BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ARTÍCULOS

MARTOS, Josep Lluís. *March en Corella: asimilación, perspectiva e innovación en la* Tragèdia de Caldesa. – MARTÍN ROMERO, José Julio. *Miguel Lucas ante Enrique IV. Desobediencia y lealtad en los* Hechos del condestable Iranzo. – MORENO GARCÍA DEL PULGAR, Manuel. *Símbolo, poesía y hermenéutica en* Batallas y quinquagenas *de Gonzalo Fernández de Oviedo.* – LUQUE MORENO, Jesús. *Lope de Vega, versificador latino. A propósito de* La Dorotea. – RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando. *Las dos versiones de* Judas Macabeo*, de Calderón de la Barca.* – ZUGASTI, Miguel. *Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa.* – DEACON, Philip. *Precisiones bibliográficas sobre la primera edición de* El Barón *de Leandro Fernández de Moratín.* – RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Las ediciones dieciochescas de Russell P. Sebold.* – RUBIO CREMADES, Enrique. *Lope de Vega en el Romanticismo español.* – VALERO JUAN, Eva María. *Independencia y Romanticismo en el Perú: tentativa, impostura y derrotero.* – VALLEJO GONZÁLEZ, Irene. *Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884).* – MARTÍN, Rebeca. *Lecciones de anatomía, estética y antropología criminal: los cuentos de Rafael Salillas.* – THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. Medrosilla*, una traducción del catalán atribuida a José María de Pereda.* – TRINIDAD, Francisco. *Cartas de Palacio Valdés a Camille Pitollet. Memoria de una impostura.* – MERLO MORAT, Philippe. *La lírica de José Hierro o la musicalidad al compás del compromiso.* – MORALES BARBA, Rafael. *Caminos interiores: la poética de Juan Antonio González Fuentes.*

DOCUMENTOS

ALONSO VELOSO, Mª José. *Nuevos testimonios de obras de Quevedo en un manuscrito de una biblioteca de Roncesvalles.* – QUESADA NOVÁS, Ángeles. *La guerra de Cuba en un relato olvidado de Emilia Pardo Bazán.* – VIERNA, Fernando de. *Una carta inédita de Menéndez Pelayo a José Ramón Mélida.* – GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Una carta inédita de Antonio Machado sobre el poema "Las encinas".* – BECERRA SUÁREZ, Carmen. *Una carta inédita de Gonzalo Torrente Ballester a Ricardo Carballo Calero.*

BIBLIOGRAFÍA

VIAN HERRERO, Ana. *Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la* Cuarta Celestina. – NOVO, Yolanda. *Lope de Vega, el* Arte nuevo de hacer comedias *y la nueva bibliografía: aportaciones con motivo del IV Centenario.*– MIRALLES GARCÍA, Enrique. *Un proyecto bibliográfico, informatizado, para una década, sobre la literatura española del siglo XIX.* – GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. *Hasta siempre y adiós a la "Biblioteca Miralles": un legado bibliográfico al servicio de la literatura española del siglo XIX.* – DÍAZ LAGE, Santiago. *La obra de Leopoldo Alas* Clarín*, en sus Obras.* – LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Globalización y literatura mundial. Las teorías de Franco Moretti y Pascale Casanova desde la ladera de las literaturas latinoamericanas.*

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

NECROLÓGICAS

Juan Luis Alborg – Juan Bautista Avalle-Arce – Francisco Ayala – Sergio Beser – Anthony Close – Miguel Delibes – Aurelio García Cantalapiedra – François Lopez – Francisco López Estrada – José María Martínez Cachero

CRÓNICA

MANDADO GUTIÉRREZ, Ramón Emilio. *El Premio de Investigación Humanística "Real Sociedad Menéndez Pelayo".*

Año LXXXVI Enero-Diciembre 2010

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO (BBMP)
Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.
Han dirigido esta revista:
Miguel Artigas Ferrando (1919-1929)
José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931)
Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956)
Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976)
Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994)
Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000)
Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004)

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

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

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

Correo electrónico: administración@rsmp.es

© Sociedad Menéndez Pelayo
Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al BBMP. En consecuencia, no podrán reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del BBMP.

Depósito Legal: SA
ISSN 006-1646
Imprime: Imprenta Cervantina

La publicación del BBMP se lleva a cabo acogiéndose al Convenio de Colaboración entre el Excmo. Ayuntamiento de Santander y la RSMP, así como con la colaboración de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria

Consejo Editorial

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

ÍNDICE

ALONSO VELOSO, María José. *Nuevos testimonios de obras de Quevedo en un manuscrito de una biblioteca de Roncesvalles.* 425-431
AMORÓS, Andrés. *José María Martínez Cachero.* 717-721
ARCE, Manuel. *Aurelio García Cantalapiedra, cronista de la cultura cántabra del medio siglo.* 699-702
BECERRA SUÁREZ, Carmen. *Una carta inédita de Gonzalo Torrente Ballester a Ricardo Carballo Calero.* 445-451
BOTREL, Jean-Francois. *François Lopez (26-IX-1934 – 5-VIII-2010).* 703-708
DEACON, Philip. *Precisiones bibliográficas sobre la primera edición de* El Barón *de Leandro Fernández de Moratín.* 199-212
DÍAZ LAGE, Santiago. *La Obra de Leopoldo Alas* Clarín*, en sus obras.* 499-511
GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Juan Luis Alborg.* 683-684
GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Sergio Beser.* 665-666
GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. *Hasta siempre y adiós a la «Biblioteca Miralles»: un legado bibliográfico al servicio de la literatura española del siglo XIX.* 493-497
GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Una carta inédita de Antonio Machado sobre el poema «Las encinas».* 441-444
HUERTA CALVO, Javier. *Francisco López Estrada: un estilo universitario.* 709-715
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Globalización y literatura mundial. Las teorías de Franco Moretti y Pascale Casanova desde la ladera de las literaturas latino-americanas.* 513-520
LUQUE MORENO, Jesús. *Lope de Vega, versificador latino. A propósito de* La Dorotea. 109-143
MANDADO GUTIÉRREZ, Ramón Emilio. *El Premio de Investigación Humanística «Real Sociedad Menéndez Pelayo».* 725-729
MARTÍN, Rebeca. *Lecciones de anatomía, estética y antropología criminal: los cuentos de Rafael Salillas.* 315-334
MARTÍN ROMERO, José Julio. *Miguel Lucas ante Enrique IV. Desobediencia y lealtad en los* Hechos del condestable Iranzo. 47-81
MARTOS, Josep Lluís. *March en Corella: asimilación, perspectiva e innovación en la* Tragèdia de Caldesa. 17-45
MERLO MORAT, Philippe. *La lírica de José Hierro o la musicalidad al compás del compromiso. 389-410*

MIRALLES GARCÍA, Enrique. *Un proyecto bibliográfico, informatizado, para una década, sobre la literatura española del siglo* XIX. 483-491
MORALES BARBA, Rafael. *Caminos interiores: la poética de Juan Antonio González Fuentes.* 411-422
MORENO GARCÍA DEL PULGAR, Manuel. *Símbolo, poesía y hermenéutica en* Batallas y Quincuagenas *de Gonzalo Fernández de Oviedo.* 83-108
NOVO, Yolanda. *Lope de Vega, el* Arte nuevo de hacer comedias y *la nueva bibliografía: aportaciones con motivo del IV Centenario.* 471-482
PARDO, Pedro Javier. *Reminiscencias de Juan Bautista Avalle-Arce (1927-2009).* 667-702
QUESADA NOVÁS, Ángeles. *La guerra de Cuba en un relato olvidado de Emilia Pardo Bazán.* 433-436
RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando. *Las dos versiones de* Judas Macabeo, *de Calderón de la Barca.* 145-177
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Las ediciones dieciochescas de Russell P. Sebold.* 213-229
RUBIO CREMADES, Enrique. *Lope de Vega en el Romanticismo español.* 231-251
SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. Miguel Delibes: *«Mis personajes iban redondeando su vida a costa de la mía».* 691-697
THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. Medrosilla, *una traducción del catalán atribuida a José María de Pereda.* 335-362
TRINIDAD, Francisco. *Cartas de Palacio Valdés a Camille Pitollet. Memoria de una impostura.* 363-387
VALERO JUAN, Eva María. *Independencia y Romanticismo en el Perú: tentativa, impostura y derrotero.* 253-277
VALLEJO GONZÁLEZ, Irene. *Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884).* 279-313
VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. *Anthony Close (1937-2010).* 686-690
VIAN HERRERO, Ana. *Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la* Cuarta Celestina. 455-470
VIERNA, Fernando de. *Una carta inédita de Menéndez Pelayo a José Ramón Mélida.* 437-440
VILLANUEVA, Darío. *Francisco Ayala (1906-2009).* 673-682
ZUGASTI, Miguel. *Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa.* 179-198

Bibliografía:

Astigarraga, J., M.V. López-Cordón y J. M. Urkia, eds. *Ilustración, ilustraciones,* por Ana Hontanilla (521-524). Carmen Becerra, Miguel Fernández-Cid, Teresa Saiz (coords.). *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (525-527). Sergio Beser. *Verba Manent. Estudios y ensayos literarios*, edición de Montserrat Amores, por José Carlos Mainer (528-532). José María Blanco White, *Artículos de crítica e historia literaria*, edición, introducción y notas de Fernando Durán López, por María Dolores Gimeno Puyol (533-535). Jean-Francois Botrel, Marisa Sotelo, Enrique Rubio, Laureano Bonet, Pau Miret, Virginia Trueba, Noemí Carrasco (eds.). *La Literatura Española del Siglo XIX y las Artes (Actas del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX)*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (536-538). María Teresa Cacho. *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, por Barry Taylor (539-541). Leopoldo Cano. *La opinión pública: Drama en tres actos y en verso. La voz* del *pueblo: Parodia del drama en tres actos*, edición de Gonzalo Capellán, introducción de Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, por Celso Almuiña (542-543). Emilio Carrere. *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas modernas*, edición y prólogo de Marta Palenque, por Amelina Correa Ramón (544-546). Ana Casas. *Voces disidentes (Cuentos de la generación del medio siglo)*, por Ana Rodríguez Fischer (547-549). Pedro M. Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Cabajal y Javier Durán Barceló (eds.). *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, por Luzdivina Cuesta Torre (550-556). Miguel de Cervantes. *Tragedia de Numancia*, estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá, por Fernando Romo Feito (557-559). Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García (eds.). *Siempre soy quien ser solía: Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, por Cristina Moya García (560-563). Hipólito Esteban Soler. *La poética del creador con textos inéditos de Ignacio Aldecoa*, por Amparo Quiles Faz (564-565). Fermín Ezpeleta Aguilar. *Maestro y formación en la novela galdosiana*, por Raquel Gutiérrez Sebastián (566-567). José Manuel Fraile Gil. *Romancero Tradicional de Cantabria*, por Fernando de Vierna (568-571). Javier Gómez-Montero y Christina Johanna Bischoff (eds.). *Urbes Europeae: Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI / Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIe siècle*, por Samuel Solleiro (572-574). José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.). *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*, por Nelly Clemessy (575-583). Ignacio Javier López. *Pedro Antonio de Alarcón (Prensa, política, novela de tesis)*, por Leonardo

Romero Tobar (584-591). Ramón Emilio Mandado (dir.). *Historia de las Ideas Estéticas en España. Estudios*, por José Luis Mora García (592-594). José María Martínez Cachero. *Liras entre lanzas. Historia de la Literatura «Nacional» en la Guerra Civil*, por José Luis García Martín (595-596). Piero Menarini. *Al descorrerse el telón... Catálogo del teatro romántico español: autores y obras (1830-1850)*, por Montserrat Ribao Pereira (597-598). José Montero Reguera. *Páginas de Historia Literaria Hispánica*, por Rafael Bonilla (599-605). Julio Neira. *La quimera de los sueños. Claves de la poesía del 27*, por José Luis Bernal (606-608). Armando Palacio Valdés. *Marta y María*, edición, introducción y notas de Francisco Trinidad, por Raquel Gutiérrez Sebastián (609-610). Armando Palacio Valdés. *La fe*, edición, introducción y notas de Etelvino González López, por Carmen Servén (611-612). José María de Pereda. *Obras Completas, vols. IX, X y XI*, por Enrique Rubio Cremades (613-617). Soledad Pérez-Abadín Barro. *Cortázar y Che Guevara. Lectura de «Reunión»*, por Teodosio Fernández (618-621). Benito Pérez Galdós. *Episodios nacionales. Quinta serie. Revolución y Restauración*, edición introducción y apéndices de Dolores Troncoso, con la colaboración de Macarena Cuiñas y Carmen Luna, por Lieve Beihels (622-623). José Rodríguez Richart. *Dos patrias en el corazón. Estudios sobre la literatura española del exilio*, por Mª del Carmen Alfonso García (624-628). Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca. *El jardín de Falerina*, edición, introducción y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, por Teresa Julio (629-631). Leonardo Romero Tobar. *La Lira de Ébano. Escritos sobre el Romanticismo español*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (632-634). Rudiger Safranski. *El Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, por Germán Gullón (632-634). Margarita Santos Zas, Francisca Martínez, Carmen Vílchez Ruiz, Catalina Míguez Vilas, Cristina Villarmea, Sandra Domínguez y Rosario Mascato Rey (eds.). *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936)*, por Carme Alerme Viloca (638-643). Félix Sardà y Salvany. *El liberalismo es pecado*, edición de Solange Hibbs-Lissorgues, por Marisa Sotelo Vázquez (644-646). Marta Simó Comas. *Imágenes de la dualidad en el universo literario de José Luis Sampedro*, por Yvan Lissorgues (647-650). Paula A. Sprague (ed.). *El Europeo (Barcelona 1823-1824). Prensa, Modernidad y Universalismo*, por Yvan Lissorgues (651-653). Noël Valis. *Sacred Realism: Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*, por Alan Smith (654-656). Bénédicte Vauthier (ed.). *Menéndez Pelayo –y Juan Valera– en el «Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano»*, por Antonio Martín Ezpeleta (657-661).

Resúmenes y palabras clave de los artículos.

Instrucciones generales para la redacción y envío de artículos.

Información sobre suscripciones.

NOTA DEL DIRECTOR

Permítaseme iniciar esta nota con el párrafo que, por reiterado en los volúmenes precedentes, empieza a ser una costumbre en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*: «Fiel a su tradicional puntualidad, recuperada en estas últimas entregas, sale a la luz, cuando está a punto de concluir este año de 2010, el volumen LXXXVI del *BBMP*. Que como los anteriores, desde 2007 y la mayor parte de los que sigan (salvo los monográficos), tiene un carácter misceláneo, con trabajos referidos a diferentes campos, épocas, autores, obras y temas de las letras españolas e hispanoamericanas».

Dieciséis artículos, firmados por investigadores de universidades y centros de España (Alicante, Jaén, Granada, Navarra, Cantabria, Valladolid, Autónoma de Barcelona, Centro de Interpretación Palacio Valdés, Autónoma de Madrid), Inglaterra (Liverpool, Sheffield), Alemania (Westfälische Wilhelms-Universität Münster), Francia (Pau, Lyon) se ocupan de diversos temas, autores y textos de las literaturas hispánicas, desde la Edad Media hasta nuestros días. Las letras medievales están representadas por tres personajes del cuatrocientos: el poeta valenciano Joan Roís de Corella (en cuya obra se estudia el eco e influencia de Ausiàs March), Miguel Lucas (de quien se analiza su compleja relación con Enrique IV, a través de los *Hechos del Condestable Iranzo*) y Gonzalo Fernández de Oviedo (a cuyas *Batallas y quinquagenas* se dedica un trabajo que es complementario del publicado en nuestro volumen anterior). Dos de los grandes autores del Siglo de Oro, Lope de Vega y Calderón de la Barca, son objeto de tres artículos: del primero, se estudia su condición de versificador latino en *La Dorotea*, y –en las páginas correspondientes al siglo XIX– la atención y consideración que mereció en la época romántica; del segundo, las dos versiones de su comedia *Judas Macabeo*; y en otro comediógrafo de finales del XVII, el peruano Lorenzo de las Llamosas, se analiza su oficio de escritor cortesano. La literatura del XVIII se aborda en dos trabajos de índole bibliográfica: nuevos datos y noticias sobre la primera edición del *El Barón*, de Fernández de Moratín; un repaso a la ingente labor –como editor, historiador de la literatura y crítico– de uno de nuestros más destacados dieciochistas, Russell P. Sebold. Del Romanticismo se estudia, además del ya citado artículo sobre Lope, su relación con el movimiento emancipador del Perú. Y, en su fase tardía, correspondiente a la segunda mitad del XIX, la intensa actividad teatral desarrollada por ciertas compañías dramáticas en los teatros madrileños. La

literatura finisecular se muestra en unos textos escasamente conocidos: los cuentos del médico, antropólogo y criminalista Rafael Salillas; *Medrosilla*, una traducción del «juguete cómico» *Poruga*, de Pin i Soler, impropiamente atribuida a Pereda. Ya en el siglo XX, unas cartas de Armando Palacio Valdés al hispanista Camille Pitollet recuperan al fin su auténtica versión, remediando la impostura perpetrada por su destinatario en 1957, precisamente en las páginas del *BBMP* (XXXIII: 72-120). Y este repaso a nuestra literatura alcanza hasta el siglo XXI, con dos artículos sobre otros dos poetas santanderinos; en los versos de José Hierro –que siempre se sintió santanderino– se estudia la relación entre la musicalidad y el compromiso; y de Juan Antonio González Fuentes, la «poética de la luz negra» en sus libros más recientes, publicados entre 2003 y 2009.

La sección DOCUMENTOS, inaugurada en el volumen anterior y dedicada al rescate de textos hasta ahora nunca publicados u olvidados, en este volumen da noticia del reciente hallazgo de testimonios desconocidos de varias obras de Quevedo; recupera un relato pardobazaniano sobre la guerra de Cuba; y ofrece la transcripción comentada y anotada de cartas inéditas de tres grandes autores: Marcelino Menéndez Pelayo (a José R. Mélida), Antonio Machado (a Francisco Acebal), Gonzalo Torrente Ballester (a Ricardo Carballo Calero).

Como viene siendo norma en esta etapa del *BBMP*, la sección de BIBLIOGRAFÍA ocupa una parte muy amplia –casi doscientas páginas– en este volumen. Se inicia con un grupo de seis artículos-reseñas, que dan cuenta de las innovaciones literarias del ciclo celestinesco, a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*; de algunas aportaciones bibliográficas suscitadas por el cuarto centenario del *Arte Nuevo de hacer comedias*, de Lope; de los diez años de esa guía bibliográfica de la literatura española decimonónica que ha sido la «Biblioteca Miralles»; de la culminación del proyecto editorial de las *Obras Completas* de Leopoldo Alas; del debate acerca de la globalización y la literatura mundial, desde la perspectiva de las literaturas latinoamericanas. Las reseñas propiamente dichas se ocupan de volúmenes colectivos, monografías y ediciones de textos, correspondientes a los más diversos campos, temas y autores de nuestras letras: manuscritos hispánicos en bibliotecas de Italia, los códices literarios medievales, el Romancero tradicional de Cantabria, la literatura medieval española, la Numancia de Cervantes, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa, Pedro Calderón de la Barca, la Ilustración en Vascongadas, la relación entre las letras del XIX y las Artes, el Romanticismo europeo, algunos aspectos de la literatura romántica española, los comienzos de la prensa romántica en España, un catálogo

del teatro romántico, José María Blanco White, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, José María de Pereda, Leopoldo Cano, Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón María del Valle-Inclán, Emilio Carrere, los poetas del 27, la literatura «nacional» en la Guerra Civil, la literatura del exilio, Gonzalo Torrente Ballester, Ignacio Aldecoa, José Luis Sampedro, la narrativa breve en la generación del medio siglo, Julio Cortázar, Sergio Beser, los imaginarios urbanos en las letras europeas del siglo XXI…

Si en el volumen anterior lamentábamos lo crecido de su sección de NECROLÓGICAS, con más razón hemos de sentirlo en el de este año: comenzando por el decano de los escritores españoles, Francisco Ayala, y el profesor Juan Bautista Avalle-Arce, fallecidos ambos en los últimos meses de 2009, cuando aquel volumen estaba en prensa, a lo largo del año que ahora acaba nos han ido dejando varios maestros, investigadores, historiadores y críticos literarios: Francisco López Estrada, Juan Luis Alborg, Sergio Beser, José María Martínez Cachero (miembro del Consejo Editorial del *BBMP*), François López, Anthony Close; también el novelista Miguel Delibes; y el editor, crítico e investigador cántabro Aurelio García Cantalapiedra, uno de los miembros más antiguos de la Sociedad Menéndez Pelayo.

Cierra el volumen la sección CRÓNICA, que en esta ocasión da cumplida noticia de una de las actividades más relevantes de la Real Sociedad Menéndez Pelayo en el año que ahora termina: la concesión y entrega del *Premio de Investigación Humanística* que lleva el nombre de la Sociedad, en su primera convocatoria, al libro *Imágenes de la ciudad: Poesía y cine, de Whitman a Lorca,* de Darío Villanueva.

Y si esta nota comenzaba recogiendo las palabras iniciales en las correspondientes a los volúmenes precedentes, también para su final quiero reiterar el párrafo que, por repetido, va convirtiéndose en tradicional: «Concluyo reiterando la doble invitación formulada en volúmenes anteriores y que ha merecido una favorable acogida: en el interior de este ejemplar se incluye una ficha-boletín de suscripción (y en la última página, las instrucciones sobre cómo hacerlo); aunque algunos de los lectores de este ejemplar son suscriptores del *BBMP* (o lo son las instituciones o bibliotecas donde lo consultan), queremos que su número se incremente sustancialmente, tal como merece la tradicional calidad científica de esta revista. Calidad que depende fundamentalmente de sus colaboraciones, que son siempre bienvenidas: invitamos, pues, a que se nos continúen remitiendo ori-

ginales (según las condiciones que se explican en su lugar), los cuales, según es preceptivo, serán sometidos al informe de nuestro Consejo Editorial. Ello nos permitirá mantener el reconocido y universal prestigio que el *BBMP* viene manifestando desde su primera aparición en 1919».

J. M. G. H.

ARTÍCULOS

Josep Lluís Martos
March en Corella: asimilación, perspectiva e innovación
en la *Tragèdia de Caldesa.*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 17-45

MARCH EN CORELLA: ASIMILACIÓN, PERSPECTIVA E INNOVACIÓN EN LA *TRAGÈDIA DE CALDESA*[*]

La presencia de la poesía ausiasmarquiana en la obra de Joan Roís de Corella ha interesado a la crítica desde hace casi dos décadas (Annicchiarico 1991-1992: 78, n. 51; Badia 1993: 90-91; Cabré & Torró 1995: 124-125; Wittlin 1997: 180; Cantavella 1999: 305-306; Martínez Romero 1998: 49-51), aunque sólo ha recibido la atención de dos trabajos monográficos (Cingolani 1999 y Martínez Romero 2001)[1]. Esta investigación, sin embargo, no es un proceso cerrado, ni tal vez finible. No lo es porque los límites de la intertextualidad son muy difusos y no es fácil de identificar los préstamos en las nuevas producciones[2]: bien porque hay muchas maneras y grados de usar una fuente, que no

[*] Este trabajo se enmarca en el proyecto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval,* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-04486), del cual soy investigador principal. Una primera versión de este trabajo se presentó en las *Jornades Ausiàs March al segle XXI* (Valencia, 17-18 de diciembre de 2009), cuya invitación debo y agradezco desde aquí a Josep Pujol.

[1] El carácter reciente de este interés es heredero claro de la revalorización crítica que ha recibido la figura de Joan Roís de Corella en este mismo período de tiempo.

[2] «La reminiscència, la citació i l'al·lusió són els instruments imprescindibles amb els quals un artista es col·loca dins del marc d'aquesta mateixa tradició per continuar-la, per revificar-la o, també, per criticar-la» (Cingolani 1999: 248). Tomás Martínez precisa y desarrolla estas palabras para establecer algunos de los problemas de identificación de las fuentes: «quan parlem d'influència, tendim a pensar sols en l'ús profitós d'algun producte literari per part d'un escriptor, quan en realitat les dependències poden ser de diferent tarannà i profunditat. De fet, hom ja ha fet servir, dins de les modalitats d'intertextualitats, una tipologia que distingeix les reminiscències (que poden ser no deliberades), de les al·lusions (que necessàriament han de notar-se) i dels manlleus (on l'autor vol que no es reconega la font). Tanmateix aquesta diferenciació, que en origen em sembla clara, no ho és en la destinació, o almenys no sempre, ja que en més d'una ocasió la voluntat de l'autor no ha de ser necessàriament transparent per al lector» (Martínez Romero 2001: 160).

Entregado: 25 de mayo de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

siempre es reconocible, por voluntad o no del nuevo autor; bien porque, en ocasiones, la fuente se utiliza a través de intermediarios[3] y eso provoca que algunos críticos se obsesionen por la filiación de un tópico hasta establecer toda una genealogía desde los clásicos sin ponderar suficientemente la tradición más inmediata; bien porque la presencia de diferentes fuentes para un mismo motivo o estilema no implica que el autor haya tenido que recorrer sólo a una de éstas, sino que puede suponer el refuerzo de las otras; bien porque el grado de reutilización limita el proceso a la mera inspiración o a la inversión de las perspectivas hasta crear un producto totalmente diferente.

