenta del estado de civilización de un pueblo» (p. 116). Cabe señalar que para llevar a cabo esta investigación sobre la invención de la literatura nacional de Martínez Ruiz, los diferentes colaboradores han realizado un análisis exhaustivo y pormenorizado de sus principales ensayos y publicaciones.

El volumen editado por los profesores José M.ª Ferri Coll, Enrique Rubio Cremades y Dolores Thion Soriano-Mollá está compuesto por un prólogo y cinco capítulos, titulados «I. La ideación azoriniana del concepto de nación», «II. Nacionalidad literaria», «III. Cervantes, padre de la nación literaria española», «IV. Azorín, modelo de la literatura nacional» y «V. Europa y la nación literaria española», respectivamente. A su vez, cada uno de los capítulos presenta diferentes subcapítulos, relacionados temáticamente, que están redactados por profesores y profesoras de diversas universidades.

La obra se centra en la vida y el pensamiento de Azorín como uno de los principales representantes de la generación del 98. En su juventud, el alicantino estudió Derecho y fue un activo militante anarquista que tradujo escritos de Hamon y Kropotkin. Tras abandonar las filas de esta doctrina, fue evolucionando hacia posturas más reaccionarias y llegó a simpatizar con las ideas de Maura y De la Cierva. También fue diputado conservador en diversas ocasiones, entre los años 1907 y 1920. Entre sus publicaciones, merece especial mención la trilogía conformada por *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

El escritor acuñó el concepto de «generación del 98» en una serie de artículos publicados en 1914, que posteriormente se recogieron en el título general de *Clásicos y modernos*. Recurrió a este término para denominar a los autores españoles que plasmaron en su obra las inquietudes propias de la crisis espiritual de la cultura occidental finisecular, en los primeros años del siglo XX. Todos ellos enriquecieron la lengua mediante la incorporación de términos castizos, y se caracterizaron por la búsqueda de la innovación literaria. Algunos ejemplos que lo ilustran son las nivolas, de Unamuno, y el esperpento, de Valle-Inclán, creaciones originales que transformaron el modo de entender la novela y el teatro de la época.

Importantes críticos e historiadores de la literatura, como Pedro Salinas y Guillermo Díaz-Plaja, secundaron esta nomenclatura azoriniana para referirse a la nómina de intelectuales constituida por Valle-Inclán, Unamuno, Baroja, Azorín, Maeztu y Antonio Machado. Al margen de algunas diferencias, la actitud sombría y comprometida con la realidad sociopolítica de su tiempo fue un denominador común en los integrantes de esta corriente. Otro rasgo general que permitió unificar a los miembros de esta generación fue la influencia que estos recibieron de filósofos idealistas e irracionalistas, como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard y Bergson.

El profesor Miguel Ángel Lozano expone una reflexión sobre la repercusión que tuvieron las obras *Metafísica de lo Bello y Estética*, *El mundo como voluntad y representación* y *Sobre la voluntad en la naturaleza,* de Schopenhauer, en el pensamiento azoriniano, concretamente en el capítulo III del volumen (pp. 231-251).

Los noventayochistas divulgaron sus ideas regeneracionistas, a través de revistas como *Juventud*. Otro gran paradigma filosófico que permitió agruparlos fue el pesimismo, una doctrina que los escritores plasmaron en los protagonistas de sus novelas, entre los cuales podemos destacar a Andrés Hurtado (*El árbol de la ciencia*), Antonio Azorín (*La voluntad*) y Augusto Pérez (*Niebla*).

Martínez Ruiz, Baroja y Maeztu, que se conocieron en Madrid, firmaron el «Manifiesto de los tres», donde denunciaron la decadencia de España, provocada por la pérdida de sus últimas colonias, Puerto Rico, Cuba y Filipinas. El conocido como «Desastre de 1898» supuso la caída de la proyección imperial española, y provocó una debacle política y económica en el país. Estos hechos desencadenaron una crisis de valores que marcó la vida y la obra de los noventayochistas, preocupados por el declive de su patria. Los citados autores participaron en actos colectivos propios, como el homenaje a Larra, el 13 de febrero de 1901.