Poco después de publicarse el trabajo pionero de Stefano M. Cingolani (1999), el estudio de Tomàs Martínez (2001) cataloga e interpreta las intertextualidades marquianas en Corella ya anunciadas por la crítica y las amplía inventariando algunas nuevas, como objetivo esencial: «Pel que fa a l'estudi de la recepció, encara tenim molt a dir-hi, bàsicament perquè sense trobar les intertextualitats difícilment podrem analitzar com s'usen i es transmeten. Davant d'aquest panorama, convé ser prudents en les afirmacions i no categoritzar abans de tenir suficients dades al davant» (Martínez Romero 2001: 161). En esta declaración de intenciones prima el proceso de catalogación como punto de partida previo a las conclusiones sobre la recepción y reinterpretación de un texto, hecho que no me atreveré a contradecir; no obstante, para poder recopilar posibles influencias en la obra de Joan Roís de Corella, hemos de tener en cuenta su manera de hacer literatura y sus contextos de producción para que no nos pasen desapercibidas reelaboraciones más amplias que un estilema o tópico, ni tampoco fuentes de su universo de referentes literarios más inmediatos.

Cuando Stefano M. Cingolani (1999: 262) dice que «el que encara no queda clar és si Corella [...] rep alguna influència estilística de March», lo tendríamos que entender como la negación del uso de estilemas y tópicos concretos marquianos, con lo que se anularían algunos de los pocos casos de intertextualidad que él mismo destacó u otros bastante claros, como el poema 47, sobre el cual volveré más adelante; es más, parecería contradecir que

> la relació textual que s'estableix entre March i el més jove Corella és de dos nivells. En el primer, Corella fa al·lusió a l'obra de March i n'empra el lèxic

[3] «Mai no podem conèixer amb total garantia, no ja el tipus de dependència que un autor manté amb els materials d'altri, sinó a partir d'on s'extrauen els materials utilitzats: les intermediacions, en aquestes ocasions, poden ser fonamentals» (Martínez Romero 2001: 160).

> i les imatges poètiques per a fomentar el tramat retòric de la seva poesia sobre el model ausiasmarquià. L'al·lusió literària ens permet així de passar a un segon nivell, que és el del contingut ètic de la mateixa experiència literària, aspecte sempre decisiu en la poètica corellana. L'al·lusió serveix per a establir un diàleg que es deixa entreveure com una crítica a les posicions morals, i per tant a la poètica d'Ausiàs (Cingolani 1999: 252).

Cingolani ya anuncia en este fragmento las dos ideas principales de su estudio: por un lado, la reutilización temática de March insiere la literatura corellana en la misma tradición de la que bebe, hecho que permite ya a sus coetáneos valorar el carácter innovador y la calidad poética de su producción, porque sus receptores conocían y tenían presente la poesía marquiana, en particular, y el discurso poético coetáneo sobre la correspondencia amorosa, en general[4]; por otro lado, Cingolani entiende la innovación poética de Corella como una crítica directa a los posicionamientos éticos y morales de Ausiàs y ésta es la principal conclusión de su trabajo[5]. Sin embargo, que se produzca un diálogo entre la poesía de March y la obra de Joan Roís, a través de referencias a su universo conceptual, mediante alusiones directas concretas o a partir de un discurso post-ausiasmarquiano[6] que se había comenzado a generar en épocas cercanas al momento en que escribe Corella, que ocurra eso no implica que tal interacción haya de ser como enfrentamiento poético.

---

[4] «Corella, en exposar i reutilitzar algunes vegades tan clarament versos marquians, assajava de reforçar la novetat de la pròpia proposta basant-se en allò ja assimilat pel possible destinatari» (Martínez Romero 2001: 188).

[5] «Un aspecte que em sembla que queda prou clar és el de la confrontació crítica de Corella amb l'obra de March: tot i reconèixer-ne la importància, el futur teòleg no n'accepta el missatge ètic que pressuposa una imatge moral de l'home impossible de justificar segons l'ortodòxia cristiana. El que encara no queda clar és si Corella, tot i presentar una proposta ètica i literària diferent o paral·lela, rep alguna influència estilística de March. És a dir, si el reconeixement de la seva importància s'ha de veure només com un fet extern, un model al qual enfrontar-se, o també com un autor del qual aprendre, tot i corregir-lo i modificar-lo quan i com es fa necessari» (Cingolani 1999: 262). «Ja sabem per altres camins que Roís de Corella avorreix, d'antuvi, tot tipus d'amor passió i que, per tant, entra directament en confrontació amb molts dels pressupòsits de la poètica marquiana, més plena de matisos i de contrastos i generalment menys plana en el nivell ètico-moral» (Martínez Romero 2001: 166).

[6] Al cual parece remitir, por ejemplo, la *tornada* de *Sotsmissió amorosa*, como he explicado en un reciente trabajo (Martos 2009). Estoy de acuerdo en que «no resulta gens estrany que un motiu corellà haja estat recreat per més d'un autor d'aquells que, previsiblement, formen el seu camp de referències literàries» (Martínez Romero 2001: 165). En la delimitación de este universo literario vamos trabajando y habría que plantearse si su influencia está en relación con el contexto de producción, que le genera una serie de estímulos poéticos que lo hacen evolucionar con una cierta rapidez y en el cual quiere sobresalir como poeta. El *Tirant lo Blanc*, entre otros, nos testimonia que lo consiguió.

Para algunos de los textos de Joan Roís de Corella, la obra de Ausiàs es una fuente tan importante como lo es para otros Ovidio o Séneca[7] y funciona, de hecho, «al mateix nivell que els arguments mitològics, és a dir, de pre-text a l'hora de generar el seu propi discurs literari» (Martínez Romero 2001: 175-176), por lo que no podemos aislar el tratamiento de las técnicas de reelaboración que hace de esos otros referentes sobre los que se inspira su literatura. Para acercarnos a la presencia de March en la obra de Corella, es fundamental conocer cómo utiliza las fuentes y cómo evoluciona el grado de dependencia y reelaboración de ellas a lo largo de su formación como poeta. La perspectiva de análisis que propongo parte de conocer las técnicas corellanas de reutilización de otras fuentes y de localizar el momento más importante de la conexión con la poesía de March, para analizar, después, su grado de reutilización y evaluar, así, la calidad del nuevo producto literario.

Las obras más antiguas conservadas de Joan Roís de Corella son, muy probablemente, algunas de sus prosas mitológicas, un conjunto de nueve composiciones y catorce mitos reelaborados que permite comprobar la evolución de su proceso creador (Martos 2001b y 2003). Buen ejemplo de eso son los textos corellanos conservados en el *Cançoner del marqués de Barberà* (BM1/S[1]) y, en menor medida, la *Biblis*[8], que presentan otros testimonios con versiones mejoradas estilísticamente en grado casi de reelaboración, al menos de pasajes extensos. En el *Rahonament de Thelamó e Ulixes* y en la *Biblis*, la dependencia de una única fuente básica es clara y relativamente lineal, hecho que no anula el eco o la intertextualidad de otros autores –incluso de March–, pero siempre con un carácter circunstancial; en las *Lamentacions* y en el *Parlament*, la técnica traductológica es equiparable, incluso, a las estrategias que después utilizó para el *Cartoixà*, pero es cierto que estas dos obras presentan ya un marco estructural que nos remite a Virgilio, a Dante y a Boccaccio. Probablemente, la reelaboración que Corella hace de las prosas mitológicas es también presente en estas obras, al menos en las *Lamentacions*, que estructura *a posteriori* mitos narrados o traducidos a la manera de la *Biblis*[9].

[7] Al menos, para algunas de sus obras en prosa, sobre todo la *Tragèdia de Caldesa* y el *Leànder y Hero*, y, en bastante medida, la *Medea* y el *Triümpho de les dones,* y para buena parte de su poesía profana.

[8] Ved. Annicchiarico 1995 para la *Letra* y el aparato crítico de mi edición para el *Rahonament* (Martos 2001: 317-328) y para la *Biblis* (Martos 2001: 389-396).

[9] O, al menos, eso cree Curt Wittlin: «La meva hipòtesi és que totes les quatre *Lamentacions* existien durant algun temps en l'estat en què es troba encara avui la *Biblis.* Les altres tres lamentacions, Corella les va revisar intensivament abans de combinar-les, amb un context inventat per lligar-les, en el volum intitulat *Jardí d'Amor*» (1997: 175).

El último mito del *Parlament*, el que narra la historia de Tereo, Filomela y Procne, es un momento clave en la evolución de la literatura corellana, marcado, sin duda, por la influencia de Séneca –del *Thyestes* (Martos 2005)–, que se yuxtapone retóricamente a los argumentos ovidianos y que da lugar a unas prácticas de intertextualidad más frecuentes y elaboradas. Al aparecer Séneca como fuente de inspiración y cantera retórica, Corella no abandona totalmente a Ovidio, sino que se le ofrecen unas posibilidades de entrelazamiento de materiales que, enseguida, evolucionan hacia la otra gran característica de su literatura: el cambio de perspectiva como vía de innovación.

Corella, cautivado por el patetismo senequiano que ya había ensayado en el mito de Tereo, Filomela y Procne, crea el *Plant de la reyna Ècuba*[10], una historia que supo seleccionar de la tradición clásica para desarrollar y demostrar sus capacidades retóricas. Desde este momento, se produce una evolución rápida y notable entre una prosa y otra, a partir de algún elemento que ha aprendido en la anterior y que desarrolla en la siguiente[11]. Éste fue el *modus operandi* de Joan Roís de Corella en su momento álgido de producción. El *Plant* implica un ejercicio retórico de gran calidad, que alcanza un estilo que roza el virtuosismo con una vehemencia trágica caracterizadora de obras como la *Medea*, la *Tragèdia de Caldesa*, el *Leànder y Hero* e, incluso, el *Triümpho de les dones.*

La *Medea*, que supone el desarrollo más extenso de un mito por parte de Roís de Corella, es ya una eclosión de influencias diferentes entrelazadas para crear un nuevo producto que se construye a partir de los argumentos de las *Metamorfosis* (VII, 1-424) y de los libros II y III de la *Historia destructionis Troiae*, como un calidoscopio retórico que sabe combinar la demostración vehemente del dolor de Medea, que tan bien había ensayado en el *Plant de la reyna Ècuba,* y el tono hiperbólicamente grave de la tragedia en que acaba la narración, con las dudas y la confesión íntima de la mujer que espera al amante, que Corella había aprendido de las *Heroidas* de Ovidio –para esta prosa, esencialmente de la XII– y de la *Elegia di madonna Fiammetta* (Martos 2001: 190-213)[12]. Todo eso, lo hace sin ser

[10] Modifico ligeramente, por lo tanto, mi propuesta de secuencia cronológica, ya que, como exposición retórica de una voz femenina que narra el patetismo de la tragedia, el *Plant* profundiza en un motivo aprendido al final del *Parlament* y, además, aunque no ofrece una yuxtaposición de fuentes y un grado de reelaboración independiente de las fuentes comparable a la *Medea*, la *Tragèdia de Caldesa* y el *Leànder y Hero.*

[11] Tot això sense tenir en compte que podria haver-ne de perdudes (Martos 2008).

[12] Cingolani (1998: 142-144) advirtió en su momento la relación entre la *Fiammetta* y la *Medea* de Corella, ya desde la rúbrica: «Scriu Medea a les dones la ingratitud e desconexença de Jàson, per dar los exemple de honestament viure»; Lola Badia (1993) lo hizo respecto de su influencia en la *Tragèdia de Caldesa*; y, recientemente, he hecho lo propio para el *Leànder y Hero* (Martos 2005).

Ovidio, ni Guido delle Colonne, ni Séneca, ni Boccaccio, sino con una personalidad creadora propia que Corella nos presenta ya plenamente dibujada en su *Medea*. Sin embargo, la innovación de esta prosa mitológica no se basa tan sólo en el virtuosismo entrelazador de fuentes, sino que supone su primer ensayo de una técnica sobre la cual fundamentará su producción de mayor calidad literaria: el cambio de perspectiva como vía de originalidad, como innovación. A pesar de que el exordio de la *Medea* de Corella tiene concomitancias evidentes con el de la *Fiammetta* y más allá del tópico del parlamento dirigido a las mujeres para prevenirlas de los hombres, se establece una diferencia substancial en la concepción de ambas obras: mientras que *Fiammetta* elabora un *ars amandi* para las mujeres, *Medea* «redacta una art per a no amar on es destaquen tots els moments i els actes de seducció dels homes, juntament a les debilitats de les dones que se'ls creuen» (Cingolani 1998: 141-142).

Es este juego de perspectivas lo que hay en la base de una segunda etapa de creación de la obra corellana, que no identifico exactamente con los límites propuestos por Stefano M. Cingolani[13], por dos razones fundamentales: porque no podemos establecer una línea cronológica que delimite la producción profana y la religiosa[14], y porque esta «etapa molt més dialèctica, tant en el sentit acadèmic, com pel que implica de reflexió sobre materials, gèneres i tradicions ja imposats» (Martínez Romero 2001: 167) se manifiesta de pleno ya en las últimas prosas mitológicas. Esta reflexión sobre tópicos, estilemas y géneros de la tradición es movida, en esencia, por la voluntad corellana de sobresalir, de distinguirse como poeta innovador ante unos receptores que no dudo de que fueron inmediatos en un primer momento, presentes en su contexto de producción y que le generaron estímulos literarios que hicieron avanzar la calidad de su obra con una cierta rapidez, en un proceso de aprendizaje literario de gran intensidad y que no creo que haya durado demasiado tiempo, si tenemos en cuenta el grado de evolución que hay entre una obra y otra.

---

[13] «L'època no religiosa de la producció de Corella es divideix en dues fases netament diferents, ben coherents als seu interior. Una, que acaba al voltant de 1458, quan encara era estudiant d'*artes*, durant la qual es dedica a les versions clàssiques i que s'acaba, si més no idealment, amb la *Tragèdia*. Una altra, que comença potser amb la correspondència amb Carles de Viana, amb la *Lletra consolatòria* i amb el *Johi*, se situa immediatament després de la *Tragèdia*, és a dir, entre 1458-1459 i principi dels anys seixanta, època en la qual es dedica a les poesies i a les proses moralitzants (*Trihunfo*, *Letra de Honestat*), i que es clourà aparentment entre 1462 i 1465» (Cingolani 1998: 60).

[14] Es buen ejemplo de ello —y no el único— el denso grado de relación estilística y de concepción que hay entre la *Tragèdia de Caldesa*, el *Leànder y Hero* y la *Istòria de Josef*.

En este cénit de su segunda etapa creadora que supone la *Medea*, es cuando la influencia de Ausiàs March desembarca en el horizonte creador más cercano de Joan Roís de Corella. Es en esta época también cuando tenemos que localizar su principal desarrollo como poeta, hecho que coincide con la inclusión de composiciones en los momentos álgidos de dramatismo de las narraciones siguientes, especialmente de la *Tragèdia de Caldesa* y del *Leànder y Hero*[15], que, sin duda, son las dos obras en prosa más claramente construidas a partir de la poesía de March[16].

El *Leànder y Hero* presenta la historia de estos amantes a través de la interpretación alegórica del mar en tempestad y del fuego de la pasión que guía al enamorado, de claros ecos marquianos: «Al darrera d'un *rifacimento* mitològic bé s'hi pot amagar una molt encertada recerca de la construcció literària i fins i tot un lloable assaig d'escenificació de l'autèntica natura de les passions humanes» (Badia 1993: 86). Es cierto, sin embargo, que en la poesía de March hay sólo dos tempestades, en los poemas 46 (vv. 9-16) y 102 (vv. 17-24) (Badia 1997: 47), pero parece que Corella conocía bien, al menos, la primera de estas composiciones, cuya intertextualidad es clara en una de las catástrofes del exordio de la *Tragèdia de Caldesa*: «Bollint la mar, los peixos a la rriba lance[17]!». Aunque el *Evangelio de Lucas* introduce entre las catástrofes de los cataclismos el tópico del mar embravecido, que ruge y cuyas enormes olas amenazan con fagocitar la tierra (*Lc* 21, 25), a pesar de que Dios le había puesto límites concretos (*Jb* 38, 8-11), es Ausiàs March, sin duda, el principal referente que hay detrás de esta imagen, en un pasaje que, si no me equivoco, no se había advertido hasta ahora como fuente de Joan Roís de Corella para la *Tragèdia de Caldesa*, aunque sobre estos versos se construyó también la ambientación de su *Leànder y Hero* e, incluso, a pesar de las evidentes marcas léxicas:

---

[15] Sobre ambas ya nos hace estar alerta, en este sentido, Lola Badia: «el fet que la *Història d'Hero i Leandre*, posem per cas, esgrimeixi personatges *fingits* des de sempre pels antics poetes, i la *TdC*, un jo localitzable en l'espai i en el temps i una dona que es diu Caldesa (i no Sil·la o Medea), no es condició ni necessària ni suficient perquè la primera obra sigui un intrascendent rescalfat mitològico-pedant i la segona, una creació nova, vibrant i palpitant de vida» (1993: 86).

[16] «Independentment de la font de la història que Corella ens narra a la *Tragèdia*, el nostre autor, en fer servir des del principi la retòrica marquiana, limitava considerablement les possibilitats argumentals en la ment del lector i el guiava cap a un camp de referències molt concret. La retòrica marcava línies gairebé intangibles en la recepció de la peça, aquelles mateixes que el productor del text havia utilitzat ben conscientment» (Martínez Romero 2001: 176).

[17] Siempre que cito la *Tragèdia de Caldesa*, lo hago por mi edición crítica, todavía inédita.

Bullirà·l mar com la caçola·n forn,
mudant color e l'estat natural,
e mostrarà voler tota res mal
que sobre si atur hun punt al jorn;
grans e pochs peixs a recors correran
e cerquaran amaguatalls secrets:
ffugint al mar, on són nudrits e fets,
per gran remey en terra exiran (46, 9-16)[18].

En la *Tragèdia de Caldesa*, que comparte fuentes con la *Medea* –esencialmente, la poesía de March, las tragedias de Séneca y la *Elegia* de Boccaccio–, se produce una evolución respecto de esta última prosa mitológica. La *Medea* es la *Fiammetta* corellana, pero el valenciano aprovecha una historia mítica, como después hizo en el *Leànder y Hero*, para construir un discurso nuevo, que, a pesar de partir de la tradición más inmediata, modifica su perspectiva. Si la historia de Medea ha pasado a ser un arte de desamar e implica un ataque a la manera de amar de los hombres que acaba en tragedia, la historia de Caldesa, a diferencia de la *Medea*, sirve para criticar el comportamiento del hombre desde el ataque a la mujer, en un juego calidoscópico que acerca las referencias desde la mitología hacia la proximidad verosímil, hacia una historia con tintes de realidad y localizada en la Valencia de los alrededores de 1458[19].

En esencia, la *Tragèdia de Caldesa* supone la prosificación de una experiencia lírica de la que ya nos habló Lola Badia (1993), un ejemplo verosímil, a la manera de Boccaccio y de Ausiàs March, la concreción de uno de los dos modelos de comportamiento femenino que contempla el discurso amoroso de Joan Roís de Corella: Caldesa es una mujer «generosamente deshonesta», pero que ha accedido a las demandas de correspondencia de su enamorado, aunque, para hacerlo, haya dejado de ser honesta. Eso se podría interpretar, incluso, como filoginia, porque, a pesar de que la mujer ha querido permanecer pura, ha sido el hombre quien la ha tentado incansablemente hasta hacerla caer en deshonestidad (Martos 2005).

[18] Siempre que cito los poemas de Ausiàs March, lo hago por la edición revisada de Bohigas (2000). La referencia que doy es en ambos casos con números arábigos: el poema, en primer lugar, y los versos, a continuación, separados por una coma.

[19] «Les dates i les localitzacions geogràfiques, ens ensenyen que Dante i Petrarca, fabricadors de *diaris d'amor* tan falsos i manipulats com encantadorament convincents i emocionants, que són fonamentals per a la credibilitat de les biografies sentimentals literàries; ara, la *TdC* va realment per aquest camí? ¿És realment una investigació literària en el terreny del sofriment amorós, com ho és també la *Fiammetta*, de què parlava més amunt?» (Badia 1993: 90).

La hipótesis biografista que marcó la interpretación de la *Tragèdia de Caldesa* durante el siglo XX[20] negó la posibilidad de indagar en sus referentes literarios, hasta que Francisco Rico (1982) rompió la dinámica y propuso como fuente un *exemplum* de sermón, un tema moral de Ubertino de Casale, filtrado por Francesc Eiximenis. Además de Séneca, de la *Biblia* o de un «cert ausiasmarquisme», Lola Badia (1993: 88-90) ponía en relación la *Tragèdia* con el horizonte de la *Fiammetta* de Boccaccio como modelo para la ficción autobiográfica y la experiencia lírica. No debía de ser casualidad, por un lado, que «la versemblança de la localització espàcio-temporal de la *TdC* és potser el que més l'acosta, després de la comunitat de tema ja al·ludida, a la Fiammetta» (Badia 1993: 89) y, por otro, que «el qualificatiu de «tragèdia» aplicat al text que ens ocupa potser és una declaració de principis davant del fet que siga una «elegia» el llibre de Boccaccio sobre Fiammetta» (1993: 87, n. 22)[21].

Stefano M. Cingolani, a partir de la idea de que Corella no es un moralista, muestra reticencias a aceptar la hipótesis de Rico y propone, sin embargo, unas concomitancias argumentales con el acto primero y el principio del segundo de la comedia elegiaca *Eunuchus* de Terencio, a partir, fundamentalmente, de la interpretación de Caldesa como una prostituta y de su paralelismo con la cortesana

---

[20] Aunque ya Menéndez Pelayo (1961: 30) entendía la *Tragèdia* como referencia a «un hecho real de la vida del autor, puesto que a una dama de ese nombre están dedicadas varias composiciones suyas y además la acción se supone en Valencia», debió de ser la rotundidad de Martí de Riquer lo que marcó las claves interpretativas del «Corella cornut» (Fuster 1968): «Aquesta curiosa novel·leta és bastida sobre una anècdota de tan minsa trama que evidentment reflecteix un fet real» (Riquer 1964: 294). Josep Romeu i Figueras (1984) parte de la existència real de Caldesa para la elaboración de los ciclos poéticos corellanos y todavía Jordi Parramon i Blasco (1995) plantea esta interpretación biografista, a pesar de que, unos años antes, Lola Badia (1993: 90) había considerado «un enorme despropòsit imaginar un escriptor tan podrit de literatura com Corella escrivint ingènuament a la *TdC* una mena de crònica autobiogràfica». Sólo Jaume Torró volverá a plantear una cierta referencialidad real para la figura de Caldesa, aunque no con ello se alinee estrictamente con las tesis biografistas, como él mismo explica: «a l'autor de la *Tragèdia* sembla que no va acabar de agradar-li, si va creure necessària nova redacció, un fet insòlit en les seves obres de joventut. És un argument que caldria tenir en compte a l'hora de parlar del mite literari de Caldesa. És probable que els contemporanis sabessin alguna cosa que nosaltres no coneixem, i que al darrera de Caldesa hi vagi haver una persona de carn i ossos. [...] No voldria que ningú pensés que torno a proposar la lectura biogràfica de la *Tragèdia*, però potser tampoc no hem d'ésser tan radicals i excloure qualsevol anècdota històrica» (Torró 1996: 112-113).

[21] En este sentido podríamos explicar también las connotaciones semánticas del antropónimo *Caldesa*, un paralelo –aunque opuesto– al de *Fiammetta.* Corella juega con la simbología del fuego e invierte la perspectiva, para crear una verdadera «Calda cremant més que·l foch en la spera» (*A Caldesa*, v. 25), un juego de palabras que los receptores de la *Tragèdia* debieron de leer desde la referencialidad de la *Elegia.* Cito las poesías de Corella por la edición que preparo de ellas.

Taide (Cingolani 1998: 248-249)[22]. Negué en su momento la posibilidad de esta interpretación (Martos 2005)[23] –y, en consecuencia, la conexión con Terencio–, ya que la historia narrada por Corella es la de un amante que, tras requerirla durante mucho tiempo[24], fue correspondido, pero una vez que ella accedió, daba lo mismo ocho que ochenta, o en palabras de Corella: «Amor és tal, que, si us obre la porta, / tart s'esdevé que pels altres la tanque» (*Desengany*, vv. 3-4). A partir de esta clave interpretativa y de otras cuatro más extensas de la obra en prosa[25] se concluye lo siguiente: «La imatge al·legòrica de la porta oberta com a símbol de la correspondència de l'amada és, indubtablement, present en la *Tragèdia de Caldesa* i el receptor corellà és capaç de reproduir amb facilitat el discurs simbòlic que sura en el joc de portes obertes i tancades que hi ha en l'argument de l'obra. Interpretar la T*ragèdia de Caldesa* com la història d'una prostituta és, en conclusió, trair la coherència global de l'obra del valencià» (Martos 2005: 1166).