Todos ellos reflejaron en sus publicaciones ideas europeizantes para transformar el espíritu nacional; en el pensamiento azoriniano, Francia era el modelo que debía imitar España (p. 29). Sin embargo, a pesar de las ya comentadas coincidencias, hubo algunas singularidades que los diferenciaron. Por ejemplo, Baroja se inclinó hacia el escepticismo individualista; Azorín y Maeztu se vincularon con el tradicionalismo conservador; y Unamuno se debatió entre la fe y la razón.

Encontramos algunos ensayos en los que el tema de España cobra especial protagonismo; en ellos aparece una visión lírica y contemplativa del paisaje castellano, entendido como símbolo de la desolada alma española. En relación con este tópico, hay un subcapítulo, escrito por Francisco Fuster, dedicado a *Una hora de España* (1924), enmarcado en el capítulo I del volumen (pp. 87-105). Por otro lado, en el capítulo II, hallamos un subcapítulo, redactado por Leonardo Romero Tobar, focalizado en *El alma castellana* (1900) y *Los pueblos* (1905) (pp. 127-136).

Son también célebres los estudios de Azorín sobre los clásicos de la literatura española, en los que se fragua la invención de la literatura nacional (p. 152). Dentro de esta línea temática, encontramos *La ruta de Don Quijote* (1905), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1915). Cabe señalar que, en el capítulo II del libro, figura un subcapítulo donde Laura Palomo Alepuz realiza un análisis de esta última obra (pp. 137-150). Por otra parte, el capítulo III recoge diferentes subcapítulos que hacen hincapié en la influencia que ejerció Miguel de Cervantes en Martínez Ruiz.

A su vez, fue significativa su colaboración en la revista *Destino*, fundada en 1937. En este sentido, cabe destacar que no solo fue relevante su vertiente literaria, sino también su faceta como periodista. El capítulo IV del libro, denominado «Azorín, modelo de la literatura nacional», aúna dos subcapítulos centrados en el estudio de esta revista, escritos por Blanca Ripoll Sintes (pp. 255-274) y Marisa Sotelo Vázquez (pp. 275-293).

Durante la Guerra Civil Azorín decidió exiliarse en Francia, donde escribió *París* (1945), una obra que podría titularse, según Enrique Rubio Cremades, «Memorias literarias en la ciudad parisiense», pues en sus páginas todo gira en torno a este específico campo de las humanidades (p. 349). En resumen, podríamos afirmar que lecturas, erudición y bibliofilia constituyen los pilares de esta recopilación (p. 352). Al regresar a España, Azorín se instaló en Madrid, donde publicó la novela *El escritor* (1941). Posteriormente, fue galardonado con el Premio Nacional Miguel de Unamuno, por *España clara* (1966).

En el desarrollo de la identidad nacional que promueve Martínez Ruiz, cobra especial importancia la recuperación de los valores de los clásicos de la literatura castellana. Como sostiene Martín-Hervás, Azorín «construirá una nueva identidad española, de carácter fundamentalmente cultural y, si se apura, literario, aunque en ella se encuentren rasgos tanto de tipo estético como ético» (p. 26).

Según el propio Azorín, «los caracteres de las naciones quedan reflejados en los valores que encarnan las obras literarias, especialmente las de los clásicos, porque simbolizan el espíritu colectivo y la cultura compartida por la comunidad» (p. 27). Debemos tener en cuenta que Martínez Ruiz no entiende el patriotismo en el sentido «arribista» que mordazmente criticó Miguel de Unamuno, sino que lo asocia «al hombre que espiritualmente, lleno de amor, henchido de callado entusiasmo, supiese fusionar, dentro de su espíritu, en un todo armónico, todos estos elementos de su patria: el paisaje, la historia, el arte, la literatura, los hombres» (p. 155).

Precisamente, el autor postuló que «la literatura y el periodismo pueden desempañar una importante labor en aras a la armonía entre el aparato estatal y los ciudadanos —pueblo, liberales y conservadores—; o sea, entre el Estado y la nación» (p. 165). De acuerdo con esta idea, son las letras el nexo de unión entre el Estado y el pueblo, pues ambos participan de un bagaje cultural común.

Tal y como aduce Dolores Thion Soriano-Mollá, «la nación literaria de Azorín es esa comunidad que las obras literarias generan a partir del acto de lectura» (p. 165), de modo que todos los hombres pueden llegar a experimentar un vínculo emocional de pertenencia respecto a su patrimonio cultural, a través de la experiencia lectora.

A modo de balance, podemos concluir que los autores de este libro acopian minuciosamente las ideas esenciales que constituyeron el pensamiento azoriniano; así como los pilares fundamentales sobre los que se sustentó su invención de la literatura nacional, forjada a partir del legado cultural de los clásicos de las letras españolas.

Anales de Literatura Española,
number 33, 2020, pages 275-278

Book Review

J. Ignacio Díez, *Ficciones y confesiones: Francisco Umbral (y otros escritores contemporáneos)*

Madrid, Dalya, 2019

José María Ferri Coll

Authors:
José María Ferri Coll
Universidad de Alicante
jm.ferri@ua.es
https://orcid.org/0000-0002-6987-5097

Date of reception: 28-02-2020
Date of acceptance: 30-03-2020

Citation:
Ferri Coll, José María, «J. Ignacio Díez, Ficciones y confesiones: Francisco Umbral (y otros escritores contemporáneos)», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 275-278.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.21

Funding data:
The work published in this article has not received any type of public or private finance.

Licence:
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Fue Umbral (1932-2007), con envidia que no me atrevo a calificar, quien dijo, a propósito de Cela, que el tiempo diría qué sería de su obra cuando se hubieran apagado los neones del Nobel. El autor de *Mortal y rosa* gozó en vida de enorme fama mediática, casi tanta como su amigo Camilo José. Sin embargo, la *fama* a secas, según se entiende al menos desde el *Diccionario de Autoridades* es «opinión común de la excelencia de algún sujeto en su profesión o arte». Y en ese sentido, la obra de Umbral, igual que la de otros grandes periodistas (como son los casos de Larra y Azorín, por citar a los dos más grandes en el XIX y XX), no ha sido siempre valorada como merece. Quizás ello se haya debido a la hostilidad que la academia suele mostrar contra todos los productos culturales que hayan sido capaces de romper el caparazón de la minoría y hayan llegado a convertirse en patrimonio público, o mejor dicho, en patrimonio del público. Los lectores de periódicos, a diferencia de los de libros, no pueden elegir el contenido de su lectura, porque abrir un periódico es, en parte, adentrarse en la sorpresa que aguarda a quien se acerca a él bajo una pluralidad de firmas y opiniones. Y ello fue más evidente antes de la era de internet, cuando los diarios en papel eran un medio de que los escritores fueran creando su cartera

de aficionados, que iban a los quioscos a comprar el periódico para seguir sobre todo los escritos en diferente género de sus periodistas favoritos. Todos recordamos el orgullo de Larra cuando consiguió ser redactor en *La Revista Española*: «El hecho es que me acosté una noche autor de folletos y de comedias ajenas, y amanecí periodista» (19 de marzo de 1833). Esa misma vocación, acompañada de gran empeño, fue la razón de que Azorín firmara muchas de sus colaboraciones periodísticas en la prensa argentina como el «jornalero de la pluma». Creo que algo parecido sintió Umbral cuando consiguió tener sección fija en los principales periódicos españoles. Su columna en *El Mundo* aumentó su nombradía y su cuenta bancaria. No en vano, Umbral se jactaba de que más de un millón de lectores paladeaba a diario su colaboración en el diario madrileño. Pero también lo hizo objeto de los escarnios y envidias de quienes, como he dicho arriba, relacionan, como si de una fórmula exacta se tratara, el gusto mayoritario con la baja calidad estética. A Umbral, le preguntaron en 2005 sobre su dedicación a la escritura de columnas. Respondió, sin pensárselo mucho, que era lo él quería hacer y que se profesionalizó en esos menesteres, o sea que empezó a recibir honorarios por escribir.

J. Ignacio Díez es conocido experto en la obra de Umbral, a la que ha dedicado muchos estudios imprescindibles para el entendimiento de esta. Ahora aparece este libro, que agavilla nueve trabajos publicados previamente desde 2009 hasta 2015. La primera parte del libro, constituida por siete de ellos, está dedicada a Umbral; y la segunda, formada por el resto, se ha consagrado a Juan Benet (1927-1993) y a Javier Marías (1951), escritores contemporáneos, también preocupados por los lindes de la ficción y la memoria. El conjunto representa muy bien grandes preocupaciones de la narrativa española contemporánea, representada por tres escritores de primera fila.