Rosanna Cantavella (1999), recogiendo, interpretando y evaluando buena parte de la crítica anterior, propone hasta tres posibles fuentes para la *Tragèdia de Caldesa*: la *razo* de Bernat de Ventadorn sobre «Can vei la lauzeta mover» –a pesar de que Pujol (1995: 230) pensaba que no teníamos que «en aquest cas suposar cap dependència» y de que Lola Badia creía que «som molt lluny de tan remots orígens i no hauríem de perdre mai de vista un horitzó més proper en aquest te-

[22] «Com possiblement Caldesa, també Tais és una *meretrix* –d'un gènere que evidentment cal no confondre amb les modernes prostitutes de carrer– que, com veurem, ha negat al seu amant de veure-la perquè havia de trobar-se amb un altre home» (1998: 254-255).

[23] A partir, principalmente, del segundo párrafo de la *Tragèdia*: «En la part del món a la qual encara de present de la gentil filla d'Agenor propi nom li resta, en la feroce bellicosa província d'Espanya, en lo delitós ameníssim regne de València, dins los murs de la sua major ciutat, regnant aquell que a l'animós troyà ha succehit en egual ànimo, rey don Johan, una ínclita donzella, en bellea sens par, en avisament passant totes les altres, ab gràcia e singularitat tan estrema que seria foll qui, en sa presència, algun·altra lohàs en estima de tanta vàlua, delliberà, aprés que en son servir molt temps de mon adolorit viure despés tenia mos cansats pensaments, ensemps ab ma persona, en lo desigat estrado de la sua falda descanssasen».

[24] «Per a mi, aquest punt de partença anul·la clarament una hipòtesi que la crítica corellana ha defensat i sobre la qual, tot i semblar circumstancial –que no ho és gens–, s'ha construït el discurs més actual sobre la *Tragèdia*: Caldesa no és una prostituta» (Martos 2005: 1164-1165), como no lo es tampoco para Rosanna Cantavella (1999: 313-314, n. 14). Si hubiese sido una prostituta, ¿habría sido necesario tanto tiempo de requerimientos y tanto sufrimiento?

[25] Esto ilustra, de hecho, el proceso de reflexión de la literatura corellana de esta segunda etapa. El *Parlament en casa de Berenguer Mercader* –«Que stimam sobiran bé, si per dones de semblant manera som stimats e quant per nosaltres executen acte de semblant legea, tan llur condició tenim en preu de major vàlua. E, llavors, pensam tenir-les més guanyades, quant per nosaltres fan coses d'on les començam a perdre. Que, si la pèrdua de llur honestat és la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, si, per la entrada de hu, de la guarda de tal posada ja serà partida? Hi encara vem clara speriència que, si en elles la stimada pudicícia se abandona a total destrucció, de ineffables vicis en

rreny» (1993a: 88)–; las demandas de amor y, en concreto, una francesa conservada en dos manuscritos tardíos del siglo XV; y, finalmente, el poema 47 de Ausiàs, que, aunque no es el único caso de intertextualidad marquiana en la *Tragèdia de Caldesa*, sin duda es una de las principales fuentes de esta prosa sentimental, a partir de la cual se yuxtaponen otras influencias.

Annamaria Annicchiarico fue la primera en relacionar la *Tragèdia de Caldesa* con este poema de March, a partir del motivo de la mujer que, a pesar de tener un intelecto comparable al de la dona Teresa del poema 23, ama a «l'ome pech», a un hombre necio: «Vós, qui bastant sou per un món regir, / porà's bé fer que ameu l'ome pech?» (47, 13-14). Este amor es antinatural, porque, como también nos enseña March en otros poemas —13 (v. 9), 20 (v. 25), 45 (vv. 21-22, 28, 59, 61) y 87 (v. 234) (Pagès 1925: 64; Gómez & Pujol 2008: 196) —, «Tot amador ama per son semblant» (47, 11), con lo que «el poeta fa explícita la llei violada: el precepte escolàstic, invocat repetidament, segons el qual el semblant atreu el semblant [...], que mai no ha estat contravingut (v. 12)» (Gómez & Pujol 2008: 196). Annicchiarico, sin embargo, no cita este pasaje, sino que destaca los versos 29-32, que inciden en el mismo tópico:

> Ma allora, proprio nel contesto di quel «cert postausiasmarquisme» indubitabile in Corella, mi sia consentito rammentare quei due versi marquiani rivolti con toni quasi da *maldit* a una dama, non a caso di alto pregio («bas-

---

breu pervenen, ab perduda temor de metre per obra qualsevol delicte, puix acabar la fi puguen, a la qual l'ínpetu desonest de llur amor e fúria los endressa» (Martos 2001: 260)–; la *Lletra consolatòria*, que usa y reelabora parte del pasaje del *Parlament* –«No pensam que lo primer jorn que·ns par tenir-les guanyades les començam a perdre. Puixs la pèrdua de llur honestat és la porta per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, si, per la entrada de hu tot sol, de la guarda de tal posada del tot s'és partida e si dieu que nostres enamorades obres mereixen que més per nós que per altre la sua honestat se perdés? O gran pèrdua de seny portar raons per la part de amor desonesta, ab les quals honestat se mereixqua perdre!» (Martos 2005: 24-25)–; el *Triümfo de les dones* –«Del principi del món, les orelles tenim ofeses dels superbos hòmens, de vosaltres, humils, castes, piadoses, misericordes, indignament blasfemants, e ab irada llengua vomitant, hi en rims y en proses molts qüerns tenyint de leigs e viciosos actes, los quals més pròpiament d'ells scriure's porien; e la follia de sos volers, ab la contrarietat de llur desigar, a dan de vostra fama attribuir volen, y ensemps honestat ab acabament d'apetits desonests en vosaltres cerquen. E si vostra sobreexcel·lent bellea, vallejada e defesa del mur de honestat, a ells se presenta, de cruel vos infamen, e si benignament vostra afabilitat los remunera, de no castes vos inculpen; e quascú d'ells en tan alt grau de follia se constitueix, que pensa alguna singularitat possehir sol per la qual, no per altra, vostra honestat se deu perdre» (Martínez Romero 1996: 58-59)–; i *Lo johí de Paris* –«E, si alguna trobam que, ab poch seny, a nostra folla amor respongua, quina glòria estimam haver atesa lo jorn que sola una letra nostra accepta! E, quina dolor, que les de infern passa, nostres entramenes travessant turmenta, si, aprés, ab onestat, a la desonestat nostra e de nostres desigs fogint contrasta!» (Martos 2001: 311-312).

tant... per un mon regir», v. 13), che si dona a un *pech*, esattamente come Caldesa: «Mas vostre cors per ventura s delita / husar dels fruyts que Na Venus conrea; / mas vostre seny deuri aver ferea / de fer tals fets, e gens n'an ja sospita», XLVII, 29-32 (Annicchiarico 1991-1992: 78, n. 51).

Más allá del tono virulento y misógino de ambos, Bohigas (2000: 178) ya había conectado los poemas 42 y 47 de March a través, precisamente, de este tópico: «Tindrà relació aquesta obra amb el *maldit* de Na Montbohí del núm. XLII? El v. 14 ens fa pensar que potser sí». Efectivamente, este «ome pech» del poema 47 es identificable con el mercader «En Johan» del 42 (v. 12) y, a partir de esta nota, es fácil relacionarlo con el «rival grollerot» (Badia 1993: 81) del Corella-personaje, que se despide de la amada con aquel vulgar «adéu sies, manyeta»[26]. Y también lo es, por lo tanto y si añadimos las palabras de Annicchiarico a la tradición crítica, que Cingolani relacione el poema 42 con la *Tragèdia*, a través de un silogismo sencillo[27].

Los parecidos entre estos versos de March y la *Tragèdia de Caldesa* son evidentes, a pesar de que, en realidad y como ha demostrado muy bien Carles Garriga (1994: 92-93), se trata de un tópico bastante extendido en la Edad Media, desde un poema latino del *Cançoner de Ripoll* (18, 11-12), hasta el *Tirant lo Blanc* (cap. 127), pasando por la canción de cruzada de Conon de Béthune *Ahi! Amors,*

[26] «Enmig d'aquesta prosa retoricada, després de clàssiques al·lusions mitològiques i tot just abans de la teològica referència als damnats del judici final, els mots *Adéu sies, manyeta!*, ens fan tocar de peus a terra amb una eficàcia evident cercada per l'autor. El contrast entre l'estil culte i elegant d'aquest i el vulgar llenguatge del seu vil rival és acusat amb tota la intenció» (Riquer 1964, III: 292). «El narrador destaca la palabra *manyeta* (quizá cargada con unas connotaciones dialectales, y por ello sociales, que hoy no percibimos bien) de suerte que hace tangible y audible el 'horror' de la escena, el 'pecado' de Caldesa [...]. Pecado de la carne y del espíritu. Porque Corella hace que la degradación de la dama culmine en un delito de lesa cultura. Apenas era necesario que la viéramos inclinarse con infinita gentileza ante el grosero Enamorat [...], ni que se la pintara «maculada» por «sútzies mans», ni que implícitamente se la equiparara a Pasífae y otras culpables de los monstruosos, *lleigs e deshonests actes en la femenil condició*, que se cuentan en el *Parlament* en casa de Mercader. A ojos del escritor, toda la enormidad del 'crimen de Caldesa' se compendia en haberse rebajado a un estilo (*infimus, humilis*) que no le corresponde» (Rico 1984: 19). «El nostre autor ha volgut associar l'ofensa que produeix el so del besar amb el mot *manyeta*, que, almenys aquí, és també ofensiu: com a mínim denota un tracte massa col·loquial i familiar, com de mercat» (Garriga 1994: 93).

[27] No veo otro punto de conexión concreta entre la obra corellana y la composición 42 –sí que la hay, sin embargo, con el poema *A Caldesa*–, por lo que, ante la ambigüedad de la propuesta, supongo que ésta es la razón por la cual Stefano M. Cingolani la añade a la nómina de ecos marquianos: «També el grapat d'imatges apocalíptiques que tot seguit són garantia de la "lletgea de tant crim", així utilitzades en un context amorós, remeten un altre cop, i sense equivocaciones possibles, a Ausiàs March, amb totes les seves ambigüitats, concretament als poemes 87 i 47, com ja s'ha assenyalat més d'una vegada, i afegeixo jo, al 42» (Cingolani 1999: 261).

com dure departie (vv. 25-32) o un pasaje de *Lo conhort* de Francesc Ferrer (vv. 324-326) puesto en boca del comendador homónimo al autor de la *Tragèdia.* De cualquier manera, la influencia de la poesía 47 de March va más allá del motivo advertido por Annicchiarico, ya que se extiende a todo el poema[28], a través de una estructura paralela, «però encara més exagerada» (Cantavella 1999: 314)[29]. Sin embargo y a pesar de la indudable virtud de la propuesta, no se pondera la importancia de esta fuente respecto de otras en el proceso de redacción de la *Tragèdia de Caldesa*, ni hay un análisis concreto entre pasajes de ambos textos, propuestas que adquiero como parte de los objetivos de este trabajo.

El poema 47 es, sin duda, uno de los principales referentes sobre los que se construye la *Tragèdia de Caldesa*, pero eso no excluye otras fuentes, de carácter parcial o, incluso, básicas en su concepción, si tenemos en cuenta la manera de trabajar Corella en este período álgido de su producción. Es imposible leer una de las elegías de los *Amores* de Ovidio (II, 5) sin establecer contactos con la pieza corellana, no sólo argumentales, sino a través de motivos concretos que dejan entrever huellas léxicas claras; si aceptamos esta conexión corellana con Ovidio –propuesta en su día por Carles Garriga (1994: 95-06), pero sin repercusión crítica–, no será complicado reconocer en *Am. III*, 11a-11b ecos de la conclusión de la *Tragèdia*; sin embargo, dudo mucho de que la tercera de las epístolas señaladas por este helenista (*Am. III*, 11a-11b) tenga algo que ver con esta prosa. La influencia ovidiana en esta obra es evidente y básica; de hecho, incluso podría ser «difícil no pensar en un consell ovidià dels *Remedia amoris*, en el qual trobem reunits la traïció de la dona, el seu lliurament a un home de baixa condició i, com a reacció, l'eloqüència despitosa de l'enamorat» (Gómez & Pujol 2008: 195): la

[28] «En remarcar l'intel·lecte i alhora la poca vergonya de Caldesa, Annicchiarico ens fa memòria dels versos marquians provinents del poema 47 [...]. La intuïció d'Annicchiarico és brillant, perquè, de fet, el poema 47 en conjunt, i no sols els versos citats, pot ser considerat entre els models de la *Tragèdia de Caldesa*» (Cantavella 1999: 305).

[29] La síntesis por estrofas que elabora Rosanna Cantavella permite la comparación con la *Tragèdia*: «A la primera cobla, Ausiàs March es pregunta per què no ha començat encara la fi del món. A la segona cobla, explica que les lleis de l'amor ara s'han pertorbat, ja que, malgrat la llei aristotèlica (*tot amador ama per son semblant*, v. 11), la seua dama, que és molt intel·ligent, està malgrat això inclinada a la luxúria per un home no refinat. El poeta se sent perplex, i amb prou feines pot creure-ho (cobla 3). Si és veritat, diu, espera que la dama creme a l'infern, o que opte per penedir-se'n de tot cor. Però, en comptes de mostrar-ne penediment, ella està fruint del sexe amb una persona indigna, bé que el seu seny li ho hauria de vedar (cobla 4). Per aquest motiu, el poeta no tindrà el cas ocult, sinó que en parlarà, i aquells que l'escolten li tindran compassió i reptaran Natura per tolerar sense revoltar-se aquest amor sense llei (cobla 5). A la *tornada*, el poeta blasma igualment la folla amor i la menyspreable estimada que s'hi lliura i, per tant, es lliura [blasma?] ella mateixa» (Cantavella 1999: 305-306).

aplicabilidad de esta síntesis de tópicos a la *Tragèdia de Caldesa*, a pesar de que Francesc J. Gómez y Josep Pujol se refieren al poema 47 de March, evidencia el paralelismo estructural del que hablaba Cantavella y la multiplicidad de referentes concurrentes incluso desde una perspectiva genética. Es más, a partir de ahí y a pesar de ser una posible fuente marquiana, no se invalida la posibilidad de que Corella conociera también este pasaje señalado por Gómez y Pujol, que amplío en diez versos (*Rem.* 299-320), de manera que actuara como referente-coadyuvante en la creación de la *Tragèdia*, como ocurrió con los *Amores.*

El cataclismo cósmico con que comienza el poema 47 es un ejemplo claro de esta manera de actuar –y, quizás, uno de los más paradigmáticos–, ya que, a pesar de ser un tópico proveniente de muchísimas fuentes y de que Corella también las conoce (Martos 2009), en la *Tragèdia de Caldesa* «la dependència corellana dels *adynata* o impossibles de March és clara» (Martínez Romero 2001: 174)[30]:

Bé·m maravell com l'ayre no s'altera,
e com lo foch per fexuch pes no cau,
e com no·s mou la que fexuga jau
ffermant son loch en la pus alta spera.
Major senyal no pot mostrar lo món,
e digne molt que l'om se'n maravell;
ab un poch més hauré creure per ell
que periran tots quants en lo món són (47, 1-8).

Sin negar la conexión entre March y Corella en cuanto a este tópico, desde el trabajo de Lola Badia (1993) queda marcada también una dependencia concreta con el Séneca trágico yuxtapuesto a tintes bíblicos[31]. Ambas fuentes, que son evi-

[30] También lo es para Stefano Cingolani: «El grapat d'imatges apocalíptiques que tot seguit són garantia de la *lletgea de tant crim*, així utilitzades en un context amorós, remeten un altre cop, i sense equivocacions possibles, a Ausiàs March, amb totes les seves ambigüitats, concretament als poemes 87 i 47, com ja s'ha assenyalat més d'una vegada, i, afegeixo jo, al 42» (1999: 261). La relació del poema 42 amb l'obra de Joan Roís de Corella va més enllà de la *Tragèdia*, amb la qual no crec que compartisca més que el motiu temàtic de *l'ome pech* –tot i ser-ne un dels elements bàsics–, però no presenta cap manifestació de l'estilema de què estem parlant ara.

[31] No es casualidad que la mayoría de las obras que contienen la imagen del cataclismo cósmico se hayan concebido alrededor de la influencia senequiana, lo que evidencia la relación de este autor con el uso corellano de este recurso hiperbólico. De hecho, la aparición en Séneca de este estilema retórico se condensa en el *Thyestes* (Badia 1993: 83, n. 15), que es la fuente del mito que he marcado como prolegómenos de la segunda etapa de producción de Joan Roís de Corella. En el acto cuarto del texto senequiano, cuando Atreo, el hermano de Tiestes, se dispone a asesinar a sus sobrinos, tiembla la tierra, se pone el sol, el vino se trans-

dentes para el uso corellano de este motivo, las comparte Corella con March, pero eso no quita que el primero «devia apreciar els usos que, del text clàssic i del bíblic, feia el mestre» (Martínez Romero 2001: 164-165), de manera que una fuente significa el refuerzo de otra y eso hace que Corella se sienta atraído y lo desarrolle combinando las diferentes influencias. Tanto en la *Medea* como en la *Biblia*, en el *Thyestes* senequiano, en la *Elegia* de Boccaccio y en March, los *impossibilia* son fundamentalmente[32] cosmológicos y los ejemplos corellanos de estos cataclismos parecen remitir a ellos. Sólo es necesario repasar el estudio de Curtius (1955: 143-149) sobre los *adynata* para comprobar la idiosincrasia corellana del estilema y su relación con estas fuentes: en tono, en función y en concreción, a pesar de que no en todos los casos combinados de igual manera. A partir de todas ellas, Corella crea uno de sus estilemas más característicos, que le permite recrearse en la hipérbole, que es uno de sus principales recursos retóricos o, quizás, el más destacado.

---

forma en sangre, la corona le cae varias veces de la cabeza y las imágenes de marfil se ponen a llorar: «*Lucus tremescit, tota succusso solo / nutauit aula, dubia quo pondus daret / ac fluctuanti similis; e laeuo aethere / atrum cucurrit limitem sidus trahens. / libata in ignes uina mutato fluunt / cruenta Baccho, regium capiti decus / bis terque lapsum est, fleuit in templis ebur*» (*Thy.* 696-702); «Lo boscatge tremolà de tant gran malvestat, tota la casa vaguejà per los ffonaments que·s mogueren dubtant la dita casa a quina part cauria; lo sol ffugí corrent al ponent en si mateix tot entenebrat; fforen gitats los vins en los ffochs del sacriffici offerts al déu Bacus; la corona de Atreu li caygué del cap sis vegades; *les imatges de vori que són en lo temple se pregueren a plorar*» (Martínez Romero 1995: 199). Siempre que cito las tragedias de Séneca, lo hago por la edición de Otto Zwierlein (1986) y aportaré, a continuación, el fragmento correspondiente de la traducción catalana medieval, a través de la edición crítica de Tomàs Martínez Romero (1995). Lo hago así porque Joan Roís de Corella leyó y utilizó en su proceso creador al Séneca romanceado (Martos 2001: 209, n. 221; Martínez Romero 2001: 164-165). En otro momento clave de la tragedia senequiana, cuando Tiestes se come a sus hijos –pasaje que Corella imita con minuciosidad para aplicarlo al mito de Tereo (Martos 2005)–, el sol también se apaga y se hacen las tinieblas. Estos *adynata* de sabor apocalíptico aparecen también en el *Hippolytus* o *Phaedra* (Badia 1993: 84, n. 17), en el discurso misógino que hace el protagonista y que sugiere puntos de contacto amb la *Tragèdia de Caldesa* (*Hip.* 566-573). Asimismo, el *Plant de la reyna Ècuba* (Martos 2001b: 137-138) se inicia con una extensa y patética ambientación apocalíptica de claro eco senequiano, un tono estético que emerge a lo largo de esta prosa mitológica y que concluye la historia; hacia el final, en el momento previo a la muerte de Astíanactes, se produce un cataclismo cósmico, que intensifica la crueldad de los hombres: «Los ayres scurits retronaven, lo sol de color de sanch se vestia, la terra murmurant en amples cavernes obrint reclamava e tot l'univerç per strem dol general decahiment en breu prometia, e la cara del fill de Èctor no·s mudava. Ab dolorosos ciscles que·n los darrers cels clarament se hoyen, tots ploraven sinó aquell sol per qui tots ploren» (Martos 2001: 150). También en otra prosa mitológica claramente influenciada por Séneca y ante la perversidad de Creonte, que ordena la muerte de Medea, y del rechazo a la conmiseración de Jasón, ésta invoca un cataclismo cósmico que muestre la gravedad del crimen cometido (Martos 2001b: 231).

[32] Hay otros, por supuesto, pero destacan los cataclismos cósmicos como ilustración de la inversión de las reglas de la naturaleza.

El cataclismo cósmico del exordio de la *Tragèdia de Caldesa* se enmarca en el desarrollo corellano más extenso de la *captatio* del receptor hacia el sufrimiento del poeta, que es uno de los objetivos marcados por Ausiàs en la estrofa conclusiva del poema 47 y que podría suponer uno de los puntos en contacto entre ambas obras, más allá de ser un tópico frecuentado por las poesías de March:

> Cells qui sabran mon ver complanyiment,
> tots planyeran mi per ma causa justa,
> e planyiment de ssi amor ajusta
> e rependran natura si u consent (47, 37-40)[33].

Corella busca en los prolegómenos a la narración estricta de la tragedia un proceso de empatía a través del recargamiento patético que mueve los sentimientos del lector u oidor. Se trata de un pasaje muy interesante, porque nos confirma la función del cataclismo cósmico, en concreto, y de su estilo «d'estranyes paraules», en general: «encarir crim de tant sobreabundant legea». Es por eso que no anuncia qué historia nos contará, sino su gravedad, leída en términos de desorden cósmico, a través del desequilibrio empático entre las leyes naturales y las leyes del amor[34]:

> A tan alt grau l'estrem de ma dolor ateny, que de present me dolch en algun temps sia ver ma tristor finar pugua. En açò passe los infernats, que l'ésser trist me delita e só content ma dolor eternament coldre. E, si a ma dolorida penssa alguna hora la mort se presenta, refuse acceptar-la, per lo delit que la pèrdua de ma vida·m porta. Com, donchs, serà causa de tanta dolor escriure's pugua? Quin paper soferrà ésser tint de legea de tant crim? Consentrà l'ayre que veu se conforme per a què tanta culpa clarament sia lesta? Obra's l'infern, esperits inmundes sobreixcha! Tornen los elements en la confusió primera! Mostren-se clar dels dampnats les penes perquè lo món, en terror convertit, alegria no celebre! Estiguen los rius e los monts cuytats córreguen! Bollint la mar, los peixos a la rriba lance! Repose lo sol davall l'a-

[33] «En l'última estrofa, March declara la seva intenció d'ampliar el seu maldir de la dama i ho justifica afirmant que ja n'hi ha d'altres que sospiten dels seus amors carnals (v. 32) i que aprovarien el ver parlar del poeta sobre el cas» (Archer 1997: 202).

[34] «I així arribem al punt en què Corella reclama una solidaritat còsmica per al seu dolor, de tal manera que ens aboca a un panorama apocalíptic, resultat inequívoc de la ja esmentada línia de la màxima hipèrbole. Es parla del caos primigeni i de l'epifania de les penes dels damnats, com a preparació per a una sèrie molt efectista *d'adynata* de tradició clàssica barrejats amb els símptomes cristians de la proximitat del judici final: les aigües dels rius corrent cap amunt i les muntanyes mòbils, per un cantó, les tenebres absolutes i la fi del temps, per l'altre» (Badia 1993: 76-77).

bitable terra, nunqua ja més sobre nostre orizon los seus daurats cabells estengua! No·s compten pus de l'any los dotze mesos e sola una nit l'esdevenidor temps comprengua. Mas, per què vull ab larguea d'estranyes paraules encarir crim de tant sobreabundant legea, la qual, planament rahonada, feredat de tant espantable maravella ab si porta que és inpossible los hoynts, sens gran alteració, les orelles a tan profanes paraules abandonen?

Éste es el principal punto de contacto entre la materialización del tópico en el poema 47 de Ausiàs y en el inicio de la *Tragèdia*, pero con la diferencia de que, en March, el cataclismo no se ha producido aún y el poeta se extraña de ello; Corella, no sólo lo hace efectivo, sino que intensifica sus efectos y lo genera hasta en tres ocasiones en su *Tragèdia de Caldesa.* El «cas afortunat» de Caldesa conecta en esencia con el «cas tan fort» (47, 18) de March, hasta el punto de que podríamos considerarlo el desarrollo anunciado por Ausiàs en la última estrofa del poema, que Corella hace suyo y que se materializa en la redacción de la *Tragèdia*:

Per tal dolor no faré vida·rmita;
palesament serà ma vida·ctiva,
e de parlar no tendré lengua squiva,
e ver parlar, de ssi gran dolçor gita (47, 33-36).