La primera parte del libro recorre diferentes motivos formales y de contenido que sirven para definir la idiosincrasia de la prosa de Umbral. El tema recurrente del erotismo en su obra es tratado con nueva luz por J. Ignacio Díez. Quizás por la imagen que el mismo Umbral contribuyó a engordar, según la cual el escritor era un *dandy* al acecho de bellas mujeres, no se ha visto más que en su epidermis el significado y alcance del erotismo en su prosa. Aquí, el lector tiene oportunidad de valorar su relevancia gracias a los dos primeros capítulos del libro en que su autor indaga sobre un tema bastante descuidado, como el de la belleza andrógina; y otro, poco esperado en nuestro escritor, como es el falo, atendiendo a la imaginería, la ideología y el juego, maquinaria puesta toda ella al servicio de la provocación, finalidad favorita de Umbral. El tercer capítulo trata de la frontera entre el periodista y el narrador de libros. No es casualidad que Larra o Azorín llevaran alguna vez sus artículos periodísticos

al formato de libro. Ese tránsito, como es natural, restaba inmediatamente a los artículos uno de los ingredientes que comparece en cualquier periódico, la actualidad. Una columna de Umbral, leída en el día de su publicación en el diario, no puede interpretarse igual que, unida a muchas otras, en un volumen que el lector pudiera tener en sus manos mucho tiempo después de su primera publicación, y por tanto, muy alejada de la actualidad vigente en el momento de la escritura. Se estudia aquí el *Diario de un snob* (1973). Como se aprecia en el mismo rótulo, Umbral no da puntada sin hilo. Recurrir al género diarístico para nombrar el libro es un ardid extraordinario que hace las veces de cordón umbilical entre el periódico y el libro. Umbral superó a Larra y a Azorín en el trasvase de un formato a otro evitando que se notaran suturas y costuras. El capítulo cuarto está consagrado al Umbral lector, a sus lecturas, sus influencias, los trucos y trampas de su escritura, las falsas pistas y en general a todo el apasionante entramado que consigue tejer el narrador entre sus escritos y los ajenos. Para transitar este territorio, J. Ignacio Díez ha elegido la figura de Proust, cuyo ejemplo vale por muchos otros. Para el capítulo quinto, el autor se ha reservado uno de los temas más complejos y recurrentes en la prosa de Umbral. Me refiero a la memoria. Se analizan aquí dos obras que, a simple vista, puede parecer que tengan poco en común, pero que, en un análisis más profundo, presentan concomitancias dignas de estudio. Se trata de *Y Tierno Galván ascendió a los cielos. Memorias noveladas de la transición* (1990) y de *Leyenda del César Visionario* (1991). De la comparación, el autor concluye que «en el taller creativo del escritor la cronología se invierte y de la divertida libertad de la transición se traslada a la sangrienta contienda de la Guerra Civil» (p. 158). El capítulo sexto se ocupa de una las obras más conocidas de Umbral, que además se ha citado muchas veces como representativa de su estética e ideología, lo que resulta muy difícil de corroborar a tenor de los millones de páginas escritas por el periodista vallisoletano. Ya se habrán dado cuenta de que estoy hablando de *Mortal y rosa* (1975). J. Ignacio Díez compara este relato con *Mis paraísos artificiales* (1976), que considera, a pesar de su publicación posterior, «fuente de inspiración y composición para una parte de *Mortal y rosa*» (p. 161). Cierra esta primera parte del libro un acertado ensayo acerca de las relaciones entre prosa y verso en la obra de Umbral. El poema en prosa y el lirismo, siempre presente en su narrativa, son asuntos de la mayor importancia en el estudio del autor de *Carta a mi mujer*.

La segunda parte es mucho más reducida en extensión, pero no así en intensidad. El octavo capítulo aborda la novela *Otoño en Madrid hacia 1950* (1987) y, más específicamente, el uso que Benet hace del motivo de la memoria, evitando «que el punto de vista de unas memorias pase necesariamente por

la privilegiada posición del autor» (p. 214). Para ello, el novelista delega esa función en los cuatro personajes protagonistas de los relatos que conforman la novela. Cierra el libro un estudio sobre *Todas las almas* (1989), en que J. Ignacio Díez fija su atención en los conceptos de memoria, autoficción, desorden y costumbrismo en la obra de Javier Marías para llegar a la conclusión de que «*su* negativa al costumbrismo patrio […] consiste en un juego, inteligente sin duda, que retrata las costumbres inglesas, en el fragmentismo característico de la narrativa posmoderna» (p. 251).

En fin, el libro que reseño aquí presenta y estudia una serie de conceptos estéticos, problemas genéricos, modelos de inspiración y tópicos de nuestra literatura contemporánea siguiendo la voz privilegiada de tres piezas clave del reciente ajedrez literario español.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
Universidad de Alicante

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en español y no hallarse en proceso de aceptación por otra revista. Para su publicación en ALE será necesaria la evaluación positiva de dos expertos, que juzgarán sin conocimiento de su autoría. Deberán remitirse a la dirección de la revista dos copias, una en word y otra en pdf. La extensión máxima será de 10.000 palabras. La periodicidad con la que se publican los números misceláneos es anual. En el plazo de dos meses, la dirección comunicará al autor si el artículo ha sido aceptado o rechazado.

Los artículos originales que se envíen irán precedidos de una página en la que figure el nombre del/de la autor/a o autores/as, su correo electrónico y la institución en la que desarrollan su actividad. También es necesario que los autores indiquen su código ORCID, que pueden obtener, en el caso de que carezcan de él, en la página web: http://orcid.org.

La revista asignará a cada número un código DOI que permitirá localizar los artículos publicados, como el siguiente: DOI: https://doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31

1. Formato de página y estructura

El texto irá en páginas numeradas (salvo la primera), a espacio y medio (salvo citas, notas al pie y bibliografía, a un espacio), en letra Times New Roman, cuerpo 12 (salvo título: cuerpo 14; y notas al pie: cuerpo 10). No se cortarán las palabras a fin de línea. El título figurará arriba, centrado, en minúsculas con mayúscula inicial. Aparecerá tanto en español como en inglés. Tras dos retornos de párrafo y alineación derecha, se pondrá el nombre del autor, y en renglón inferior, centro de procedencia o cargo profesional.

A continuación, tras tres retornos de párrafo, irá un resumen y una relación de palabras clave en español y en inglés. Los rótulos figurarán a la izquierda, en negrita, separados unos bloques de otros por dos retornos de párrafo: «Resumen» (resumen inmediatamente debajo, máximo 150 palabras), «Palabras clave:» (escritas a continuación, en redonda, separadas por punto y coma); con las mismas características anteriores, «Abstract» y «Keywords:». El texto comenzará tras tres retornos de párrafo.

El autor puede distribuir el contenido en apartados, con sus correspondientes titulillos en negrita (precedidos y seguidos de tres y dos retornos de párrafo respectivamente). Los párrafos irán sangrados con 1 cm a la izquierda, excepto en la primera línea de las citas exentas y tras títulos o titulillos, citas exentas, cuadros, tablas o imágenes.

Se evitarán los recursos tipográficos de énfasis (mayúsculas, negritas, etc.) salvo en los casos especificados, o cuando se usen palabras que así lo exijan. Los números romanos de los siglos irán en versalitas, siempre que no estén en cursiva como en los títulos de un libro: «el siglo XIX» (pero «*el siglo XIX*»).

2. Formato para citas

Las citas exentas (4 o más líneas) deben ir con dos retornos de párrafo antes y después, sin entrecomillar, con margen de 1 cm a ambos lados. Las citas más breves irán a renglón seguido y entrecomilladas (el signo de puntuación final debe quedar fuera de las comillas). En estas, la separación entre versos se indicará con barra transversal precedida y seguida de espacio: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos». En las citas textuales, la omisión de una parte interior se señalará con [...]; la introducción de palabras o letras no textuales se hará entre corchetes; y para resaltar la literalidad de un término se usará [sic].