Más allá de las imágenes concretas de los *adynata* –de las que hablaré más adelante–, la función del cataclismo cósmico tiene mayor grado de semejanza entre esta poesía y la *Tragèdia de Caldesa*, que entre los dos mismísimos ejemplos de March que lo desarrollan. Como Séneca y los textos bíblicos, Ausiàs hace detenerse y caer los cuerpos celestes en la última estrofa del poema 87 (Badia 1993: 82):

Lo món finit, lo sol e luna y signes
no correran per lo cel, ne planetes;
per ops d'aquell los ha Déu fets e fetes,
y, él defallint, cessen llurs fets insignes.
Tot enaxí si d'aquest món trespasse,
aquell poder qu·en amar nos enclina
caurà del cel, car pus hom no s'afina
en ben amar, ans quascú veig que·s lasse.
Si Amor veu qu·errant sens profit vaja,
envergonyit yo creu de son loch caja (87, 331-340).

Sin embargo, aquí se carga de patetismo y se intensifica el momento de la futura muerte del poeta, ya que «així com els astres deixaran de córrer el dia que el món fini, l'amor caurà del cel –com faran els astres a la fi del món– quan el poeta, únic amador veritable, deixi de viure» (Bohigas 2000: 276). El cataclismo cósmico de este poema marquiano aparece a través de un símil y lo que cae del cielo metafóricamente es Amor, que se desplomará cuando deje de existir el único «bon amador» que quedaba en el mundo. Eso, que ningún otro hombre sea capaz de «ben amar», es lo que es comparable a los crímenes del poema 47 de March y la *Tragèdia* de Corella, pero el uso que se hace de los *adynata* no es el mismo, porque no se aplican directamente al hecho concreto, sino a través de un símil con el apocalipsis bíblico.

De Ausiàs March parece haber aprendido Corella la posición inicial de las catástrofes que anunciaban la tragedia, de manera que «amb l'aparició dels *adynata* de sabor marquià en posicions primerenques, el lector descobria el tema de l'amor no correspost o correspost d'una manera qualitativament diferent desplegat més avant, encara que no en discernia les causes, que s'esdevenien al llarg de l'obreta corellana, per bé que els indicis presagiaven clarament el resultat» (Martínez Romero 2001: 176). Así ocurre en el *Plant de la reyna Ècuba* (Martos 2001b: 137-138), en el cual, como en la *Tragèdia de Caldesa*, se insinúa la gravedad de la narración desde el exordio; después, Corella genera otro cataclismo cósmico ante el último de los crímenes contra los troyanos, el de Astíanactes, el hijo de Héctor, que, a manera de conclusión, expresa vehementemente la crueldad de los hombres (Martos 2001b: 150).

Tomàs Martínez remite al cataclismo cósmico del inicio de la *Tragèdia de Caldesa* para justificar su relación con la primera estrofa del poema ausiasmarquiano en cuestión, como también lo hace Rosanna Cantavella[35]. Y es cierto que este pasaje corellano depende, como estrategia discursiva, de los primeros versos del poema 47 de March; sin embargo, estos últimos podrían tener la misma relación –o más, si cabe– con el tercero de los cataclismos cósmicos que insinúan la gravedad del crimen de Caldesa, aquél que abre el primero de los dos poemas que contiene esta prosa, a través de los cuales hablan los enamorados entre sí:

Mourà's corrent la tremuntana ferma
e, tots ensemps, los cels cauran en troços;

[35] «Al poema 47 de March, per tant, com més tard a la *Tragèdia de Caldesa* de Corella, es presenta un començament apocalíptic, que és explicat com l'expressió d'aflicció o d'indignació del poeta a la vista de la seua estimada com a criatura intel·ligent i alhora libidinosa (amb un enteniment refinat que no s'oposa a una voluntat perversa)» (Cantavella 1999: 306).

tornarà fret lo foch alt en la spera
y, en lo més fons, del món veuran lo centre;
tinta de sanch se mostrarà la luna
e, tot escur, lo sol perdrà la forma,
ans que jamés de mi siau servida;
e lo meu cos, del prim cabell fins l'ungla,
mirant a vós, sia partit en peces
e, tornat pols, no prengua sepoltura
ni reba·l món tant celerada cendra,
ni·s pugua fer algú gire la lengua
a dir «bon pos» a l'ànima maleyta,
si Déu permet mos ulls vos puguen veure.

E, si és ver vos diguí may senyora,
no·s trobe·n l'any lo jorn de ma naxença,
mas lo meu nom, a tots abominable,
no si·al món persona que l'esmente,
ans, del tot ras de les penses humanes,
sia passat com un vent lo meu ésser;
tinguen per fals lo que fon de mon viure
e res de mi, en lo món, no y romangue;
e, si per cas, del meu cors gens ne resta,
sia menjar als animals salvatges:
prenga·n cascú la part d'una sentil·la,
perquè·n tants lochs sia lo meu sepulcre,
que, ·l món finit, no s· trobe la carn mia,
ni·s pugua fer que may yo ressucite.

En este caso, el poema también se inicia, como la *Tragèdia de Caldesa* misma, con un cataclismo cósmico de función parecida en parte, pero combinada con otras influencias y con una inversión de perspectivas que, en este caso y como demostré en su momento (Martos 2009), afecta a todo un género poético: el *escondit*[36]. Los *adynata* de los primeros versos son, por lo tanto, los conjuros sobre los cuales se basa la promesa vehemente del enamorado, ahora no de fidelidad, sino de desamor, en una estrategia parecida a lo que Corella hizo con

[36] El *Hippolytus* de Séneca presenta un contexto muy próximo al discurso amoroso corellano del *escondit*: en ambos casos, el cataclismo se produce antes de que el amante ame a una mujer, con un carácter más concreto en el caso del valenciano y más misógino en la voz de Hipólito. La vehemencia de Hipólito y de Corella es una estrategia intensificadora del rechazo amoroso, un recurso al servicio del *persuadere*, de la veracidad de los sentimientos expresados.

la *Fiammetta* en su *Medea*. La vehemencia del género está ahora al servicio del desamor, de manera que las automaldiciones aportan firmeza y sinceridad al rechazo del amante traicionado: «si Déu permet mos ulls vos puguen veure» (v. 14). No sólo cierra la posibilidad de amarla en el futuro, sino que, a manera de *dezencuzatio*, niega haberlo hecho nunca –«E, si és ver vos diguí may senyora» (v. 15)– con tal vehemencia, que pide que, si esto no fuera cierto, le recayesen todo tipo de calamidades. Estas oraciones condicionales sobre las cuales se construye el poema son claramente deudoras del estilema que Riquer (1951-1952: 213) defendió como rasgo genérico del *escondit*, sobre todo en el caso de *si és ver vos diguí may*, que «fa pensar en un escondit girat del revés» a Lola Badia (1993: 83-84). Aunque el parecido es sugerente con *s'i'l dissi mai*, *si u diguí may*, *s'eu ho dixo* o *se o dixe* de otros *escondits* de la literatura románica, sobre todo lo tiene con la versión usada por Jordi de Sant Jordi, que convierte la fórmula tradicional en *si no us dich ver.* De hecho, incluso en el mismísimo poema 47 de Ausiàs March podemos ver las huellas del género a través de este estilema, que contiene también el adjetivo «ver»:

> Si ver serà, prech Déu que la calor
> de tots los fochs creme la vostra carn,
> si no teniu en un terrible escarn
> que no vençau una tan gran eror (47, 25-28).

A pesar del carácter circunstancial de los versos que introducen esta fórmula en el poema de March, podrían haber sugerido la intertextualidad con la composición de Jordi de Sant Jordi, sobre todo si tenemos en cuenta también la aparición de *adynata*, que debieron de haber conectado ambas fuentes corellanas. Las automaldiciones de los *escondits* eran «conjuros concretos, más o menos pintorescos, en los que el poeta exagera las calamidades con cierta tendencia a la caricatura» (Riquer 1951-1952: 208), excepto en la *dansa-escondit* de Jordi de Sant Jordi, que tenían un carácter más general. Si bien los poemas de Jordi de Sant Jordi y de Joan Roís de Corella no coinciden en los *adynata* concretos utilizados, sí que lo hacen en el tono de las automaldiciones, que, en esencia, son las mismas que Corella desarrolla en su *escondit*: el castigo a su cuerpo, a su alma y a su memoria.

La concreción de las imágenes construidas sobre el esquema del *escondit* que parece tomar prestado de Jordi de Sant Jordi, provienen de la tradición bíblica y de otras fuentes que, de hecho, son esenciales en la construcción de la *Tragèdia*

de Caldesa[38]: las poesías de Ausiàs March, las tragedias de Séneca y, en parte, la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio. Al final del poema de la *Tragèdia*, se vuelve a incidir en el tópico que Corella había tratado en los versos 8-11 de su *escondit*, la destrucción del cuerpo de una manera tan cruel y tan aniquiladora, que, ahora ya sí expresado de manera explícita, le imposibilitará la resurrección al final de sus días (vv. 23-28), con tal degradación para su propio cuerpo, que desea que «sia menjar als animals salvatges» (v. 24), que no quede entero y se despedace, como en estos versos de Ausiàs (Badia 1993: 83):

> No dech morir solament ab coltell:
> mon cors mig mort deu ser viand·als cans;
> mon cor, partit entre corps e milans;
> mon espirit tinga lo loch d'aquell
> qui volch trahir, besant, lo Fill de Déu:
> aquest és loch a ell just e degut (99, 81-86).

En el capítulo sexto de la *Elegia*, Fiammetta ha escuchado que Pánfilo no se ha vuelto a casar, pero que sí que está enamorado de una mujer, contra la cual enciende su ánimo de tal manera, que le desea la muerte a manos de animales que la despedacen, para que no se le pueda dar sepultura:

> Mentre ci viverò, mi nutricherò della speranza della tua morte; la quale io non comune priego che sia come l'altre, ma, posta in luogo di pesante piombo o di pietra nella concava fionda, tu sia intra li nemici gittata, né al tuo lacerato corpo sia dato o fuoco o sepultura, ma, diviso e sbranato, sazii gli agognanti cani, li quale io priego che, poi che consumate avranno le molli polpe, delle tue ossa commettano asprissime zuffe, acciò che, rapinosamente rodendole, te di rapina dilettata in vita dimostrino (Segre 1963: 1041).

Además del cuerpo, el castigo que Corella prevé para su espíritu si la vuelve a mirar, pasa también por el anihilamiento, en una desaparición absoluta de su ser, que recuerda estos otros versos de March, preocupado por el destino del alma de su amada en los cantos de muerte: «Si és axí, anul·la'm l'esperit, / sia tornat mon ésser en no-res» (96, 21-22)[39].

---

[38] Eso me parece suficiente para justificar que los tópicos de estas fuentes influyen en Corella, porque es evidente que las conoce, más allá de otros posibles referentes que recojan los mismos motivos.

[39] «March diu aquestes coses en contextos en què se sent culpable; Corella, en canvi, només està marcant les seues distàncies amb un amor que se li ha revelat com a maculat» (Badia 1993: 83).

La manera corellana de crear y de reelaborar las fuentes se ejemplifica bien en el uso que hace del género del *escondit*, puesto que, en la prosa anterior a la *Tragèdia*, ya había incluido reminiscencias del género poético, con una declaración de amor absoluto –aquí en prosa– fundamentada en el cataclismo cósmico como base de los *adynata*:

> Però, de mi no sies dubtosa, que ans lo sol, mudant lo acostumat cors, illuminarà la nit e la lluna lo dia e los cels fatigats reposaran, que Jàson de altri que de Medea sia. E, si, per cars, aprés de llarga vida, a la cruel citatió de la mort tu primer comparies, sens dubte sies certa, en tal cars, de mi seré homecida, perquè, en aquest món sens tu viure, mortal e gran affany stime, e, morint ab tu, delitosa mort sostendria. Y, encara, per tolre'm poder e avinentea, que, aprés de tu, no presomís alguna de Jàson ésser senyora (Martos 2001b: 228-229).

El *escondit* de la *Tragèdia de Caldesa* será el paso más allá: el regreso al verso como vía de expresión de este género, pero experimentando sobre él e invirtiendo la perspectiva. Tal vez, la prosificación de esta forma poética no sea original de Corella, sino que la encontramos ya en la *Elegia*, en el mismo episodio en el cual Fiammetta sabe de la nueva amada de Pánfilo, a la que lanza una serie de conjuros que mucho tienen que ver con las maldiciones de los *escondits* y que recuerdan, particularmente, las de los versos corellanos. El despecho la hará obsesionarse con la muerte de la otra, a la que siempre maldecirá, hasta el punto de que antes tendría lugar un cataclismo cósmico, que ella dejara de hacerlo:

> Niuno giorno, niuna notte, niuna ora sarà la mia bocca senza esser piena delle tue maladizioni, né a questo mai si porrà fine: prima si tufferà la celestiale Orsa in Oceano, e la rapace onda della ciciliana Cariddi starà ferma, e taceranno li cani si Silla, e nell'Ionio mare surgeranno le mature biade, e l'oscura notte darà nelle tenebre luce, e l'acqua con le fiamme, e la morte con la vita, e il mare co'venti saranno concordi con somma fede; anzi, mentre che Gange durerà tiepido e l'Istro freddo, e li monti porteranno le querce, e li campi li morbidi paschi, con teco avrò battaglie (Segre 1963: 1041).

Incluso con bastante anterioridad a la *Elegia*, Séneca mismo había puesto en pràctica esta estructura silogística, precisamente en un contexto misógino del *Hippolytus*:

Detestor omnis, horreo fugio execror.
sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
odisse placuit. ignibus iunges aquas
et amica ratibus ante promittet uada
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem
et ora dammis blanda praebebunt lupi,
quam uictus animum feminae mitem geram (*Hip*. 566-573)[40].

La coincidente presencia en Séneca de la estructura básica sobre la cual, siglos después, se fundó el género trovadoresco, así como su uso en la *Elegia*, no excluye, sin embargo, que para el *escondit* corellano se acumulen nuevas influencias: la *dansa-escondit* de Jordi de Sant Jordi y el mismísimo poema 47 de March, a partir del cual, de hecho, se genera la *Tragèdia de Caldesa* en su totalidad.

En definitiva y en conclusión, la complejidad y variedad de las fuentes de Joan Roís de Corella influyen notablemente en la creación de sus obras, sobre todo en esta etapa, en la cual juega de tal manera con la perspectiva, que, a veces, cuesta reconocer las alusiones a la tradición. Con este grado de entrelazamiento y de refundición de fuentes, es difícil delimitar los hipotextos que hay detrás de las nuevas creaciones, hecho que provoca una doble consecuencia en la literatura corellana: de un lado, el nuevo producto adquiere una elevada categoría, que lo individualiza frente a la tradición, que sirve de punto de partida para interpretar el nuevo texto; por otro lado, la difusión de los límites de las fuentes, por su grado de reinterpretación o de inversión, hace poco factible un proceso de catalogación de préstamos e influencias en su totalidad, aunque eso no debe implicar que se abandone el proyecto y que sea inútil continuar recopilando datos desde la mera citación breve casi textual o con marcas léxicas que la evidencian, hasta la concepción de una obra completa en la órbita del discurso poético vigente.

Precisamente, ese último uso de sus fuentes es el que caracteriza la segunda etapa de producción corellana, que no identifico estrictamente con los límites propuestos por la crítica, puesto que la manera de crear de Joan Roís queda plenamente dibujada en sus prosas mitológicas, ya desde la *Medea*, a partir de la cual

[40] «Totes les menyspreu, e a totes fuig ab error, e totes les blasme; per llur natura o per rahó o sia cruel furor, a mi plau no amar-les. Que abans lo ffoch se acostarà ab l'aygua e la dubtosa e perillosa mar donarà passatge a les corrents naus, e abans lo occident donarà la clara lum o jorn e los lops cruels e feres daran agradoses cares a les pahorugues daines, que yo no portaré coratge humil e benigne [a] alguna ffembra» (Martínez Romero 1995: 266).

la presencia de March en Corella deja de ser circunstancial y se construyen obras que se enmarcan y dialogan con su poesía y con el discurso lírico que se ha generado alrededor de ella, como lo es, sin duda, la *Tragèdia de Caldesa*. Evalúo en este trabajo las propuestas de referentes que la crítica ha ido marcando para esta obra y establezco –junto a los *Amores* (II, 5 y III, 11a-11b) de Ovidio– el poema 47 como principal impulso creador para su composición, analizando los diferentes pasajes de este último que podrían haber influido en Joan Roís de Corella. Ni una cosa ni otra se había hecho hasta ahora; sí que se había ido dibujando el poema 47 como una de las fuentes de la *Tragèdia*, pero no se había ponderado su importancia en relación a las otras propuestas establecidas, ni se habían valorado para ser descartadas algunas de ellas, ni se había remitido a todos los pasajes a los que hago referencia en este trabajo. La construcción de la *Tragèdia de Caldesa* ilustra cómo Corella reelabora sus referentes, en general, a fin de crear un producto completamente nuevo y, en especial, la poesía de Ausiàs, desde su poema 47, a versos de otras composiciones, como la 46, la 96 y la 99, al menos. A March se yuxtaponen otras fuentes, como los *Amores* (II, 5 y III, 11a-11b) y, quizás, los *Remedia amoris* (vv. 399-420) de Ovidio, Séneca, la *Elegia* de Boccaccio, ecos bíblicos y antropológicos e, incluso, tal vez, cualquiera de las tantas otras obras medievales en las cuales las damas tienden a juntarse con hombres de baja condición.

Es un momento álgido en la producción de Joan Roís, en el que, desde la yuxtaposición de fuentes, ha evolucionado hasta el cambio de perspectiva en el uso de motivos, argumentos y géneros, a través de un proceso de reflexión que busca clara e, incluso, obsesivamente la innovación. Este discurso post-ausiasmarquiano se genera en contextos de colaboración poética, en los que se lee la poesía de Ausiàs, pero también aquella que se ha generado en esos mismos cenáculos. Esa proximidad supone un impulso creador que busca, en última instancia, el reconocimiento de los otros poetas e, incluso, de su señor, si hablamos de una corte literaria. Se me preguntó en su momento sobre la causa por la cual Corella escribe en prosa un discurso de tradición eminentemente lírica, algo que aún no había explicado la crítica. Es ésta, precisamente: Joan Roís de Corella buscaba la excelencia en un contexto poético que reflexionaba sobre la poesía de March y sobre el discurso amoroso lírico coetáneo, un contexto sin duda colectivo, que fue el que generó tantos impulsos creadores en Joan Roís e hizo evolucionar su literatura desde aquellas primeras prosas mitológicas basadas linealmente en Ovidio –que fueron su carta de presentación y que revisó posteriormente; de ahí sus dobles versiones y la incorporación de las más antiguas, precisamente, en un can-

cionero cercano al príncipe de Viana (BM1/S[1])–, hasta obras de la calidad de la *Medea*, la *Tragèdia de Caldesa* o el *Leànder y Hero.* En ese contexto poético, Corella practicó –y muy bien– el verso, pero también tuvo muy claro que había entrado en él como prosista y ese soporte literario era el que le había aportado prestigio, hasta el punto de que Carlos de Viana elogió su estilo y de que Joanot Martorell construyó sobre él su *Tirant lo Blanc*, imitándolo. Esto, unido a sus estrategias de cambios de perspectiva y su proceso de reflexión sobre géneros, que caracterizan este momento de la producción de Roís de Corella, hace que éste se incline a reelaborar en prosa y no en verso el «cas tan fort» de Ausiàs March, concretándolo en el «cas afortunat» de Caldesa. Es a partir de esta circunstancia y de la inclusión de este poema en la prosa, que Corella comprueba el potencial expresivo de entrelazar versos como vía para sublimar su estilo prosístico y lo pone en práctica, aunque con matices diferentes en su función, en casi todas sus obras siguientes: en el *Leànder y Hero*, en el *Josef*, en el *Triümpho de les dones*, en la *Lletra consolatòria*, en el *Debat amb el príncep de Viana*, en *Lo johí de Paris* y en la *Magdalena.*

Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

BIBLIOGRAFÍA

ANNICCHIARICO, Annamaria (1991-1992). «Perché *tragedia*? Il gioco delle *ambiguità* nella *Tragèdia de Caldesa* di Joan Roís de Corella», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 53, pp. 59-80.

— (1995). *Varianti corelliane e «plagi» del «Tirant»: Achille e Polissena,* Roma, Schena Editore («Biblioteca della Ricerca: Cultura Straniera», 72).

ARCHER, Robert (ed.) (1997). Ausiàs March, *Obra completa,* Barcelona, Barcanova.

BADIA, Lola (1993). «Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», en *Tradició i modernitat als segles xiv i xv. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March,* Valencia-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 73-91 [1a edició: *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 75-93].

— (1997). «Ausiàs March i l'enciclopèdia natural: dades científiques per a un discurs moral», en Ausiàs March: textos i contextos, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 31-57 («Biblioteca Sanchis Guarner», 37).

BOHIGAS, Pere (ed.) (2000). *Ausiàs March, Poesies,* edición revisada por Amadeu-J. Soberanas y Noemí Espinàs, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B19) [1ª ed.: 1952-1959, 5 vols. («Els Nostres Clàssics», A71, A72, A73, A77, A86)].

CABRÉ, Lluís, & TORRÓ, Jaume (1995). «"Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario"»: la poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista», *Cultura Neolatina,* 55/1-2, pp. 117-136.

CANTAVELLA, Rosanna (1999). «Aspectes argumentals de la *Tragèdia de Caldesa*», en *Ausiàs March i el món cultural del segle XV,* ed. Rafael Alemany, Alicante, Universitat d'Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 299-318 («Symposia Philologica», 1) [1a ed. en inglés: «On the Sources of the Plot of Corella's *Tragèdia de Caldesa*», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph Penny, Londres, Tamesis Books, 1997, pp. 75-90].

CINGOLANI, Stefano Maria (1998). *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest,* Valencia, Edicions 3 i 4.

— (1999). «L'art al lusiu: Ausiàs March a l'obra de Joan Roís de Corella», *en Ausiàs March i el món cultural del segle XV,* ed. Rafael Alemany, Alicante, Universitat d'Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 247-263 («Symposia Philologica», 1).

CURTIUS, Ernst Robert (1955). *Literatura europea y Edad Media latina,* 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.

FUSTER, Joan (1968). «Lectura de Roís de Corella», en *Obres completes,* 1, Barcelona, Edicions 62, pp. 285-313 («Clàssics Catalans del Segle xx»).

GARRIGA, Carles (1994). «*Vidi cum foribus lassus prodiret amator*», *Els Marges,* 51, pp. 86-99.

GÓMEZ, Francesc J., & PUJOL, Josep (eds.) (2008). Ausiàs March*, Per haver d'amor vida. Antologia comentada,* Barcelona, Barcino («Biblioteca Barcino», 3).

MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (ed.) (1995). *L. A. Sèneca, Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet,* 2 vols., Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B14-15).

— (1996). «Per a una interpretació del *Triümfo de les dones*, de Roís de Corella: claus ecdòtiques i literàries», en *Miscel·lània Germà Colón, 6,* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 37-69 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 33).

— (1998). «Variacions sobre el tema "Corella i els contemporanis valencians", *Caplletra,* 24 (primavera) («Joan Roís de Corella i el seu temps», ed. Albert G. Hauf), pp. 45-65.

— (2001). «Joan Roís de Corella interpretat des d'Ausiàs March», *Cultura Neolatina,* 61/1, pp. 159-194.

MARTOS, Josep Lluís (2001). *Fonts i cronologia de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella,* Alicante, Universitat d'Alacant («Biblioteca de Filologia Catalana», 10).

— (ed.) (2001). *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica,* Alicante-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 55).

— (2003). «Escola i aprenentatge literari a través de la traducció: Corella i els mites», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris,* 8 («Traducció i pràctica literària a l'edat mitjana romànica», ed. Rosanna Cantavella, Marta Haro y Elena Real), pp. 245-266.

— (2005). «*Amor és tal que, si us obre la porta, / tart s'esdevé que pels altres la tanque*: una reinterpretació de la *Tragèdia de Caldesa*», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval,* vol. 3, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1147-1167 («Symposia Philologica», 12).

— (2005). «La *Lletra consolatòria* de Joan Roís de Corella: edició crítica», *Revista de Literatura Medieval,* 17, pp. 9-30.

— (2005). «Sèneca i Roís de Corella», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de setembre de 2001), 3, ed. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, La Coruña, Universidade da Coruña-Editorial Toxosoutos, 2005, pp. 131-150.

— (2005). «"Con li suoi vestimenti asciugare il morto viso della salata acqua, e bagnarlo di molte lagrime": la *Fiammetta* en el *Leànder y Hero* de Roís de Corella», *Caplletra*, 39, pp. 257-275.

— (2008). «La literatura perduda de Joan Roís de Corella: les fonts», *Caplletra*, 45, pp. 93-112.

— (2009). «*Sotsmissió amorosa*: uns poemes mal editats de Joan Roís de Corella», *Llengua & Literatura,* 20, pp. 7-25.

— (2009). «L'*escondit* de Joan Roís de Corella», *Revista de Poética Medieval*, 22, pp. 115-132.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961). *Orígenes de la novela,* 2, Santander, C.S.I.C. [1a ed.: 1905].

PAGÈS, Amédée (1925). *Commentaire des poésies d'Auzias March,* París, Librairie Ancienne Honore Champion.

PARRAMON I BLASCO, Jordi (1995). «Roís de Corella i l'enigma de Caldesa», *Miscel·lània Germà Colon*, 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 69-79 (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 30).

PUJOL, Josep (1998). «*Jo viu lo ray ab la nobla leuseta.* Ressons d'una *razo* a la literatura catalana del segle XV», *A Sol Post*, 4, pp. 93-100.

RICO, Francisco (1982). «Caldesa, Carmesina y otras perversas», en *Primera cuarentena y tratado general de literatura,* Barcelona, El Festín de Esopo, pp. 91-93.

— (1984). «Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldesa*», en *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. Frauke Gewecke, Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert, pp. 15-27.

RIQUER, Martín de (1951-1952). «El *escondit* provenzal y su pervivencia en la lírica románica», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, pp. 201-224.

— (1964). *Història de la literatura catalana*, 3, Barcelona, Ariel.

ROMEU I FIGUERAS, Josep (1984). «Dos poemes de Joan Roís de Corella: *A Caldesa* i *La sepultura*», en *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarner,* 1, Valencia, Universitat de València, pp. 299-308.

SEGRE, Cesare (ed.) (1963). *Elegia di madonna Fiammetta en Opere di Giovanni Boccaccio,* Milán, Mursia, pp. 943-1080.

TORRÓ, Jaume (1996). «El mite de Caldesa: Corella al Jardinet d'orats», *Atalaya,* 7, pp. 103-116.

WITTLIN, Curt J. (1997). «La *Biblis*, *Mirra i Santa Anna* de Joan Roís de Corella: traduccions modulades, amplificades i adaptades», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, 8 (Lo gentil estil fa pus clara la sentència. *De literatura i cultura a la València medieval,* ed. Tomàs Martínez), pp. 175-189.

ZWIERLEIN, Otto (ed.) (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae,* Oxford, Oxford University Press (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

José Julio Martín Romero
Miguel Lucas ante Enrique IV. Desobediencia y lealtad
en los *Hechos del condestable Iranzo.*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 47-81

MIGUEL LUCAS ANTE ENRIQUE IV. DESOBEDIENCIA Y LEALTAD EN LOS *HECHOS DEL CONDESTABLE IRANZO*[1]

I. Los *Hechos* como trayectoria de un vínculo vasallático

El análisis de los diferentes cambios de actitud entre Enrique IV y Miguel Lucas en los *Hechos del condestable Iranzo* permite comprender el sentido de este texto y su tono justificativo. Es un dato generalmente aceptado que esta crónica presenta a éste como el vasallo más fiel de Enrique IV. Aunque es cierto, no lo es menos que el texto relata ciertas desavenencias y conflictos entre ellos; en la obra la relación entre el monarca y su súbdito no siempre se caracteriza por la concordia, sino que se ve salpicada por la desobediencia, el engaño y las amenazas. La falta de entendimiento entre ellos resulta evidente en los acontecimientos narrados al inicio de los *Hechos*, aquellos que desembocaron en la retirada del condestable Iranzo a Jaén, lo que se ha denominado su exilio voluntario[2].

Sólo partiendo de estos polémicos episodios iniciales se puede interpretar el texto de manera adecuada. En mi opinión, la crónica quiere justificar no sólo el ascenso político de un hombre de origen no demasiado preclaro, sino también estos conflictivos momentos en la relación entre Miguel Lucas y su rey. No es de extrañar que el texto comience con el relato de estos hechos, ya que se trata pre-

---

[1] El presente estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo: corpus bibliográfico y estudio literario» (0614.0583.04 IBP) del Plan de Apoyo a la Investigación de la Universidad de Jaén.

[2] Soriano del Castillo, Catherine, «El exilio voluntario de un Condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo», en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 6-7 (1988), pp. 71-76.

Entregado: 27 de abril de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

cisamente de unos sucesos que ha de justificar para que esa imagen de vasallo leal a su monarca no se vea ensombrecida[3].

En tanto que algunos de los acontecimientos podrían hacer dudar de la lealtad de Miguel Lucas hacia su rey, la crónica, para evitar esta sospecha, ha de ofrecer una determinada interpretación de estos hechos que justifique la actitud del biografiado. Por ello, el texto no ahorra detalles de esos momentos de desobediencia, ya que, de no hacerlo así, resultaría imposible justificarlos[4].

El presente análisis revela cómo los *Hechos* consiguen proyectar la responsabilidad de los acontecimientos sobre otros personajes, como Juan Pacheco y Pedro Girón, movidos por la envidia, o el propio soberano, cuya debilidad de carácter permitió que se llegara a esa situación; así, el texto logra transmitir la idea de que Miguel Lucas fue desobediente simplemente porque no tuvo otro remedio. Con ello, se consigue que esos momentos de desobediencia no desdoren la imagen de Miguel Lucas como el vasallo más leal de Enrique IV; el texto configura una imagen del condestable en la que su fidelidad hacia el monarca es uno de los pilares fundamentales[5].

Esta fidelidad es precisamente uno de los rasgos que singularizan al personaje en el entorno de ambiciosos nobles que rodean al rey, y por ello se repite con pertinaz insistencia, una insistencia que se debe, en mi opinión, al deseo de justificar las mencionadas actitudes polémicas de Miguel Lucas ante Enrique IV. Aunque el texto no oculta que la relación entre ellos fue en ocasiones tensa e incluso violenta, se esfuerza por convencer de las leales intenciones del condestable hacia su monarca. Todo el relato parece ir orientado a justificar esos controvertidos momentos iniciales: la lealtad de Miguel Lucas hacia su rey en su retiro giennense demuestra que incluso su desobediencia se debió a su fidelidad.

En definitiva, este episodio inicial arroja luz sobre el resto de los acontecimientos narrados en la crónica y explica las líneas maestras del relato historiográfico, líneas maestras que se estructuran en dos vertientes profundamente interrelacionadas. Por un lado, se analizan los hechos de Miguel Lucas en el con-

---

[3] En otros textos cuatrocentistas (*El Victorial*, *Crónica de don Álvaro de Luna*), Cruz MONTERO GARRIDO analiza la elaboración literaria de obras historiográficas con una determinada orientación ideológica en *La historia, creación literaria. El ejemplo del Cuatrocientos,* Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1994.

[4] La intención justificativa de las crónicas particulares es comentada por Fernando GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval castellana IV. El reinado de Enrique IV: el final de la Edad Media. Conclusiones. Guía de Lectura. Apéndice. Índices,* Madrid, Cátedra, 2007, p. 3557.

[5] Tengo en prensa en la *Revista de Filología Española* el artículo «El condestable Miguel Lucas en su crónica», en el que analizo en detalle cada uno de sus rasgos, entre los que destaca su lealtad hacia el monarca.

texto general de la política castellana, esto es, en el entorno nobiliario de Enrique IV; y, por otro, se refleja la vida del condestable Iranzo en su ciudad, donde se convierte en algo parecido a un rey. De hecho, cabe pensar que la inquebrantable fidelidad de Miguel Lucas hacia Enrique IV no es sino una forma de proponer modelos de actuación a sus propios vasallos, e incluso se intuye que el texto intenta establecer un contrapunto a la figura del débil Enrique IV con la del excelente gobernador (siempre según el texto) que fue el condestable Iranzo.

Por tanto, el análisis de las variaciones y cambios de actitud entre Enrique IV y Miguel Lucas en los *Hechos* permite comprender mejor la génesis y los propósitos del texto.

II. Miguel Lucas en la corte de Enrique IV

Triple nombramiento y prisión

La crónica se abre con la fastuosa ceremonia en la que Enrique IV nombró a Miguel Lucas barón, conde y condestable, un inaudito triple nombramiento que asombró a la corte, como indicó Diego de Valera en su *Memorial de Diversas Hazañas*[6].

Los *Hechos* relatan con todo lujo de detalles este momento en que Miguel Lucas llegó a lo más alto de su carrera política. Sucedió en 1458, en los reales alcázares de Madrid, ante las más altas personalidades del momento, entre las que se contaban Juan Pacheco, marqués de Villena, su hermano Pedro Girón, maestre de Calatrava, don Gómez de Cáceres, maestre de Alcántara, Alonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla, el embajador del rey don Juan de Navarra (quien, como indica el texto, «fue depués rey de Aragón[7]»), el nuncio del Papa y otros muchos. Con la lectura de sendos discursos pronunciados por Álvar Gómez de Çibdad Real, secretario del rey, al son de trompetas, se fueron concediendo a Miguel Lucas las citadas dignidades[8].

---

[6] Carceller Cerviño, María del Pilar, «El ascenso político de Miguel Lucas de Iranzo. Ennoblecimiento y caballería al servicio de la monarquía», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 176/1 (2000), págs. 11-30 (esp. pág. 26).

[7] *Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso señor, el señor don Miguel Lucas, muy digno condestable de Castilla*, Juan Cuevas Mata, Juan del Arco Moya y José del Arco Moya (eds.), Jaén, Ayuntamiento de Jaén / Universidad de Jaén, 2001, pág. 4. Todas las citas de los *Hechos* en el presente estudio proceden de esta edición. En aquellas ocasiones en que resulte pertinente, indico también el año.

[8] Sobre esta ceremonia, vid. Quintanilla Raso, María Concepción, «La nobleza titulada en la sociedad política de la Castilla bajomedieval», en *Títulos, grandes del reino y grandeza en la sociedad política. Fundamentos en la Castilla medieval*, María Concepción Quintanilla Raso (dir.), Madrid, Sílex, 2006, págs. 19-67 (esp. págs. 33-36).

Se trataba de la culminación de un sorprendente ascenso que se inició cuando fue introducido por Juan Pacheco como paje del rey. Precisamente el ambicioso Pachecho hubo de ver con reparos cómo Miguel Lucas se iba ganando el favor real. Unos años antes, en 1455, Enrique IV lo había ennoblecido e investido caballero[9]. También con anterioridad a su triple nombramiento había sido designado alcaide de las ciudades de Jaén y de Alcalá la Real[10]. Hubo de ser visto con especial disgusto que adquiriera el cargo de condestable, vacante desde que muriera ajusticiado don Álvaro de Luna, cuyo recuerdo como gran favorito del rey Juan II había de jugar en contra de Miguel Lucas, ya que los paralelismos pusieron en pie de guerra a varios nobles que intentaron acabar con el favor real del que gozaba. La crónica alude constantemente a estas envidias con el claro propósito de justificar la actitud del condestable, que se presenta así como víctima inocente y amenazada en un enrarecido ambiente de intrigas políticas y de turbias maquinaciones.

También Pedro de Escavias insiste en su *Repertorio de Príncipes* en las envidias que la promoción de Miguel Lucas despertó en los poderosos, e indica un detalle importante para valorar hechos futuros: estos insidiosos nobles intentaron frenar este ascenso favoreciendo a otro de los miembros del entorno del monarca, Beltrán de la Cueva, juego que, como es sabido, se volvió contra ellos cuando Beltrán se convirtió en el más influyente de los favoritos reales[11].

Por su parte, los *Hechos* no comentan este detalle hasta después, mientras que en los momentos iniciales se limitan a señalar que Pacheco y Girón se esforzaban por sembrar la duda y la sospecha en el monarca en relación al biografiado. Así, la crónica logra presentar a estos ambiciosos hermanos como los causantes de los recelos del monarca hacia su súbdito y, por tanto, del deterioro de la relación entre ellos.

Resulta significativo que en la crónica se aluda –justo en el primer mo-

---

[9] CARCELLER CERVIÑO, María del Pilar, *art. cit.*

[10] Sobre la brillante trayectoria de Miguel Lucas, vid. el capítulo, «Carrera de títulos», en RODRÍGUEZ MOLINA, José, *La vida de la ciudad de Jaén en tiempos del condestable Iranzo*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 1996, págs. 237-242.

[11] «De la privança déste, el marqués y el maestre ovieron çelos e enbidia, en espeçial porquel marqués deseava mucho el maestrazgo de Santiago, el qual estava baco desde que el maestre don Álvaro de Luna murió y el rrey tenía la administraçión dél por bula del Santo Padre. Y el marqués y el maestre éranle muy contrario y començaron de ayudar y favorezer a Beltrán de la Cueva, que ya seruía de mayordomo al rrey y le començava a querer bien». Sigo la edición de GARCIA, Michel, *Repertorio de Príncipes de España y Obra Poética del Alcaide Pedro de Escavias*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses del C.S.I.C./Diputación Provincial de Jaén, 1972, pág. 350. Todas las citas de esta obra en el presente estudio proceden de esta edición.

mento en que se menciona a Miguel Lucas– al hecho de que el monarca había decidido retenerlo en esos mismos alcázares, donde se celebró esta suntuosa ceremonia que indicaba el punto más alto de su ascenso[12].

Esta primera alusión transmite perfectamente la vacilante actitud del rey hacia su vasallo, actitud que oscilaba entre el favor y la injusticia; este había sido detenido, servido adecuadamente, pero «con muy grandes guardas»; esta sorprendente situación se explica en el texto precisamente como resultado del afecto y cariño que despertaba en Enrique IV: «por causa que el dicho señor rey lo amava y quería muy entrañablemente, y era él tal que lo meresçía; y deseávalo hazer uno de los mayores onbres destos regnos» (pág. 4). Evidentemente, este cariño por sí solo no habría llevado al monarca a retener a Miguel Lucas, de no haber mediado la maledicencia y la envidia que este afecto había despertado en otros grandes personajes del entorno real[13].

Al mantenerlo prisionero en sus alcázares, Enrique IV pretendía evitar que Miguel Lucas abandonara su corte para marcharse a otros reinos, sospecha que habían despertado en él las habladurías de Juan Pacheco, marqués de Villena, y su hermano, Pedro Girón, maestre de Calatrava. Por tanto, el triple nombramiento se refleja como un intento por parte del soberano de mantener junto a sí a Miguel Lucas, pues, como indica el texto «era él tal que lo meresçía» (pág. 4).

La actitud del monarca puede entenderse, por tanto, como el resultado del afecto que siente por su vasallo, al que intenta retener por todos los medios, desde la recompensa (el triple nombramiento) a la fuerza (la prisión). El texto deja claro que Miguel Lucas merecía ese reconocimiento, pero no la prisión; mientras que el favor real es fruto de los méritos propios del biografiado, su prisión lo es de las injustificadas sospechas sobre su lealtad debidas a las malas artes de envidiosos nobles.

---

[12] «Miguel Lucas, criado del dicho señor rey e su chançiller mayor e del su Consejo e su alcaide de las çibdades de Jahén e Alcalá la Real; el qual, algunos días avía por mandado del dicho señor rey avía estado detenido en un quarto de los dichos alcáçares, muy acatado y servido, pero con muy grandes guardas» (pág. 4).

[13] «Y como desto los dichos mar[qués de Villena y maestre de Calatrava, su] hermano, y otros ovi[esen muy grande embidia, y con el dicho Miguel Lucas trogiesen algunas maneras por las quales el dicho señor rey se temía que el dicho Miguel Lucas se quería ausentar de su corte para se ir a otras partes fuera del reino; y por esta causa le mandó detener» (pág. 4). Posteriormente se vuelve a recordar esta detención: «un poco antes que el rey, nuestro señor, fiziese su condestable al dicho señor, teniéndolo detenido en los sus alcáçares e palacio real de Madrid, temiendo que non se le fuese por las maneras que de enbidia el marqués y el maestre y otros tenían con él» (pág. 15).

Especialmente indicativo del tipo de relación que Enrique IV pretende mantener con él es el nombramiento de conde. Este cargo desde las partidas alfonsíes se vincula con la cercanía al regente:

> Conde, tanto quiere dezir, como compañero que acompaña cotidianamente al emperador, al rey faziéndole seruicio señalado; e algunos condes auía a que llamauan palatinos que muestra tanto como condes de palacio, por que en aquel logar los acompañauan, e les fazían seruicio continuamente[14].

Por ello, al ser nombrado conde, el rey tomó de la mano a Miguel Lucas y lo sentó a su derecha; comieron utilizando un mismo confitero y bebieron de la misma copa de oro, tras lo cual Miguel Lucas se arrodilló y besó las manos del rey[15].

Con todo esto, el monarca deseaba retenerlo a su lado y evitar que pudiera establecerse lejos de su corte, pero el triple nombramiento provocó que los envidiosos nobles se esforzaran aún más por sembrar la discordia entre el condestable Iranzo y el monarca.

Deterioro de la relación entre Miguel Lucas y Enrique IV

El texto detalla la perversa red de intrigas palaciegas y mentiras que poco a poco envolvieron al monarca; asimismo, la crónica afirma de forma explícita que Enrique IV se vio dividido entre el afecto que la lealtad del condestable le despertaba y el temor de disgustar a otros nobles de su corte. Los *Hechos*, por tanto, presentan a Enrique IV como un monarca inconstante, voluble y de poco carácter; su débil voluntad le impidió actuar de manera (siempre según el texto) adecuada, esto es, recompensar a Miguel Lucas y apartar de sí la nefasta influencia de los hermanos Pacheco y Girón.

La crónica no deja lugar a dudas: el monarca incumplió su palabra en numerosas ocasiones e incluso retiró al condestable ciertos cargos. Aunque Miguel

---

[14] Apud. Quintanilla Raso, *op. cit.*, pág. 21.

[15] El aspecto ritual del acto revela el grado de proximidad: «En señal de lo qual, luego, el dicho señor rey tomó al dicho varón e conde don Miguel Lucas por la mano e púsolo cabe sí, a la mano derecha. E luego, Beltrán de la Cueva, mayordomo del dicho señor rey, por su mandado, troxo con otros dos cavalleros que tras él venían un confitero de oro, con ciertas espeçias e confaçiones, e una copa de oro. E el dicho señor rey comió de las dichas espeçias e confaçiones e bevió de la dicha copa; e, así mesmo, con su mano, dio al dicho conde don Miguel Lucas de las dichas espeçias e confaçiones que comiese, e la dicha copa con que beviese; de lo qual así mesmo comió e bevió. Lo qual fecho, el dicho varón e conde don Miguel Lucas, fincadas las rodillas en tierra, besó las manos al dicho señor rey» (pág. 8).

Lucas permaneció fiel, a medida que se acumulaban desaires contra él, su actitud fue variando hasta que terminó por reprochar al monarca su conducta.

El mismo año de su triple nombramiento se narra cómo el rey había prometido Baños y Linares a Miguel Lucas; pero estos lugares habían rechazado al condestable como señor, favorecidos por «algunos cavalleros de Baeça», a su vez instigados por Juan Pacheco y Pedro Girón. Esto llevó a Miguel Lucas a quejarse al rey de su pasividad[16]. La crónica, como he dicho, presenta al monarca dividido entre el deseo de satisfazer a Miguel Lucas y el de no enojar a los poderosos Pacheco y Girón («Y el señor rey deseávalo fazer como la vida; y de la otra parte estava enbaraçado», pág. 17).

Éstos aprovecharon la ocasión en que el condestable Iranzo se había quejado al rey para hacerle sospechar a éste que su vasallo quería marcharse, y le aconsejaron, para evitarlo, que le pidiera las fortalezas de Jaén y de Alcalá la Real, cuya alcaidía ostentaba Miguel Lucas. El texto no deja lugar a dudas sobre la interpretación de estos consejos: «Todo lo qual aconsejavan a su merçed falsamente» (pág. 17). Finalmente lograron sus objetivos y Enrique IV decidió retener a Miguel Lucas y a su hermano, el comendador de Oreja, así como a otros miembros cercanos a él, como Alfonso Muñoz de Castañeda y Pedro de la Cueva. Una vez más la crónica narra una reacción desproporcionada y despótica hacia el condestable.

No obstante, el texto parece querer resaltar la lealtad de este personaje, ya que, cuando en esta injusta situación el soberano le pidió que le entregara las mencionadas fortalezas, Miguel Lucas no se negó, sino que lo hizo con total sumisión y obediencia. Ante esto, Pacheco y Girón continuaron con su política de descalificación del condestable, para lo cual no desaprovecharon ninguna oportunidad de envenenar la relación entre el monarca y Miguel Lucas, como cuando éste recibió un hermoso caballo siciliano de parte del rey de Aragón, «de lo qual aquellos señores que lo desamavan sienpre murmuravan e tratavan cosas dél e informavan al señor rey de cosas no verdaderas» (pág. 17).

Enrique IV creyó entonces en el peligro de perder a su vasallo. Las palabras de Pacheco y Girón le hicieron sospechar que el regalo del rey de Aragón podía significar algo más. Aunque el texto no lo dice de forma explícita, cabe pensar que los nobles le hicieron pensar al monarca que Miguel Lucas planeaba abandonar Castilla y establecerse en Aragón. Esto explica la promesa que el soberano

[16] «por cabsa de lo qual, el señor condestable ovo de fablar con su alteza algunas cosas que cunplían a su serviçio; y quexándose muncho porque por non descomplazer al marqués y maestre non conplía con él» (pág. 16).

obligó a hacer al condestable, que «le fiziese juramento y pleito omenaje de ir con su alteza a Castilla, y que dende a dos meses non se iría nin se absentaría a ninguna parte sin su liçençia y mandado» (pág. 18), tras lo cual el rey se comprometía a cumplir sus promesas. El condestable aceptó, pues no tenía otro remedio; de esta manera, los enemigos de Miguel Lucas consiguieron sus propósitos, que Enrique IV sospechara que el condestable Iranzo –que había mostrado su descontento por no recibir Baños y Linares– planeaba abandonar Castilla y marcharse a otro reino, seguramente el reino de Aragón, cuyo monarca le había enviado lujosos regalos. El soberano lo obligó a quedarse a su lado, y, desde ese momento, hubo de acompañarlo en todos sus viajes.

La situación empeoró cuando el monarca, que le había prometido la villa de Ágreda, no se la entregó, sino que le ofreció a cambio Andújar, propuesta que Miguel Lucas rechazó indignado, afirmando «que se maravillava de su señoría de non conplir lo que le avía prometido y jurado por conplazer o no desagradar a aquellos señores que mal le querían y tractavan» (pág. 18), por lo cual, «él no quería reçebir la çibdad de Andújar nin otra cosa ninguna, nin ge la demandava, antes suplicava a su alteza le diese lugar y liçençia que se fuese retraer a la çibdad de Jahén» (pág. 18). Se trata de una declaración de principios por parte de Miguel Lucas, que, tras haber comprendido que la corte real se encontraba poblada por malos cortesanos, envidiosos y maledicentes, decidió dedicar su vida a otros menesteres más virtuosos: la lucha contra el infiel («porque su deseo era de exerçitarse e pasar su tienpo en la guerra de los moros», pág. 18)[17].

Pero esta actitud sólo logró despertar el enfado del soberano, que incluso llegó a amenazarlo, puñal en mano, con matarlo, si no juraba que permanecería a su lado otros dos meses. Se trata de la culminación de un proceso de deterioro de la relación entre el monarca y su vasallo, proceso relatado en detalle por la crónica, que en todo momento acusa como culpables de esto a los hermanos Pacheco y Girón, cuyas mentiras habían ido minando la amistad entre el monarca y Miguel Lucas.

En estas páginas de los *Hechos* se lee el relato de la progresiva pérdida de confianza del rey en su vasallo, y el consecuente empeoramiento de sus relaciones; con ello, la crónica pretende justificar las acciones posteriores de Miguel Lucas, que, como ya dije, se presenta como una víctima inocente de intrigas palaciegas y del

[17] Acusa de esa situación directamente a Pacheco y Girón: «y aquellos señores marqués y maestre, que tanto le desamavan, holgavan en velle apartado de su corte, y su señoría non reçebiría los enojos que de cada día por esta cabsa reçebía» (pág. 18).

débil carácter de Enrique IV. El texto ofrece los datos de forma gradual permitiendo comprender la evolución de actitud de los personajes. De esta manera, lleva al lector a interpretar los hechos de la manera más positiva para el biografiado y, así, entender la decisión tomada por Miguel Lucas ante tanta injusticia: abandonar Castilla y huir a Aragón, decisión ciertamente polémica. El texto logra proyectar la responsabilidad de esta decisión sobre el monarca y su entorno; de esta manera consigue que el lector piense que Enrique IV fue, paradójicamente, el causante de que sus temores con respecto a Miguel Lucas se convirtieran finalmente en realidad.

Desobediencia y marcha a Aragón de Miguel Lucas

A partir de ese momento, el condestable se vio obligado a acompañar al monarca en todos sus viajes. No obstante, el rey siguió demostrando una cierta preferencia por Miguel Lucas, de manera que cuando los vasallos de éste y los de Beltrán de la Cueva se enfrentaron, el condestable se permitió acusar directamente al soberano de no saber mantener la disciplina, ante lo cual Enrique IV, que aceptó la responsabilidad, prometió hacer justicia[18].

Pero, a pesar de esta preferencia, el condestable se encontraba en unas circunstancias inaceptables. Era lógico que Miguel Lucas no aceptara su situación: forzado a no poder abandonar al monarca en ningún momento sin su licencia y con la maledicencia de todos los cortesanos –no sólo los poderosos hermanos Pacheco y Girón, sino también de Beltrán de la Cueva– en contra.