Se usarán comillas latinas o angulares « ». Para distintos rangos de comillas (p. e., un texto entrecomillado dentro de otro también entrecomillado), el orden es este: «latinas» (primer rango), “inglesas” (segundo rango), ‘simples’ (tercer rango).

La identificación de la fuente se hará por el sistema americano, en el cuerpo del texto y entre paréntesis (Apellido[s], año de la publicación: página[s]). Si hay varias obras del mismo autor y año, se coloca secuencialmente una letra minúscula junto al año en la bibliografía final, y así se reproducirá aquí (1987a, 1987b). Si se ha citado al autor en el cuerpo del texto, solo se especifica año y página(s); si se ha citado también la obra, solo página(s); si la referencia es a la obra en general, no se pone página. En la referencia a un trabajo de un autor inserto en un libro colectivo, antología, etc., debe especificarse el autor

de la cita y el editor en cuya obra está inserta. Para páginas consecutivas, puede especificarse el número de la primera más «ss.»: (Silver, 1996: 13 ss.); y si se referencian contenidos dispersos en la obra, se especifica «passim»: (Silver, 1996: passim). Ejemplos:

> Resulta evidente la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996: 123-124).
> Para Silver, es evidente la precariedad del Romanticismo español (1996: 123-124).
> En esa misma obra queda clara la precariedad del Romanticismo español (123-124).
> Ya hay estudios sobre la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996).
> Para Lanz, el fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (en Abril, 2011: 13).
> El fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (Lanz, en Abril, 2011: 13).

Para el caso de que haya más de un autor, se procede así: (Pérez & Rosales, 1972: 134) [dos autores]; (Pérez, Rosales & Ramírez, 1973: 233) [tres]; (Pérez et al., 1973: 233) [cuatro o más]; (AA. VV., 1975: 201-202)... [autores varios]. Si hay referencia a dos o más obras del mismo autor, o de distintos autores, se procede así: (Silver, 1996 y 2003) [dos obras del mismo autor, sin páginas]; (Silver, 1996: 123; y 2003: 107) [lo mismo, con páginas]; (Silver, 1996; Cárdenas, 2001; Salazar, 2007) [tres autores, sin páginas].

3. Formato para notas a pie de página

Las notas al pie, si las hubiere, deben reservarse para comentarios o excursos necesarios. Si contuvieran referencias bibliográficas, rige el procedimiento señalado. La llamada a nota se hará con número volado a partir del 1, fuera de las comillas de cierre, si las hay, y antes del signo de puntuación de separación (coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos) pero después de los de cierre expresivo (interrogación, admiración).

4. Formato para la presentación de referencias literarias

Al final irá una «Bibliografía citada» donde figuren todas las obras referidas en texto y notas. El rótulo se pondrá en negrita, centrado, precedido y seguido de tres y dos retornos de párrafo respectivamente. Las entradas se dispondrán en párrafo francés (de 1 cm), y sus datos se separan por comas. Regirá el orden

alfabético de apellidos de autores; en un autor con varias obras, el cronológico de publicación; y si tiene varias del mismo año, se coloca una letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b. Cuando la misma persona figure unas veces como autor, otras como editor..., la secuencia es esta: primero autor único, luego editor (coordinador...), por fin coautor.

Si se trata de un libro, se seguirá este orden: Apellido, Nombre [completo o con inicial] (Año), *Título del libro*, Ciudad [en el idioma original], Editorial [o Imprenta, en libros antiguos]. Cuando la obra consta de varios volúmenes, se indicará tras el título con números arábigos (5 vols.), si se cita en su conjunto, o con romanos (IV) el volumen referido específicamente. Si hay hasta tres autores, se nombra a todos (desde el segundo, el orden se invierte: Nombre Apellido): Forradellas, E., J. Reboredo & A. Sanjuán); si cuatro o más, al primero seguido de *et al*. (o bien: AA. VV.). En las obras colectivas, suele figurar alguien como editor, director, etc., en cuyo caso se especifica su condición entre paréntesis: Forradellas, E. (ed.). Cuando se trata de la obra de un clásico al cuidado de un editor literario, tras el autor y el título, se especifica «ed.» y —sin preposición «de»— Nombre Apellido del editor; lo mismo en el caso de un traductor («trad.») o prologuista («pról.»): Bécquer, G. A. (1965), *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá.