Por si fuera poco, el soberano no cumplía sus promesas, precisamente por el veto de los citados cortesanos. El texto indica todos estos problemas antes de comentar que el condestable empezó a plantearse la posibilidad de abandonar Castilla y establecerse en Aragón[19].

El relato de su huida tiene aires claramente novelescos. En primer lugar, logró que el monarca no volviera a pedirle que renovara el juramento de mantenerse a su lado otros dos meses. Para ello, se lesionó un pie con la ayuda de cier-

[18] Las palabras del condestable Iranzo resultan bastante atrevidas: «Señor, vuestra alteza ha la culpa en dar lugar que así se os atreva el mayordomo en vuestra presençia, ni otro ninguno. A vuestra real señoría suplico mande saber la verdad e dar la pena a quien la meresçe» (pág. 21). El mayordomo no es sino Beltrán de la Cueva, el otro gran favorito de Enrique IV.

[19] «Depués que el señor rey se partió de Segovia, segund dicho es, el señor condestable, veyendo que su alteza non cunplía ninguna cosa de las que le avía prometido, y que aunque quería non lo podía fazer por no desconplazer a aquellos señores que tan apoderados estavan dél, y que el plazo del juramento y pleito e omenaje que fecho tenía se cunplía en fin del mes de abril, y que ya estava en fin dél, acordó de se partir para el reino de Aragón» (pág. 24).

tos médicos y de su camarero, Gonzalo Mexía. La idea consistía en que el monarca lo viera lo suficientemente convaleciente como para que no considerara necesario el juramento en esos momentos. Con este fin, Miguel Lucas «mandó llamar todos los físicos e çirujanos que andavan con el señor rey e fízose quemar un callo que tenía en el dedo del pie» (pág. 23). Como la herida no le parecía suficiente, «mandó a Gonçalo Mexía, su camarero, que ge lo tornase a quemar otras tres o quatro vezes, fasta el hueso»(*Ibíd*). La herida hubo de ser verdaderamente llamativa, pues «los çirujanos se maravillaron cómo no perdió el dedo» (*Ibíd.*). Enrique IV, al verlo herido, le recomendó que se quedara en cama, recuperándose, mientras él viajaba a ciertos asuntos, sin plantearse la posibilidad de que renovara el juramento. El condestable había logrado su primer objetivo: desembarazarse de la presencia del rey; efectivamente, una vez el monarca se hubo marchado, Miguel Lucas abandonó Segovia de forma clandestina, con la sola compañía de cuatro criados en sendas mulas una madrugada de finales del mes de abril de 1459, cuando cumplía el plazo de su palabra.

Por su parte, Gonzalo Mexía recogió todas las pertenencias del condestable y se marchó en busca de su señor, no sin antes responder con una mentira a las preguntas de los «prinçipales de la çibdad», a los que contó que el condestable se había ido a buscar al monarca.

Miguel Lucas abandonó a Enrique IV, pero, como he dicho, el texto no deja lugar a dudas con respecto al verdadero culpable de la situación: el rey, débil ante los poderosos e insidiosos hombres de su consejo. El texto ha relatado pormenorizadamente todas las injusticias que ha sufrido Miguel Lucas por parte del soberano, incluyendo las amenazas de muerte, y ello a pesar del comportamiento siempre lícito del condestable. Incluso su deseo de abandonar la corte y establecerse en Jaén se propone como resultado de un virtuoso deseo de dedicarse a la guerra santa. El lector no puede por menos que aceptar la inocencia de Miguel Lucas, y atribuir la responsabilidad del hecho al monarca.

Pero es importante destacar que, aunque el texto considere injusto el comportamiento de Enrique IV con respecto a Miguel Lucas, en ningún momento se niega el afecto que siente por su vasallo. Su defecto no es falta de reconocimiento de la virtud del condestable, sino mostrarse débil ante las maniobras de oscuros personajes como Pacheco y Girón.

La crónica narra en detalle la negociación entre el soberano y Miguel Lucas, con la intermediación del obispo Lope de Barrientos, a partir del momento en que el biografiado logró escapar de la peligrosa órbita de éstos. El proceso no fue corto;

se cuenta cómo el rey envió a varios personajes para que convencieran a Miguel Lucas de que regresara, entre ellos el citado obispo y, con anterioridad, a un criado (llamado Beteta, indica el texto); había escrito asimismo a varias personas del entorno familiar de su vasallo, como el comendador de Oreja, hermano del condestable, Juan de Torres, tío de la mujer de Miguel Lucas, y a otras personas de autoridad, como el arcediano Almazán, provisor de Cuenca, para que intercedieran por él ante el condestable.

Después de un mes, Miguel Lucas viajó a un lugar cercano a Teruel, donde tanto el rey como el obispo de Cuenca continuaron escribiéndole a diario para que regresara a Castilla. El texto narra por menudo todo este proceso de negociación entre el soberano y Miguel Lucas, e incide en el insistente deseo de Enrique IV de que su condestable regresara:

> Y en este medio tienpo el señor rey escrivía muy a menudo e muy secretamente al señor obispo de Cuenca, y el obispo a él; que ovieron de acordar que el señor condestable se fuese a ver con su alteza y que el obispo fuese con él, porque en aquella vista se acabarían de todo punto sus fechos. (pág. 26)

El proceso continuó durante considerable tiempo. El condestable y el rey mantuvieron diversas entrevistas en Pinto, pero en ninguna de ellas llegaron a un acuerdo, lo que cada vez iba convenciendo más a Miguel Lucas de abandonar Castilla y establecerse en Aragón[20].

El texto refleja al rey rogando con vehemencia a Miguel Lucas que no se marchara: «y en esto pasaron más de veinte días debatiendo, y cada día venía un mensajero del rey, que unos con otros se encontravan» (pág. 27). Ante esto, el condestable comenzó a organizar en serio su marcha a Aragón, enviando allí su capital[21]. Cuando esto llegó a oídos del rey, su reacción no se hizo esperar y «vino al señor condestable, y rogolo muy muncho que non quisiese fazer aquella partida» (pág. 27). El texto no deja lugar a dudas con respecto a la obstinación del monarca: «Y tanto insistió sobre ello con él, que le ovo de tomar fe que non se par-

[20] «el señor condestable y el señor obispo se partieron para la villa de Madrid, do el señor rey estava, e continuaron su camino fasta Pinto. Y allí estovieron fasta veinte días; y los más dellos salían cavalgando al canpo, a vistas con el señor rey. Pero en fin de munchas fablas e pláticas que sobre ello pasaron, nunca se acordaron. Y porque su alteza non conplía así con él como prometido le avía, acordó de se partir de Pinto e irse fuera del reino». (págs. 26-27).

[21] «Y estando en este debate, el señor condestable enbió una noche secretamente a un lugar de Aragón, en manera que el obispo non lo sintió, toda su plata y ese thesoro que tenía» (pág. 27).

tiese de allí fasta que el obispo oviese respuesta del señor rey de una carta que sobre estas cosas le avía enbiado» (*ibíd.*).

Finalmente, el rey logró que el condestable aceptara permanecer en su reino sin romper los vínculos vasalláticos que los unían, eso sí, a cambio de que le permitiera establecerse en Jaén. El texto dejará bien claro que eso sucedió por suerte para el monarca, quien tuvo en este vasallo uno de los pilares más firmes de su corona.

III. Miguel Lucas y otros nobles del entorno de Enrique IV

La crónica no vuelve a narrar ninguna discordia entre Miguel Lucas y Enrique IV a partir de ese momento. El condestable se mostró desde entonces sumiso y obediente, lo que era tanto más evidente cuanto que el círculo de personajes que rodeaban al rey se caracterizaba por todo lo contrario.

No obstante, en mi opinión el episodio de desobediencia de Miguel Lucas que desembocará en su marcha a Jaén, o mejor dicho, la necesidad de justificar ese episodio será lo que explique buena parte de lo narrado en la crónica, así como la forma de relatarlo. Considero que ese deseo de justificación es lo que explica la insistencia en la lealtad del condestable Iranzo hacia su rey; es cierto que es una lealtad históricamente comprobada, pues se enfrentó a los nobles contrarios al monarca, pero no es menos cierto que esos nobles eran, desde antes de la liga antienriquista, sus enemigos. Es decir, tenía razones personales para formar parte del bando de Enrique IV. La alusión constante a la lealtad del condestable es un intento de borrar toda duda que pudiera haber despertado ese episodio inicial de enfrentamiento al monarca.

Miguel Lucas firma una confederación con Juan Pacheco, Pedro Girón y Alfonso Carrillo

La crónica narra cómo, a partir de 1463, la situación en la corte de Enrique IV cambió debido al ascenso de otro gran favorito del rey, Beltrán de la Cueva, conde de Ledesma. Ello causó cierto enrarecimiento que hizo desconfiar al propio rey, quien, descontento de la actitud de algunos de sus hombres, deseaba que Miguel Lucas regresara a su corte; pero, como el texto deja bien claro, para ello era necesario superar las diferencias entre éste y los poderosos Juan Pacheco y Pedro Girón, que tan mal se habían comportado con el condestable. El monarca, consciente de la situación, pidió a éstos que se reconciliaran con Miguel Lucas y así posibilitar su regreso. Curiosamente, los poderosos enemigos del condestable

aceptaron la voluntad regia, si bien movidos fundamentalmente por el deseo de contrarrestar el creciente poder del otro gran favorito, Beltrán de la Cueva:

> Muy grandes días avía que el rey nuestro señor deseava pasar al Andalozía, por ver al dicho señor condestable; y con grande afecçión tratava con el marqués de Villena y con el maestre de Calatrava, su hermano que se conformasen muy muncho con el dicho señor condestable, porque les dava a entender que en alguna manera se syntía enojado y no bien contento de la conversaçión e serviçio de don Beltrán de la Cueva, conde de Ledesma, e de los otros privados que de mano del dicho conde çerca de su alteza andavan. Y que para su descanso y reposo deseava traer al dicho señor condestable de contino consigo. (1463, pág. 124)

El fragmento ilustra lo que acabo de decir; se comenta, antes de nada, que el rey anhelaba ver al condestable y traerlo de nuevo a la corte; luego se cuenta el motivo, que no era otro que el descontento de Enrique IV ante Beltrán de la Cueva. La cercanía de Miguel Lucas redundaría en el «descanso y reposo» del rey, ya que su lealtad y nobleza estaban fuera de toda duda. Una vez más el texto señala la grande afición del monarca por su vasallo, al que quería tener siempre consigo. Las explicaciones de por qué Juan Pacheco y su hermano Pedro Girón aceptaron la petición del monarca resultan bastante crudas:

> Y los dichos señores marqués y maestre, así por complazer al dicho señor rey, que tanta voluntad y deseo desto mostrava, como porque ya el conde era fecho tan grande y les avía salido tan mal conoçido que non mirava como ellos, por dañar y apartar al dicho señor condestable del dicho señor rey, avían en el tiempo pasado favoreçido muncho al dicho señor conde; por manera que el rey, nuestro señor, le avía dado tanto lugar e lo avía fecho tan grande, que de todo punto les avía salido de la mano. (1463, págs. 124-125)

Aunque se menciona que ambos deseaban satisfacer la voluntad del rey, se explica sin ambages los motivos políticos que les movían: el deseo de controlar a Beltrán de la Cueva, favorecido por ellos inicialmente para contrarrestar el ascenso político de Miguel Lucas de tal manera que finalmente, cuando el rey le concedió a Beltrán diversos honores y favores, «de todo punto les avía salido de la mano» (pág. 125). Es decir, planeaban utilizar exactamente el mismo juego de contrapeso, pero en un sentido inverso. Si inicialmente Beltrán de la Cueva fue utilizado para equilibrar el poder que iba adquiriendo Miguel Lucas, ahora Mi-

guel Lucas será un medio para limitar el poder de Beltrán de la Cueva. Si pudiera entreverse algún motivo de lealtad o nobleza en Pacheco y Girón, el texto lo niega con rotundidad[22].

En el *Repertorio de Príncipes,* Pedro de Escavias ofrece una visión ciertamente parecida, pero no idéntica. Escavias indica que efectivamente Pacheco y Girón utilizaron a Beltrán de la Cueva para frenar el ascenso de Miguel Lucas; asimismo, el *Repertorio* indica que su maniobra les salió mal, pues finalmente Beltrán de la Cueva ocupó su lugar en las preferencias del monarca. Todo esto coincide con los *Hechos*, pero hay un dato distinto; mientras en la crónica de Miguel Lucas se presenta a Enrique IV como el impulsor de la reconciliación entre el condestable y los hermanos Pacheco y Girón, en la obra de Escavias fueron éstos mismos quienes, ante la pérdida de poder, decidieron que su antiguo enemigo, Miguel Lucas, regresara a la corte; fueron ellos quienes tuvieron la iniciativa de hablar con el monarca, lo que en los *Hechos* se narra de forma inversa[23].

Frente al *Repertorio*, los *Hechos* vuelven a atribuir a Enrique IV la responsabilidad de acontecimientos y, de esa manera, justificar algunas actitudes y acciones de Miguel Lucas, en este caso, el acercamiento del condestable a sus antiguos enemigos Pacheco y Girón, acercamiento no exento de posible polémica, si tenemos en cuenta que poco después encabezarían la liga contraria al monarca.

Una vez más, los *Hechos* presentan a Enrique IV mostrando su deseo de tener cerca de sí a Miguel Lucas, al tiempo que temeroso de sus propios hombres, ya que evita remitirle una carta firmada por él solicitándole su reconciliación

[22] El texto continúa ofreciendo la misma explicación que no deja en muy buen lugar ni a Beltrán de la Cueva ni los citados Pacheco y Girón: «Y así en la casa y corte del dicho señor rey como en el reino, pasavan e se fazían algunas cosas que no venían bien a los dichos señores; y en alguna manera se reçelavan del dicho conde. Por todo lo qual, ellos, así mesmo, deseavan muncho al dicho señor condestable tornar a la corte y conformarse muy muncho con él; y apartar al dicho conde y a los otros de su partido de allí. Y de cada día tratavan su amistad con el dicho señor condestable» (pág. 125).

[23] También en el *Repertorio de Príncipes* se señala que esta iniciativa contó con el favor de Enrique IV por el amor que éste sentía por Miguel Lucas: «Y con el amor que el rrey le avía y con la gran parentela de los Mendoças con quien avía adevdado, ya que el rrey no andava tanto a voluntad del marqués de Villena ni del maestre de Calatrava, su hermano, ni seguía su consejo en munchas cosas, salvo la voluntad del conde de Ledesma. De lo qual estava ya bien arrepentidos porque tanto lugar le avía dado, y quisieran tornar al condestable a la corte y hechar de allí al conde de Ledesma. Y tratávanlo con el rrey, y avn el rrey asimesmo con ellos, porque sienpre avía amor y buena voluntad al condestable» (*ed. cit.*, pág. 354). Es cierto que se indica que el rey «asimesmo con ellos», pero el texto señala que la iniciativa fue de Pacheco y Girón. Compárese con los *Hechos*, cuando cuenta que el rey «con grande afecçión tratava con el marqués de Villena y con el maestre de Calatrava, su hermano que se conformasen muy muncho con el dicho señor condestable» (pág. 124).

con Pacheco y Girón, «y presumíase que lo fiziese por reçelo del dicho conde de Ledesma, que estaba muy apoderado dél, por cabsa que la señora reina le favoreçía muy muncho» (pág. 125). Y es que Beltrán de la Cueva y el condestable Iranzo no mantenían en absoluto buenas relaciones, lo que se revela no sólo en el altercado entre sus hombres narrado al inicio de la crónica, sino también cuando en 1463 el rey decidió viajar a Andalucía para visitar a Miguel Lucas, viaje que desagradó profundamente a Beltrán, cabe pensar que porque veía una posibilidad de perder el destacado puesto que había alcanzado[24].

El texto refleja a un monarca temeroso de sus propios favoritos, a los que desesperadamente intentaba mantener contentos. La crónica también indica que la presencia de Miguel Lucas tranquilizaría al rey, que observa la deslealtad creciente en los nobles de su entorno. La concordia entre el condestable y los hermanos Pacheco y Girón tenía la finalidad de permitir el regreso de Miguel Lucas a la corte[25].

Pero el monarca deseaba tener cerca a Miguel Lucas no sólo por sus sospechas de los otros privados, sino por el amor que sentía por él. Y es que esa afición se recuerda constantemente en la crónica, como en esta ocasión, años después de que Miguel Lucas hubiera abandonado Jaén: «Y cada día le embiava sus cartas e mensageros, con el mayor amor del mundo, y dándole a entender que fasta que lo viese cada día se le fazía un año; que ya bien avía quatro o çinco años que no le avía visto» (1463, pág. 126).

Todo esto parece querer justificar las relaciones entre Miguel Lucas y Pedro Girón, con quien firmó una confederación (junto con su hermano Juan Pacheco y Alfonso Carrillo, quienes posteriormente formarían la liga nobiliaria antienriquista). El texto detalla toda la situación para borrar cualquier posible sospecha de deslealtad por parte del condestable Iranzo. De ahí la insistencia en relatar que la citada concordia entre Miguel Lucas y sus antiguos enemigos se debió precisamente a la petición del propio monarca. De esta manera, ese gesto inicialmente sospechoso (a juzgar por los acontecimientos posteriores) es interpretado de ma-

[24] «el rey, nuestro señor, así con deseo de ver a este señor como por ver a Gibraltar, que después que era suya nunca la avía visto, partió de Madrid a esta sazón, e desçendió al Andalozía, puesto que a grand desplazer del dicho don Beltrán de la Cueva, conde de Ledesma, que era muy grand privado, segund dicho es, e de otros privados que con él venían; todos los quales, por embidia, querían muy mal al dicho señor condestable» (1463, pág. 125).

[25] «Y como el rey, nuestro señor, amase muncho al dicho señor condestable, y su voluntad fuese de traello consigo y acreçentalle su estado, escrivió luego de su mano al dicho señor condestable, mandándole que en todo caso fiziese la dicha amistad con los dichos señores marqués y maestre, porque así conplía a serviçio suyo y al bien y acresçentamiento del dicho señor condestable» (1463, pág. 126).

nera necesariamente contraria: Miguel Lucas no está traicionando la confianza de Enrique IV al aceptar la concordia, sino que una vez más se limitaba a acatar la voluntad de su rey.

Esto se comprueba al analizar la manera cómo la crónica narra la situación en que el condestable Iranzo firmó la citada confederación con Pedro Girón y los otros nobles. Cuando Miguel Lucas comprobó que el documento no mencionaba expresamente la obligación de mantenerse leales a Enrique IV, señaló este aspecto a Pedro Girón, de manera que finalmente sí se hizo constar[26]:

> Y el dicho señor condestable, apartadamente, le dixo que él avía visto aquella escriptura de confederaçión que con el comendador Morán le avía enbiado. Y que porque en ella non se salvava persona y estado y serviçio del rey, nuestro señor, lo qual creía que avía seydo por yerro, que mirase quánto anbos a dos eran tenidos e obligados al serviçio del dicho señor rey, por la criança e merçedes que de su alteza avía resçebido; y que nunca a Dios pluguiese que tal escriptura como aquella paresçiese nin se fallase en sus arcas, en muerte nin en vida. (1464, págs. 154-155)

La actitud de Miguel Lucas ante este hecho, según el texto, no deja lugar a dudas sobre su lealtad[27]. De resultas de la cual, la confederación se redactó en otros términos –incluyó la excepción del monarca–, de manera que el condestable aceptó firmar el documento[28].

Estos pasajes de la crónica se compusieron con posterioridad a los hechos narrados, en un momento en que se conocía la liga de nobles contra Enrique IV, ya que se alude veladamente a ella cuando se comenta que ese "yerro" detectado

---

[26] Se alude a la sagacidad política y la habilidad diplomática de Miguel Lucas: «Y el dicho señor condestable, vista la dicha escriptura de confederaçión que el dicho maestre le enbió, porque en ella non fazía mençión nin se salvava a la presona y serviçio y estado del rey, nuestro señor, donde dizía que fuesen amigos e confederados contra todas las personas del mundo (...) como el dicho señor condestable era muy discreto e agudo, y sobre todas las cosas del mundo avía de mirar y guardar la persona y estado real del rey, nuestro señor, y a este fin e so tal entinçión y ánimo e voluntad avía venido con los dichos señores en la dicha amistad» (1464, pág. 154).

[27] El texto continúa insistiendo en la fidelidad del condestable Iranzo: «Por ende, que lo mirase bien todo, y la dicha confederaçión se emendase en lo que tocava al serviçio del dicho señor rey, que él de su entençión estava, salvando y guardándose esto, de le ser en todo amigo muy verdadero. Y, sin dubda, todo esto dizía el señor condestable porque sobre todas las cosas del mundo estava de propósito y voluntad de guardar el serviçio del rey, nuestro señor, e su lealtad» (1464, pág. 155).

[28] «Y luego, allí se emendó la dicha escriptura de confederaçión, para que aquellos quatro señores fuesen amigos e confederados en uno contra todas las personas del mundo; salvando sienpre en todas cosas la persona y estado y serviçio del rey, nuestro señor» (1464, pág. 155).

por el condestable Iranzo no fue en realidad tal, sino que era planeado y consciente[29].

Una vez más, el texto justifica una acción controvertida, en este caso, la firma de una confederación entre Miguel Lucas y los cabecillas de la reacción antienriquista, la famosa liga que protagonizaría la conocida «Farsa de Ávila» al año siguiente. Y el texto, en lugar de evitar narrar la situación, lo hace en detalle, añadiendo datos que impiden cualquier sospecha sobre la lealtad del condestable Iranzo, al convertirlo en impulsor de esa cláusula en el documento que impedía la deslealtad al monarca. Y ello a pesar de que los otros tres firmantes (Juan Pacheco, Pedro Girón y Alfonso Carrillo) no tenían ninguna intención de exceptuar al rey en su alianza, como lo demostraron poco después. El texto alude a ese pacto, no intenta ocultar este hecho, sino que opta por presentar al condestable de forma distinta a lo que la firma de esa confederación pudiera hacer sospechar. En el texto, Enrique IV cuenta con un sólido defensor de su corona en la persona de Miguel Lucas. Y eso se verá aún más claro cuando se organice la citada liga nobiliaria contra Enrique IV.

Enrique IV no logra escapar de la influencia de Beltrán de la Cueva

Inmediatamente después de relatar los acontecimientos que desembocaron en la citada confederación, el texto continúa narrando cómo Beltrán de la Cueva fue adquiriendo cada vez más poder sobre Enrique IV. Los *Hechos* indican que esto se debía a que Beltrán era favorecido por la reina, sin dar más detalles ni arrojar dudas sobre la relación entre la soberana y su favorito. De resultas de todo esto, el rey cambió su parecer con respecto a Miguel Lucas (al que pretendía llevar consigo a la corte) y sobre Beltrán de la Cueva (al que quería alejar de sí)[30]; el cronista lamenta de forma explícita este cambio de actitud al considerarlo origen de futuros males y daños («Lo qual depués le troxo grande daño, segund se dirá», 1464,

[29] «Aunque, segund lo que depués paresçió, y lo que él y el dicho marqués de Villena, su hermano, e el arçobispo de Toledo, e otros grandes destos regnos fizieron e cometieron contra el serviçio del rey, nuestro señor, e contra su persona y estado real, segund que adelante en su lugar, será más largamente contado, bien paresçió que no por yerro en la confederaçión primera que al dicho señor condestable enbió quedó por salvar la persona y estado y serviçio del dicho señor rey; mas con acuerdo e propósito deliberado, para meter al dicho señor condestable, por ligallo por virtud de la dicha confederación, para que fuese junto con ellos si les cunpliese a fazer lo que depués pusieron por obra» (1464, págs. 155-156).

[30] «Asý que desta cabsa su alteza, desde allí, se mudó e fizo mudança del propósito en que estava de lo apartar de sí, e levar consigo al dicho señor condestable» (1464, pág. 156).

pág. 156), fundamentalmente la creación de la liga nobiliaria que se opuso a Enrique IV[31].

El cambio de decisión del monarca con respecto a Miguel Lucas no implicaba un cambio de actitud hacia él, sino hacia Beltrán de la Cueva, al que temía enojar. En ningún caso se trata de que el soberano repudiara a Iranzo, antes al contrario,

> amávalo mucho y deseávalo ver. Y de su voluntad, le quisiera levar consigo e acreçentar su casa y estado, salvo que como de la otra parte estoviesen ya el dicho rey de Portugal e la señora reina doña Juana, su hermana, e otros, contrarios a él e muy favorables al dicho conde de Ledesma, sin grandes escándalos entendía que no lo podía fazer. (1564, pág. 157)

El texto vuelve a señalar que el gran pecado de Enrique IV consiste en su debilidad ante otros personajes que lo manejaron a su antojo –en esta ocasión, la reina, el rey de Portugal y Beltrán de la Cueva– y que lo apartaron de sus buenas intenciones con respecto al condestable Iranzo. La crónica, como no puede ser de otra manera, indica que todo esto redundaría en perjuicio del soberano.

IV. La actitud de Miguel Lucas hacia la liga nobiliaria contraria a Enrique IV

La crónica indica que el ascenso de Beltrán de la Cueva fue determinante para la formación de la liga nobiliaria en contra de Enrique IV. El texto relata los acontecimientos que llevaron a esta situación:

> En esta sazón, por algunas cabsas que de escrevir dexo, en este reino, entre el rey, nuestro señor, e munchos de sus cavalleros e los más sus prinçipales criados, a quien él avía fecho munchas merçedes e puesto en muy grandes estados, así como don Juan Pacheco, marqués de Villena, e don Pedro Girón, su hermano, maestre de Calatrava, e don Gómez de Cáçeres, maes-

[31] «(...) porque todos los tratos que en Gibraltar con el dicho rey de Portogal asentó, así del casamiento como de las otras cosas, fueron sin sabiduría e muncho contra su voluntad de los dichos arçobispo de Toledo e marqués de Villena e maestre de Calatrava, su hermano. Los quales desque vieron que ya el dicho señor rey non se governava por su consejo, como solía, salvo por consejo e voluntad de la dicha señora reina e del dicho conde de Ledesma, a quien[es] ellos tenían por contrarios, e sin ellos avía otorgado al rey de Portugal a la infante, su hermana, por muger, reçeláronse que todo esto se armava contra ellos. Y así por esto como por otras maneras e cosas que en la corte pasavan, y por algunas mudanças y novedades que en el rey, nuestro señor, conosçían, o porque ya de antes lo toviesen acordado y pensado, trataron con otros munchos grandes señores e perlados destos reinos para se levantar contra el dicho señor rey, como después se levantaron» (1464, pág. 156).

> tre de Alcántara, e otros, rescreçieron muy grandes escándalos e divisiones. Por manera que munchos dellos se ayuntaron contra el dicho señor rey, e tentaron de levantar el reino contra él, e tomar boz con el infante don Alonso, su hermano (...). (1464, pág. 207)

El texto comenta lo que esta liga criticaba al monarca, desde el creciente poder de Beltrán de la Cueva, hasta otros motivos que la crónica oculta con cierto pudor, refiriéndose a ellos como «otras colores que no conviene declarar» (pág. 207), lo que quizá haga referencia a la dudosa paternidad de la hija del monarca, Juana[32]. En cualquier caso, la crónica no parece dar crédito a esas «colores»; las considera falsedades, pues así las define; lo que sí afirma es que el soberano había concedido el maestrazgo de la orden de Santiago a Beltrán de la Cueva, dato interesante, ya que se lo había prometido a Miguel Lucas, quien, lejos de ofenderse, tomó partido al lado del monarca[33].

El texto señala el «ferviente deseo que avía de servir a su rey y señor» de forma explícita, aunque también deja claro que hubiera podido tener motivos para unirse a la liga. Así limpia de toda sospecha el nombre del condestable, cuya lealtad se resalta en estos pasajes[34].

---

[32] Las razones dadas por el texto eran «que el conde de Ledesma, don Beltrán de la Cueva, que estonçes era muy grant privado, e nuevamente le avía dado el Maestradgo de Santiago, avía fecho tales cosas porque no meresçía que dél fiziesen justiçia: e por otras colores que no conviene declarar» (pág. 207).

[33] «Y como el dicho señor condestable desto fue sabidor, no mirando que el dicho señor rey le tenía prometido e jurado de le dar el dicho Maestradgo de Santiago, e lo avía dado al dicho don Beltrán de la Cueva, contra quien el dicho maestre de Calatrava e todos los otros cavalleros eran, ni mirando que el dicho Fernando de Villafañe avía asaz deservido y enojado al dicho señor condestable, mas mirando a su lealtad e al muy ferviente deseo que avía de servir a su rey y señor, otro día siguiente, que fueron [en blanco] partió de Jahén con fasta mil de cavallo e quatro mil onmbres de pie, para socorrer al dicho Fernando Villafañe» (1464, págs. 207-208).

[34] Esta imagen de Miguel Lucas coincide con la que ofrece Alfonso de Palencia en sus *Décadas* el año 1465: «Solus Michael Lucas magnitudine Gienensi fretus Henricum contionibus atque imperiis regem magnificentissime extulit, pariter quoque Anduiarim sub hac ipsa opinione continuit». Sigo la edición y traducción TATE, Brian y Jeremy LAWRENCE de Alfonso de Palencia, *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998-1999, Lib. VIII, cap. 3, §3, pág. 347, vol. II. Agradezco al profesor y reconocido latinista Manchón Gómez sus comentarios sobre la obra latina de Palencia. El fragmento citado coincide con la imagen de Miguel Lucas como único verdaderamente leal a Enrique IV en Andalucía en los *Hechos*: «Y es çierto que si el dicho conde de Cabra e Martín Alonso e sus tierras, e Alcalá la Real e Andújar, e el vizconde de Huelma, todos juntamente se movieran a fazer guerra al dicho maestre, le pusieran en tanto trabajo y estrecho que no se pudiera valer ni dar remedio ninguno. Pero nunca los dichos conde e Martín Alonso, nin ninguno de los otros cavalleros e çibdades se quisieron mover, tenporizando con el dicho maestre e trayendo sus maneras e dilaçiones; salvo la dicha çibdad de Andújar, que reçibía a los de la dicha çibdad de Jahén» (1465, pág. 228).

Es más, Miguel Lucas llegó a acoger a todo noble que estuviera de parte del rey, aunque tuviera motivos para no hacerlo, y ello por su fidelidad al monarca, «porque a la sazón no quisiera ser contra el serviçio del dicho señor rey, y porque el dicho señor condestable le servía con mayor lealtad que otro ninguno se pudiese fallar» (1464, pág. 210).

Se ha de observar que Miguel Lucas se enfrentó a aquellos que le habían perjudicado y, de alguna manera, le habían forzado a abandonar la corte regia: Juan Pacheco y Pedro Girón. Aunque antes hubiese firmado una confederación con ellos, Miguel Lucas no podía confiar en las personas que sólo lo utilizaban (debía de ser consciente de ello) para contrarrestar el poder de Beltrán de la Cueva. Ellos planeaban que ascendiera al trono el joven Alfonso, al que pretendían manejar a su antojo, ya que la voluntad de Enrique IV estaba en manos del otro gran favorito, Beltrán de la Cueva: su lucha era más contra ese favorito que contra el monarca. Miguel Lucas sabía que el triunfo de esa liga implicaba que los hermanos Pacheco y Girón volverían a adquirir el poder con el que lograron obstaculizar su ascenso político, así como la subida al trono de una persona con la que no le unía ningún tipo de afecto. Su lealtad hacia Enrique IV era, desde un punto de vista pragmático, lo que más le convenía, aunque ello significara permitir que Beltrán de la Cueva mantuviera sus prerrogativas y consiguiera cada vez más poder. Miguel Lucas hubo de considerar mejor opción defender a Enrique IV, aun con Beltrán de la Cueva, que procurar el poder de los hermanos Pacheco y Girón, que tampoco iban a favorecerlo en exceso e incluso podrían perjudicarlo todavía más sin Enrique IV en el trono. Pero esta lectura política no es la que ofrece el texto, que enfatiza la lealtad de Miguel Lucas, una lealtad cantada en la conocida composición «¡Lealtat, o Lealtat!» que el texto transcribe[35].

Esta vehemencia del condestable en la defensa de Enrique IV desembocará en una situación de mayor hostilidad por parte de los nobles, no sólo de aquellos cuya opción política era distinta, sino incluso de los que formaban parte de su mismo bando:

> Porque todos estos cavalleros, y otros munchos, desamavan en grande manera al dicho señor condestable, de pura enbidia que dél avían, porque tan virtuosamente e mejor que ninguno de todos ellos avía servido y servía al

[35] El estribillo canta: «¡Lealtat, o lealtat! / Lealtat, dime do estás. / Vete, rey, al condestable / y en él la fallarás», sigo la *ed. cit.* (1466, pág. 268), si bien ofrezco una división versal distinta que mantiene el cómputo octosilábico de la composición. Como indican sus editores, el pliego que transcribe esta canción tiene filigrana diferente a la del texto y carece de la numeración antigua.

> dicho señor rey en sus trabajos y nesçedidades; y por ello estava muy loado y famoso en todos los reinos de España, e fuera dellos. (año 1467, pág. 276)

Muchos de los acontecimientos se narran precisamente para mostrar la faceta más leal del biografiado. Así, por ejemplo, se incide en el valor de Miguel Lucas cuando se negó insistentemente a las propuestas de tregua por parte de Pedro Girón durante el asedio a Jaén en 1465. La importancia de ese momento es grande, ya que, según la crónica, al no aceptar la tregua, Miguel Lucas consiguió que Pedro Girón y el ejército que dominaba como maestre de Calatrava no pudieran evitar que el rey Enrique IV cercara Valladolid y alejara al príncipe Alfonso de los nobles de la liga. El texto no ahorra elogios a esta actitud del condestable: «Y no es dubda ninguna sino que en esto sólo el dicho señor condestable le fizo muy grande e muy señalado serviçio; y de todo punto le dio y afirmó la corona real destos reinos» (1465, pág. 231). La crónica indica que esta heroica acción permitió al rey conseguir sus objetivos (dominar a los nobles de la liga), y que así se divulgó en la época, hasta el punto de que sobre ello se compusieron diversas canciones: «Y como en munchas coplas y cantares que a la sazón se fizieron, por munchos se dixo que por este señor reinava en Castilla» (1465, pág. 231). El texto continúa explicando la razón de esta opinión:

> Así es y fue verdad. Ca, por çierto, si el dicho maestre a este señor engañara por tratos, o le sobrara por armas, segund dicho es, la caída de su grande y real estado fuera menos dubdosa que çierta. Pero como en el serviçio del dicho señor rey lo fallasen muy firme y constante, y en él no pudiese prender ningund trato ni cosa que a su grande lealtad pudiese ofender, al rigor de la guerra, con grande enemiga, segund dicho es, se dispuso. (...) De cuya causa no pudo ir en socorro de los dichos cavalleros que en Valladolid se ayuntaron con el príncipe, con tanta gente como pensava levar. (...) Y el dicho señor rey ovo lugar de fazer sus fechos a más su ventaja; lo que no se cree que pudiera fazer si el maestre fuera. Y por tanto se dizía por munchos <que> por el dicho señor condestable su alteza reinava en Castilla. (1465, pág. 231)

Pedro de Escavias ofrece un relato ciertamente parecido en su *Repertorio de Príncipes*, donde se menciona que Miguel Lucas mantenía ocupado a Girón durante el asedio, y que éste del condestable no «pudo alcançar paz ni tregua, puesto que muchas vezes gelo demandó» (pág. 359).

Finalmente el condestable aceptó las treguas, pero la crónica explica con todo detalle los motivos que le llevaron a hacerlo. En primer lugar, como católico, lamentaba una guerra en la que tantos cristianos perdían la vida; en segundo lugar, porque en esos momentos Pedro Girón ya no podría evitar que Enrique IV obtuviera la victoria en el cerco de Valladolid; asimismo, el rey había aceptado treguas con sus enemigos; y, por último, el asedio a Jaén había provocado una situación complicada debido a la falta de pan. Es curioso que la crónica no evite comentar este detalle, que debe de parecer demasiado pragmático, pero que logra aumentar la sensación de veracidad del texto. Quizá por ello utiliza la expresión «fablando la verdad» (1465, pág. 234). Cabe pensar que el motivo por el que el cronista indica con tanto detalle los motivos que llevaron a Miguel Lucas a aceptar la tregua no es otro que intentar no deslucir la imagen heroica que había conseguido poco antes precisamente al contar cómo el condestable la había rechazado.

En otras ocasiones, la lealtad de Miguel Lucas hacia su rey le llevó a limitar sus acciones militares, como cuando en 1466 prefirió no atacar Alcalá la Real «Y el dicho señor condestable, llegado al castillo, non quiso fazer daño a los de la dicha Alcalá, que lo pudiera muy bien fazer, por no dar más enojo al rey, nuestro señor, de quantos a la sazón tenía» (1566, pág. 252).

Miguel Lucas continúa a lo largo de la crónica demostrando su lealtad hacia Enrique IV enfrentándose al bando contrario al rey. Así sucede en su lucha contra Baeza (1466, págs. 255-256) o los reales alcázares de Jaén (1467, págs. 276-277). Precisamente en este último caso el cronista parece esforzarse en justificar esa acción contra una propiedad del rey por parte de Miguel Lucas, y para ello acude precisamente a la deslealtad hacia el monarca de los nobles a cargo de dichos alcázares. El texto indica que el condestable Iranzo lo hizo exclusivamente por defender a Enrique IV y a la ciudad de Jaén (que la liga antienriquista tanto deseaba conquistar):

> mirando todos los cavalleros e çibdades comarcanos que avían deservido y quitado la obidiençia al dicho señor rey don Enrique eran sus enemigos e deseavan su destruyçión, porque tan lealmente le avía servido y servía, y tenía y defendía aquella çibdad para su serviçio; y que los dichos conde de Cabra y don Diego, su fijo, e Martín Alonso de Montemayor, que estavan en boz e so color de servidores del dicho señor rey don Enrique, que le avían de ser hermanos y amigos para seguir y guardar el serviçio del dicho señor rey e ayudalle a su onra, por enbidia que dél avían e con cobdiçia des-

> ordenada de apoderarse de aquella çibdad de Jahén, como avían fecho de la çibdad de Eçija e de las villas de Castro e Montoro, e que no tenía vida segura si non se apoderase de los dichos alcáçares, propuso e deliberó de dexarse de todas las otras maneras e tratos, e de conbatir e aver los dichos alcáçares o morir sobre la demanda. Porque aviéndolos, el rey, nuestro señor, sería enteramente servido, y aquella çibdad estaría sienpre a su serviçio, y él biviría vida segura. (1467, págs. 276-277)

La extensión de estas justificaciones revela el esfuerzo del cronista por explicar unos hechos que podrían interpretarse como un ataque al monarca.

Pero en ocasiones, la crónica se ve obligada a justificar acciones menos honrosas. Entre estos momentos destaca el relato de cómo en 1467 el condestable Iranzo no acudió a defender la fortaleza de Montizón, cuyo alcaide había solicitado su ayuda durante el cerco al que Pedro Girón sometía esta fortaleza. Este acontecimiento bien podría haber servido para ofrecer una imagen poco elogiosa del biografiado, pero una vez más el texto justifica al detalle el episodio y lo hace recurriendo a la idea de que las acciones de Miguel Lucas siempre iban encaminadas a la conveniencia de Enrique IV. De esta manera, se afirma explícitamente que el riesgo que corría el condestable no merecía la pena en relación con las consecuentes pérdidas en el bando enriqueño; así se lo hicieron saber a Miguel Lucas sus propios hombres, quienes lograron hacerle entrar en razón:

> Por ende, que le suplicavan que su merçed lo quisiese bien mirar e considerar todo, e no diese cabsa a que el rey, nuestro señor, reçibiese tan grande deserviçio; pues que más non se podía fazer, e su señoría avía fecho asaz en defender y sostener aquella fortaleza dos o tres años avía que estava çercada, estando tan apartada de sus socorros e tan metida en la tierra de sus enemigos. (1467, pág. 293)

De esta manera, Miguel Lucas «conosçió que le dezían verdad, y que todo el estado del rey, nuestro señor, se ponía en peligro» (*Ibíd.*). Así, una vez más, se utiliza la defensa de los intereses del rey para justificar una acción cuando menos polémica por parte del condestable. El cronista demuestra toda su habilidad retórica al haber sabido identificar los intereses del condestable con los del rey, y la seguridad de aquél con la de éste, de tal manera que cualquier momento en que Miguel Lucas evite el peligro será visto como un prudente gesto para proteger al propio rey, cuyo principal valedor es precisamente él.

V. Nuevos rumbos en la política castellana tras la batalla de Olmedo (1467) y reconocimiento definitivo de la lealtad del condestable (1469)

En la obra se alude a la batalla de Olmedo, la segunda de este nombre, que tuvo lugar en 1467 y en la que las tropas de Enrique IV lograron una sonada victoria sobre los nobles levantiscos. No obstante, como indica Luis Suárez, el monarca no aprovechó esta oportunidad y aceptó la vía del diálogo que le ofreció la liga encabezada por Juan Pacheco[36]. Así, tal como se narra en la crónica, Enrique IV inició en 1468 negociaciones para solucionar el conflicto con la liga contraria a él. La crónica insiste en los esfuerzos que Miguel Lucas realizó para asegurarse de que el rey no recibiera ninguna afrenta e incluye en sus páginas diversas cartas que el condestable remitió a distintas personalidades, desde el propio monarca a los condes de Plasencia (quienes alojaban a Enrique IV durante esas negociaciones), pasando por Juan Pacheco. El texto también aporta las respuestas de éstos a Miguel Lucas.

Por otra parte, se relata cómo al mismo tiempo el condestable Iranzo se dedicó a reunir fuerzas en torno a Enrique IV, desde el rey de Portugal a diversos nobles como el marqués de Santillana o el de Astorga[37].

La crónica narra que finalmente todos los esfuerzos de Miguel Lucas por defender al rey fueron reconocidos en 1469, cuando Enrique IV viajó a Jaén, a pesar de la temible influencia de Juan Pacheco (que volvía a controlar al rey). Éste no pudo evitar que el monarca mostrara una clara predilección por Miguel Lucas, ni que le agradeciera públicamente su lealtad. El cronista narra en detalle ese reencuentro entre Enrique IV y Miguel Lucas, justamente cuando acababa de concederle la villa de Pegalajar:

> A lo qual, el dicho señor rey respondió muy graçiosamente, diziendo que él tenía conoçido e sabía muy bien que el dicho su condestable e las çibdades de Jahén e de Andújar le avían fecho munchos e buenos e muy grandes e señalados serviçios; y que por tener y seguir su boz e serviçio, avían reçebido grandes robos e daños e otros trabajos, más que ninguna de las otras

[36] SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Nobleza y Monarquía*, Barcelona, RBA editores, 2007, págs. 323-327.

[37] «en esta sazón, e otras munchas vezes en diversos tienpos, el señor condestable escrivió, así al rey de Portogal, que era primo del rey, nuestro señor, y hermano de la reina doña Juana, su muger, como a don Diego Furtado de Mendoça, marqués de Santillana, e a don Álvaro de Osorio, marqués de Astorga, e a otros munchos cavalleros, requiriéndoles e inçitándoles que se levantasen en serviçio e ayuda del dicho señor rey. Çerca de lo qual e de lo que a él era posible, con todas sus fuerças e por quantas partes podía, non çesava todos tienpos de fazer todas sus diligençias porque el dicho señor rey fuese reparado y ensalçado» (pág. 303, 1468).

> çibdades ni villas de todos sus regnos, por lo qual les entendía fazer muy grandes e señaladas merçedes, tales que para sienpre quedase memoria de su lealtad; y que le plazía de luego mandar entregar la dicha villa e castillo de Pegalajar a la dicha çibdad de Jahén, cuya era, y al dicho su condestable. (1469, págs. 322-323)[38]

Este episodio se convierte en la consagración de Miguel Lucas, cuya lealtad se vio entonces recompensada finalmente por la gratitud del monarca de la manera más evidente, demostrándole un afecto especial a pesar de los reparos del Marqués de Villena. Así, cuando el monarca entró en Jaén fue recibido por vítores y clamores populares que le hicieron sentirse, como él mismo afirmó, en un lugar seguro, en medio de un pueblo que admitía su autoridad y lo trataba como su rey. Enrique IV no pudo por menos que exclamar: «¡O mi buen condestable, por vuestra lealtad y grandes serviçios soy yo rey en Castilla!» (1469, pág. 324). Efectivamente, los giennenses le hicieron sentirse como un verdadero soberano:

> y como el dicho señor rey y el dicho señor condestable entraron por la puerta Noguera, la grande gente de onbres y mugeres que allí estavan y así por todas las calles, alçaron un grito e clamor fasta el çielo diziendo:
> -¡Biva! ¡Biva el rey don Enrique, nuestro señor, y el su condestable de Castilla!
> Y como ivan andando, el dicho señor condestable iva diziendo a la gente:
> -Amigos, vedes aquí el rey, nuestro señor, tanto por vosotros e por mí deseado.
> Y luego, dizía al señor rey:
> -Señor, mirad y fablad a esta gente que tan lealmente os ha servido. (1469, págs. 324-325)

Con todas estas demostraciones de cariño y respeto del pueblo giennense

[38] Esta respuesta del rey recoge en buena medida las palabras de la petición por parte del hermano de Miguel Lucas: «Que bien sabía su alteza quánto el señor condestable, su señor e su hermano, e las çibdades de Jahén e de Andújar le avían servido en todos los tienpos pasados de sus trabajos, sufriendo çercos e talas e quemas e robos e muertes e prisiones e otros grandes trabajos e pérdidas de sus faziendas por tener y seguir su boz y serviçio con mayor lealtad que otras çibdades ningunas de sus regnos, segund que su alteza e a todos los naturales dellos e de fuera dellos era manifiesto e notorio. Lo qual avían conportado y sofrido con todo amor y buena voluntad, por guardar su lealtad y fazer lo que devían çerca de su serviçio. E que todas sus pérdidas tenían en poco en conparaçión e respecto de los daños e males e robos que avían resçebido de los que estavan en la dicha villa e castillo de Pegalajar» (1469, pág. 322).

no es de extrañar que el monarca llorara de emoción ("Y en esto, a su alteza saltavan las lágrimas de los ojos", *ibíd.*)[39].

A pesar de esto, el monarca hubo de abandonar Jaén por las maniobras políticas de Juan Pacheco (1469, págs. 326-327). Precisamente en estos momentos el texto afirma que éste dominaba la voluntad del rey ("que por estonçes governava al rey, nuestro señor, y a todo su reino", 1469, págs. 333); esto legitima que Miguel Lucas firmara un nuevo pacto de confederación con éste; lo hizo, de acuerdo con el texto, incitado por el propio monarca; además, se trataba de unir fuerzas para enfrentarse a don Fadrique Manrique, otro de los contrarios al monarca (1469, págs. 329).

Como puede observarse, los *Hechos* presentan muchas de las acciones controvertidas del condestable como convenientes para el rey. Todo lo que pudiera hacer intuir una posible muestra de deslealtad es presentado por la crónica como un gesto más que demuestra la fidelidad de Miguel Lucas hacia su monarca. De la misma manera que se explicó el citado pacto que en 1469 firmaron éste y Juan Pachecho, se justifica otro –a todas luces menos comprometido– entre el condestable y don Alonso, señor de la casa de Aguilar[40].

La obra continúa aludiendo a los nobles que conformaron la liga antinobiliaria, pero, a partir del momento en que Isabel entre en el panorama político, se rehuye la alusión a la guerra civil[41]. Lo que no se rehuye es la alusión clara y con evidentes tonos críticos de aquellos nobles que luchaban contra el rey. De esta manera, se recuerda la liga nobiliaria justo al final de la obra, cuando se refiere la prisión de don Fernando de Acuña por parte de Miguel Lucas, que así pretendía recuperar el castillo de Montizón para su hermano, al que se lo habían arrebatado «al tienpo que todos ellos se levantaron deslealmente contra el rey, nuestro señor, y el señor condestable estaba çercado y en munchas guerras e necesidades, segund que ante desto es largamente recontado» (1471, pág. 392). De esta ma-

[39] Comparto las ideas de Fernando Gómez Redondo sobre este fragmento: «el sentido del episodio es claro: sólo cuando el rey se encuentra junto a su leal Condestable puede mantener, aclamado por las gentes del pueblo, indeleble una autoridad que es atropellada, de inmediato, en cuanto vuelve a la comitiva con que Juan Pacheco lo paseaba por Andalucía bajo el pretexto de restablecer el orden en Córdoba» (*Historia de la prosa medieval castellana IV. El reinado de Enrique IV: el final de la Edad Media. Conclusiones. Guía de lectura. Apéndices. Índices*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 3562).

[40] «Y la prenda e seguridad que el dicho señor condestable del dicho don Alonso tomó para ser çierto que el dicho don Alonso estará sienpre en serviçio del dicho señor rey don Enrique, nuestro señor, dezía en esta manera (...)» (1469, pág. 335).

[41] Martín Romero, José Julio, «Orientación ideológica y elaboración literaria en los *Hechos del condestable Miguel Lucas*», *Revista de Literatura Medieval*, 20 (2008), págs. 59-80 (esp. págs. 68-77).

nera, con el recuerdo de estos momentos en los que Miguel Lucas demostró tan valerosamente su lealtad a Enrique IV, concluye la crónica, perfecto contrapunto a cualquier momento de desobediencia por parte del condestable hacia su rey (como sus planes iniciales de huida al reino de Aragón).

El enfrentamiento entre Miguel Lucas y los nobles contrarios a Enrique IV fue virulento; cuanto más virulento se describe, más leal resulta la imagen del condestable. Pero hay que advertir, no obstante, que éste se enfrenta a los nobles, no a los aspirantes al trono que ellos defienden: ni Alfonso ni Isabel resultan atacados. Los comentarios del texto sobre la familia real son siempre respetuosos; poco le interesaba al cronista (o a Miguel Lucas) enfrentarse a la institución monárquica y a quienes pudieron ser (o serían) reyes[42].