Si citamos un capítulo de un libro colectivo, la secuencia es: Apellido, Nombre [del autor del capítulo] (Año), «Título del capítulo», en AA. VV. [o, en su caso: Nombre Apellido (ed.) (año)], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. primera-última. Similares criterios se adoptan cuando se cita un prólogo, epílogo, etc., de un autor distinto al del libro.

Si se trata de un artículo de revista, se procede así: Apellido, Nombre (Año), «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número en arábigos, pp. primera-última. Si el nombre de la revista tiene varias palabras, llevan inicial mayúscula todos los términos con valor semántico: *Caballo Verde para la Poesía*.

Si se trata de un artículo en un diario, se cita igual que en una revista hasta el título de la publicación; a partir de ahí, se hace constar la fecha: 25 de abril.

Para citar publicaciones en soporte electrónico o en línea, las reglas son las usuales. En las publicaciones en soporte electrónico debe especificarse al final, tras punto y coma, el soporte en cuestión (CD, DVD). En las publicaciones en línea debe especificarse al final, tras punto y coma, la dirección URL entre comillas simples angulares < >, y a continuación, entre corchetes, la fecha de la consulta: [consulta: 12 enero 2013].

He aquí una relación bibliográfica a modo de ejemplo, según las normas especificadas:

Abellán, J. L. (1992), *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores.

Abril, J. C. (ed.) (2011a), *Campos magnéticos*, Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011a.

Abril, J. C. (ed.) (2011b), *Gramáticas del fragmento*, Granada, El Genio Maligno.

Cotarelo y Mori, E. (1914), «La fundación de la Academia Española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, pp. 4-38 y 89-127.

Egido, A. (1984), «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, pp. 9-26.

Egido, A. (1990), «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», Ephialte, 2, pp. 144-158.

Góngora, L. de (1927), *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*.

Henry, A. (ed.) (1989), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Krause, A. (1955), *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe.

Leopardi, G. (1989), *Canti*, Milán, Garzanti.

Llanos de los Reyes, M. (2002), «Perfil de Pedro Jara Carrillo», *Tonos*, 4; <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/perfiles/PerfilJaraCarrillo.htm> [consulta: 26 abril 2013].

Maceiras, M. (1985), *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel.

Mary, A. (1947), *Tristán*, trad. E. Galvarriato, Barcelona, José Janés.

Oliver, A.(1957), «Murcia y Salvador Rueda», *La Verdad*, 21 de julio, p. 16.

Oteo Sans, R. (1995), «Prólogo» a J. González Soto, *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez*, Barcelona, PPU, pp. I-III.

Robles Vázquez, G. (2006), *Negaciones subintuicionistas para lógicas con la Conversa de la Propiedad Ackermann*, Salamanca, Universidad de Salamanca; 1 CD.

Ros de Olano, A. (1886), *Poesías*, pról. P. A. de Alarcón, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.

Savater, F. (1992), «Schopenhauer», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, II, Barcelona, Crítica.

Schopenhauer, A. (1993), *Metafísica de las costumbres*, trad. R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Debate / CSIC.

Schopenhauer, A.(1995), *Parábolas, aforismos y comparaciones*, ed. y trad. Á. Sánchez Pascual, Barcelona, Edhasa.

Si hay que incluir anexos documentales, deberán situarse tras la bibliografía, en hojas aparte, numerados (ANEXO I, ANEXO II...) y con el rótulo correspondiente.

Si el artículo precisa ilustraciones, estas han de presentarse en CD aparte, con buena resolución y formato.

Normas para la presentación de reseñas

Por último, las reseñas irán encabezadas por la referencia completa del libro analizado, de la siguiente manera: Apellidos del autor, Nombre. Título. Nombre del editor, traductor o coordinador. Ciudad: Editorial, año, número de páginas. El nombre del autor de la reseña figurará al final del texto, alineado en el margen derecho y en mayúsculas. La extensión máxima de las reseñas será de tres páginas. Seguirá las normas que se han indicado para los artículos.

El proceso de recepción, gestión y evaluación de los trabajos está libre de cargos para la autoría por parte de la revista.