El enfrentamiento con la liga establece un claro contraste con los momentos de desobediencia y ofrece nueva luz sobre ellos: esta desobediencia de Miguel Lucas se debió a las insidias de quienes luego formarían la liga contraria a Enrique IV. El hecho de haberse ganado en los momentos iniciales del texto las envidias y la oposición de estos que conformarían la liga se contempla precisamente, a la luz de estos hechos, como un gesto que indica la lealtad del condestable Iranzo hacia su monarca.

Como se ha visto, la relación entre Miguel Lucas y Enrique IV se vio mediatizada por la intervención de terceros: los ambiciosos nobles que rodeaban al monarca, como Juan Pacheco, su hermano Pedro Girón y Beltrán de la Cueva. Precisamente fueron éstos quienes lograron que la actitud del soberano hacia Miguel Lucas no fuera constante, a pesar de la lealtad que éste demostró siempre hacia él. Atendiendo a estos factores, la crónica parece establecer una serie de etapas en la relación entre el rey y su súbdito, etapas que van desde los tensos momentos iniciales, en los que Miguel Lucas incluso planea abandonar Castilla, hasta el momento culminante en que Enrique IV fue acogido en Jaén, donde agradeció públicamente al condestable Iranzo sus servicios:

I. Miguel Lucas en la corte real (1458-1460): Enrique IV muestra deseos de ennoblecer a Miguel Lucas; pero, al mismo tiempo, presta oídos a los ambiciosos nobles; éstos, movidos por envidia, desean destruir al condestable Iranzo, de manera que se producen tensiones entre éste y Enrique IV, quien llegó a retenerlo y amenazarlo con la muerte si intentaba huir.

II. Miguel Lucas, antes de la Farsa de Ávila (1460-1465): Miguel Lucas, una vez establecido en Jaén, se comporta lealmente hacia el monarca, mientras que

[42] Martín Romero, *art. cit.*, pág. 77.

los nobles que intentaron destruirlo empiezan a mostrar reparos contra otro gran favorito, Beltrán de la Cueva; ante la pérdida de favor real, surge entre estos ambiciosos nobles un cierto descontento con el monarca, descontento que será el origen de la liga nobiliaria contra Enrique IV.

III. Desde la Farsa de Ávila hasta la segunda batalla de Olmedo (1465-1467): Los nobles que atacan a Enrique IV no consiguen en ningún momento el apoyo de Miguel Lucas, que siempre se mantiene fiel al rey y que lucha contra ellos en defensa del monarca.

IV. Tras los acuerdos de Guisando (1468): Se produce un acercamiento entre el rey y los nobles contrarios a él, que culmina con el Pacto de los Toros de Guisando, por el que el rey designa heredera a su hermana Isabel. Tras esto, el rey viaja a Jaén, donde se produce el emotivo reencuentro entre él y Miguel Lucas; durante este reencuentro el monarca admite que le debe su corona.

Precisamente el viaje de Enrique IV a Jaén en 1469, tras el acuerdo de Guisando, supone el broche definitivo a una de las líneas argumentales del texto: la controvertida relación entre el monarca y su súbdito. Este reencuentro casi al final de la obra fuerza a reinterpretar el episodio inicial en el que Miguel Lucas desobedeció a su propio rey como un gesto más de su lealtad hacia éste. De no haber actuado así jamás podría haberlo ayudado como lo hizo durante el conflicto con la liga antienriquista. Este reencuentro refuerza la idea que se ha ido subrayando a lo largo de toda la crónica: los culpables de la marcha de Miguel Lucas a Jaén (y, por tanto, de su desobediencia) se descubrieron como traidores a Enrique IV; de esta manera, la actitud del condestable se ve justificada por su trayectoria vital.

VI. La guerra de Granada como justificación de Miguel Lucas

Junto al enfrentamiento a la liga nobiliaria antienriquista, la otra gran guerra de Miguel Lucas es la lucha contra el reino musulmán de Granada. De esta manera, el condestable se presenta como devoto cristiano (al dedicarse a la guerra santa de la Reconquista) y como leal vasallo (al enfrentarse abiertamente a los nobles contrarios a Enrique IV).

Precisamente la guerra de Granada es uno de los puntos en los que no hay total acuerdo entre Miguel Lucas y su rey. La crónica parece hacer sospechar al

lector que la actitud de Enrique IV en relación al último de los reinos musulmanes en la península no parecía ir orientada a su desaparición[43]. En realidad, este monarca, como antes su padre, Juan II, había sido partidario de la guerra de desgaste, quemas y talas, como indicó Ladero Quesada[44]. Frente a esto, varios nobles habían dejado sentir su oposición, ya que consideraban necesaria la extinción de este reducto musulmán con la consecuente victoria de la fe cristiana. De ese mismo parecer es Miguel Lucas, quien había decidido establecerse en Jaén precisamente para llevar a cabo una guerra sin cuartel contra los enemigos de la fe. Las alusiones a la vehemencia con que se tomaba esta guerra son constantes en la crónica.

De ahí que lamente profundamente que el rey acepte la solicitud de treguas por parte de los infieles. Tanto le pesó que no dudó en pedirle al rey que no hiciera tal cosa:

> quiso Dios que por nuestros pecados o por cosas que sobrevinieron, o el rey nuestro señor conosçió ser conplideras a su serviçio, çesase, mandándoles dar treguas por çierto tienpo e so çiertas condiçiones. De lo qual Nuestro Señor es testigo quánto al dicho señor condestable pesó, e con quánta instançia enbió suplicar a su alteza ge las non quisiese mandar dar, esprimiéndole cabsas muy evidente e justas, e el flaco estado e grand detrimento en que los moros estavan, porque non lo devía fazer. (...) Y esto por munchas e diversas vezes, con toda instançia, ge lo enbió suplicar. (1462, págs. 81-82).

Quizá esto pueda entenderse como otra forma de justificar precisamente el citado enfrentamiento de las primeras páginas de la crónica. En todo momento se presenta al condestable como una persona devota que considera un deber la lucha en defensa de la fe cristiana. La prohibición regia de alejarse de la corte real impedía a Miguel Lucas llevar a cabo su santo propósito, lo que justifica que prefiriera desobedecer al monarca antes que a su Dios, y justifica aún más esos controvertidos momentos de desobediencia inicial.

Por otra parte, es interesante analizar cómo en la crónica se vincula alguna vez la guerra santa con la lucha contra los nobles enemigos del condestable, como

[43] Citaré, por ejemplo, el siguiente fragmento: «Y a grand costa suya, inquiriendo e buscando ardides de nuevo; a lo qual non enbargava trabajo nin cansançio alguno, nin la no favorable ayuda del dicho señor rey segund que su alteza e sus progenitores sienpre acostunbraron fazer, dando grandes gentes e sueldo, merçedes e grandes poderes e facultad para tal exerçiçio» (págs.73-74). Sobre este asunto, vid. José Julio Martín Romero, «La crítica a la actitud de Enrique IV sobre la Guerra de Granada en los *Hechos del condestable Miguel Lucas*», *eHumanista* [en prensa].

[44] LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *¡Vencidos! Las Guerras de Granada*, Barcelona, Ariel, 2002, págs. 42-47.

cuando éstos establecieron una alianza con el reino de Granada. De esta manera, el texto los presenta como enemigos de la fe y, por tanto, como lo más bajo del género humano. Esto mismo se repite en la carta que el condestable remitió en 1471 a Sixto IV[45]. Allí narraba en hermoso estilo las penas por las que había pasado por su deseo de defender la fe católica y recordaba las atrocidades que los infieles habían cometido contra los cristianos:

> Quemaron dos lugares, robaron los ganados dellos, robaron las faziendas; ¡qué digo robaron! mas quemaron, que fue peor, muncha de la gente, que por ser en domingo y ser en amanesçiendo los tomaron dentro en sus camas. Y tal priesa el fuego les dio, que se quemó grand parte dellos. Y los tristes que escaparon, como salía fuyendo del fuego, caían en las armas de los crudos e fieros moros; que con tanta feroçedad los reçebían, que les arrebatavan de los braços los fijos, les arrastravan de los cabellos las fijas, las donzellas desonravan, forçavan las casadas; o a lo menos, maltraían los padres ante los fijos, los fijos ante los padres crudamente despedaçavan, y todo, en fin, lo vañavan de sangre de christianos. (1471, pág. 387)

Continuaba añadiendo a estas atrocidades los sacrilegios cometidos contra la Iglesia, en la que asesinaron a un sacerdote y a un monje a cuchilladas de manera tan brutal que los desfiguraron («dieron tantas y tan fieras feridas, que ninguna figura de onbres en ellos quedó», *ibíd.*); y lo mismo hicieron con las imágenes sagradas y los crucifijos.

Pero la carta dejaba claro que todo esto había sido posible por la ayuda que algunos cristianos habían prestado a los infieles, con los que se habían aliado. Se trata de nobles enemigos del condestable que habían decidido firmar una alianza con el rey de Granada:

> por algunas diferençias entre los prinçipales cavalleros de Córdova nasçidas, ligáronse con los moros el conde de Cabra e Martín Alonso de Montemayor y sus aderentes; y diéronles entrada para en tierra de christianos. (...) ca entraron, santísimo padre, los enemigos de la christiandad a esfuerço de los mismos christianos. (1471, pág. 386)

De esta manera, el texto consigue identificar a aquéllos con los culpables de las atrocidades mencionadas. Así, la lucha del condestable contra ellos se identi-

[45] Las referencias históricas de esta carta fueron analizadas por EISMAN LASAGA, Carmen, «Carta del Condestable Iranzo al Papa Sixto IV, defensor de la Cristiandad y propulsor de las artes», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 144 (1991), págs. 35-52.

fica con una guerra santa, ya que ellos son también enemigos de la fe. De esta manera, la decisión de Miguel Lucas de abandonar la corte real y establecerse en Jaén se ve doblemente justificada.

VII. El aprecio de Enrique IV por Miguel Lucas

La contradictoria actitud de Enrique IV hacia Miguel Lucas puede hacer pensar al lector de la crónica que el autor no se preocupó en absoluto por la psicología de sus personajes, cuya mentalidad no siempre resulta fácil de interpretar. No obstante, la imagen del monarca en los *Hechos*, si bien se ajusta a los propósitos propagandísticos del texto, resulta coherente y comprensible desde un punto de vista psicológico cuando se analiza en detalle.

Es cierto que la crónica señala que Enrique IV mostró una actitud voluble hacia Miguel Lucas, pero también que su afecto hacia él fue siempre constante. Las injusticias que, según la crónica, este monarca cometió contra el condestable también se debieron a ese afecto, un afecto que fue aprovechado por los enemigos de Iranzo para intentar destruirlo. Enrique IV quiso tener cerca de sí a Miguel Lucas y convertirlo en uno de los personajes más importantes del momento. Precisamente por ese deseo de tenerlo cerca, se mostró injusto con él y lo retuvo contra su voluntad tras dejarse manipular por nobles como Pacheco y Girón, lo que lo convirtió (más que en injusto) en inconstante y débil. Las maniobras de éstos fueron las que llevaron al rey a enfadarse con Miguel Lucas e incluso amenazarlo con la muerte. Pero la crónica insiste en que el aprecio del monarca por su vasallo fue constante; las alusiones al amor de Enrique IV por Miguel Lucas son frecuentes a lo largo del texto, lo que revela que los sentimientos del monarca no cambiaron, sólo cambió su actitud hacia él por las malas artes de nobles envidiosos[46].

Una vez superados los momentos iniciales, el rey continuó concediendo favores y privilegios a su más leal vasallo, entre ellos los otorgados a Jaén, privile-

[46] Por citar sólo algunos de los momentos en que se alude a este afecto del rey hacia Miguel Lucas, se puede recordar los siguientes pasajes: «el dicho señor rey lo amava y quería muy entrañablemente, y él era tal que lo meresçía; y deseávalo fazer uno de los mayores onbres destos reinos» (1458, pág. 4); «amávalo muncho y deseávalo ver. Y de su voluntad, le quisiera levar consigo e acreçentar su casa y estado» (1464, pág. 157); «e de allí se despidió dél, mostrándole el dicho señor rey grande amor e prometiéndole que en çierto e muy breve término le acreçentaría su casa y estado como él meresçía» (1464, pág. 165); «Como al tienpo e sazón que el dicho señor condestable se crió e andovo de continuo con el rey, nuestro señor, e su alteza le amava y quería más que a otro alguno de quantos criados e privados tovo, al marqués y maestre, pesándole dello e aviendo çelos e ynbidia, sienpre le trataron quanto mal pudieron» (1466, pág. 250); «Al qual su alteza amava muy muncho y deseava fazer merçedes, por su grande lealtad e por otras munchas virtudes que en el cabían» (1466, pág. 254).

gios que esta ciudad adquirió gracias al amor que este rey sentía por Miguel Lucas[47]. La crónica señala que el monarca aceptó porque la petición partía de su amado condestable[48]. Y era cierto, ya que así se hace constar en el documento del Archivo Municipal de Jaén que contiene dichos privilegios: «E otrosí porque me lo enbió suplicar e pedir muy afectuosamente, por merçed el mi bien amado don Miguel Lucas, (...), a mi plaze de vos otorgar y proveer en todo ello (...)»[49]. Asimismo, Pedro de Escavias alude a estos privilegios como premios que Enrique IV concedió al condestable por su lealtad, sin olvidar mencionar también como ciudad recompensada por este motivo a Andújar, de la que Escavias era alcaide[50].

El aprecio de Enrique IV por Miguel Lucas también se revela en otros momentos, como cuando en 1459 se puso de su parte tras la pelea entre los hombres del condestable y los de Beltrán de la Cueva[51]; o en 1461, durante el enfrentamiento entre Miguel Lucas y el Obispo de Jaén, al que el rey incluso ordenó que no entrara en esta ciudad[52]; asimismo, es destacable la tristeza que mostró al despedirse de Miguel Lucas, cuando en 1464, a pesar de su voluntad, se marchó (siempre movido por malos consejeros) del lado de Miguel Lucas[53].

Esta actitud del monarca resulta lógica al comprobar la inquebrantable lealtad del condestable Iranzo, siempre del lado del monarca[54], de ahí su constante rechazo a formar parte de la liga nobiliaria antienriquista, que intentó convencerlo de que entrara en sus filas (pág. 220).

Pero, además de lealtad, Miguel Lucas demostró un tierno afecto hacia su rey, que se observa en detalles como el hecho de que ordenara cantar el *Te Deum*

---

[47] 1466, págs. 252-253.

[48] «Las quales merçedes, el rey, nuestro señor, fizó a la dicha çibdad de Jahén porque ge lo avía muy bien servido e meresçido; pero más porque el señor condestable, con muncha instançia ge lo suplicó, y con grand diligençia lo procuró» (1466, pág. 254).

[49] José Rodríguez Molina (dir.), *Colección diplomática del Archivo Histórico Municipal de Jaén. Siglos XIV y XV*, Jaén, Excmo. Ayuntamiento de Jaén, 1985, pág. 33. Asimismo, en esta interesante colección se ha de destacar al respecto de Miguel Lucas su nombramiento como administrador general de las ciudades, villas y lugares del reino de Jaén, págs. 29-31.

[50] «Los privillegios que por esto les dió son buenos testigos» (*ed. cit.*, pág. 360). Michel Garcia indica la modestia de Pedro de Escavias, que evita nombrarse en este párrafo (n. 2 en pág. 360).

[51] 1459, págs. 21-22.

[52] 1461, pág. 55.

[53] «Y el dicho señor condestable salió con él fasta la dehesa, que su alteza no le dexó pasar adelante; e de allí se despidió dél, mostrándole el dicho señor rey grande amor e prometiéndole que en çierto e muy breve término le acreçentaría su casa y estado como él meresçía» (1464, pág. 165).

[54] Por poner tan sólo unos ejemplos: «Y el dicho señor condestable, así por conplir el mandado del rey, nuestro señor, como porque no menos a su alteza ver deseava» (1464, pág. 157); «y como el dicho señor condestable tan supremamente perseverase en su lealtad y en el serviçio del dicho señor rey, y el marqués de

el día del cumpleaños de Enrique IV (pág. 134) o el que vistiera de color «pardillo» para denotar los «trabajos» por los que había pasado desde que se vio apartado del rey:

> Y levava este día, ençima de un cavallo vayo muy ricamente ajaezado, un jubón de terçiopelo pardillo, e un sayo pardillo, e una capa e capirote morisco tocado de la misma color, denotando el grande trabajo que avía pasado depués que avía estado apartado del rey (...). (pág. 159)

Efectivamente, en el siglo XV este color indicaba «trabajo» (esto es, penurias), y así lo vemos en la continuación de la *Cárcel de amor* de Nicolás Núñez. En esta obra se aparece al autor una visión de Leriano, vestido con diversas prendas cuyos colores señalaban diversos estados de ánimo, entre ellas una capa «de una seda pardilla» en la que podía leerse el siguiente bordado: «No pudo tanto trabajo/ ni tristeza/que muden la mi firmeza»[55]. Asimismo, en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro ya se indicaba la relación entre el color pardillo y el «trabajo» o dificultades: «Las tres imágines que viste encima de la torre, cubiertas cada una de su color de leonado y negro y pardillo, la una es Tristeza y la otra Congoja y la otra Trabajo» (ed. cit., p. 10). Es cierto que el condestable, al vestir de esta manera, también pudo querer recordar las penalidades por las que había pasado por ayudar al monarca, pero incluso así es una manera de resaltar su amor al rey.

Por tanto, el afecto de Enrique IV no cambia a lo largo de la crónica, aunque sí se transforma su forma de demostrar ese afecto, desde los desesperados intentos iniciales por retener a Miguel Lucas a su lado –que lo llevan a la injusticia– al agradecimiento y total comprensión de las decisiones del condestable en su reencuentro el año de 1469. Miguel Lucas, como un nuevo Cid, recorre un camino en el que el alejamiento del soberano servirá precisamente para demostrarle su lealtad y conseguir que el rey reconozca y agradezca debidamente el hecho de contar con tan buen vasallo.

Villena, que ya era maestre de Santiago, le desease destruir e aver aquella çibdad de Jahén a su mano, creyendo que si esto pudiese acabar el dicho señor rey era de todo punto perdido y que non le quedava cosa en Castilla que se pudiese sostener» (1468, pág. 303); «Y el dicho señor condestable, como aquel que en todos sus fechos e tratos con su grande lealtad sienpre mirava y ponía delante el serviçio del rey, nuestro señor» (1469, pág. 334).

[55] Sigo la edición de Carmen Parrilla incorporada en la de SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor* (con la continuación de Nicolás Núñez), ed. de Carmen Parrilla, intro. de Alan Deyermond, Barcelona, Crítica, 1995, pág. 92.

VIII. Conclusiones

En los *Hechos del condestable Miguel Lucas*, la relación entre éste y Enrique IV resulta cuando menos ambigua y contradictoria. Ya desde el inicio del texto se intuye una vinculación que se mueve entre la preferencia y el despotismo. Si, por una parte, el soberano nombra en una fastuosa ceremonia barón, conde y condestable a Miguel Lucas, por otra parte se indica claramente que se encontraba detenido por orden real. El favor del que goza el condestable Iranzo no impide que se sienta prisionero en la corte real, que para él se convierte en una jaula de oro.

La actitud del monarca hacia su protegido es ambigua, ya que no deja de concederle favores al tiempo que presta oídos a las intrigas de otros grandes personajes de su consejo, especialmente Juan Pacheco y Pedro Girón. Por parte de Miguel Lucas, su conducta ante Enrique IV supone una respuesta lógica hacia éste: aunque su lealtad está fuera de toda duda, le reprocha su falta de palabra en más de una ocasión.

La relación entre Miguel Lucas y su rey vertebra toda la crónica. El texto pretende mantener el difícil equilibrio entre el deseo de ofrecer la imagen de un vasallo leal y la de un gobernador (casi un rey) de su ciudad (casi un reino o una ciudad-estado a la manera italiana). Se trata de un equilibrio buscado y conseguido por medio de una hábil manipulación del relato, que logra justificar el exilio voluntario del condestable y su desobediencia previa como resultado de un virtuoso deseo de dedicarse a la guerra de Granada en defensa de la fe, así como de un intento de apartarse del enrarecido ambiente de una corte poblada por oscuros personajes como Juan Pachecho y Pedro Girón.

Enrique IV mantuvo una relación extraña con Miguel Lucas. Son conocidas las explicaciones que de su preferencia por Miguel Lucas (y por otros personajes de su corte) ofrecen cronistas como Alfonso de Palencia, que hacen pensar en una atracción sentimental del monarca hacia estos miembros de su entorno. Los *Hechos* no aluden ni remotamente a esta posibilidad, que menoscabaría la imagen del condestable. Pero es cierto que en la crónica de Miguel Lucas se refleja que el rey cayó en la obsesión por él, una obsesión que se revelaba en la manera como lo defendía, pero también cuando pretendía retenerlo en contra de su voluntad. Por una parte, demostraba un amor intenso por él debido (según la crónica) a las virtudes del condestable; pero, por otra, se dejaba llevar por las insidias palaciegas. Esto explica la relación entre la desobediencia y la lealtad de Miguel Lucas ante el rey. El texto mantiene, como he

dicho, el difícil equilibrio entre estos dos aspectos contradictorios, ofreciendo un relato en que lleva al lector de la mano hacia una interpretación concreta de lo sucedido, una interpretación que logra enaltecer aún más la figura de Miguel Lucas.

José Julio Martín Romero
Universidad de Jaén

Manuel Moreno García del Pulgar
Símbolo, poesía y hermenéutica en *Batallas y quinquagenas*
de Gonzalo Fernández de Oviedo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 83-108

SÍMBOLO, POESÍA Y HERMENÉUTICA EN *BATALLAS Y QUINQUAGENAS* DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO[1]

Este año, el martes 11 de mayo de 2010, el Reino Unido ha cambiado de gobierno, después de un agónico período para Mr. Gordon Brown. Entre conspiraciones y juegos andaba la cosa, no es baladí la palabra juego, puesto que no se cómo encuadrar un acontecimiento que, al comienzo de aquel temporal político, me viene ahora como anillo al dedo en la introducción de un tema literario del siglo XVI.

Continúo en el siglo XXI para explicar, un año después de ocurrido, lo acontecido a Mr. Brown por entonces (4 de junio de 2009). Ese día, en medio de una gran tormenta política, la ministra Hazel Blears (Communities Secretary), salió luciendo en la solapa de su traje un broche, casi arpón, que llevaba un sintético, afilado, envenenado y despiadado mensaje, relacionado con la marea política que se vivía en aquellas fechas y que terminó con el hundimiento político de Brown; los periodistas se dieron cuenta del detallito (un simple broche) nada más verla bajar del tren en la estación de Picadilly en Manchester; se montó una gran tormenta política y fue motivo, para que pocos días más tarde, 12 de junio, la ministra acelerara y presentara su efectiva dimisión como ministra, junto con las no

[1] **Noticia Preliminar:** En el número anterior del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (Año LXXXV, 2009: 35-80), daba a las prensas el «Catálogo-Índice de timbres y letras en *Batallas y quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo». El artículo, decía allí, es «fundamentalmente indizador, es decir, presenta la serie ordenada de letras y cimeras» de *Batallas y quinquagenas*; por tanto, a la hora de citar en este artículo lo haré siguiendo la numeración de dicho índice en el mencionado artículo. Así mismo, con este artículo se cumple lo que se prometía en la nota 1 (p. 35): ofrecer un estudio de los timbres y cimeras incluidos.

Entregado: 15 de agosto de 2009. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

menos esperadas, protocolarias y ceremoniales disculpas al maltrecho, por vapuleado, Mr. Brown, tanto por la manera, como por el momento elegido.

> Hazel Blears, ministra, lucía en su solapa un broche en que se veía un bote en el mar, en medio de la noche, dentro un perro y un gato que, al estar peleando, con sus convulsos movimientos, hacían que el bote levantara olas. Alrededor del dibujo una frase: *Rocking the boat* [2].

Este es ni más ni menos el tema que me ocupará en las páginas que siguen, pero en el siglo XV-XVI: la recopilación, edición y estudio de todas las letras y cimeras que nos transmiten los distintos manuscritos de *Batallas y quinquagenas* (de ahora en adelante *BQ*) de Gonzalo Fernández de Oviedo[3]; letras y cimeras de los cortesanos adeptos al poder de los Reyes Católicos, interpretadas desde la óptica particular de Gonzalo Fernández de Oviedo; letras y cimeras entendidas como símbolos e imágenes del poder más cercano a los todopoderosos Reyes Católicos[4].

BQ es un documento esencial para cualquier estudioso de la literatura de cancionero y pocos serán los trabajos sobre cancioneros del XV y del XVI que puedan prescindir de su valiosa información. *BQ* contiene y participa de los elementos que componen y construyen una parte de las formas breves de cancionero: literatura de pasatiempos, codificada y compuesta por cortesanos. *BQ* reúne una

---

[2] La traducción, muy libre, podría ser, tomando la acción por su efecto: «haciendo zozobrar el bote», aunque podría traducirse por «haciendo olas», «agitando el barco»... . No menos comentada, por los mismos días, para poner otro ejemplo actualizado, fue la escenita entre el líder libio, Muammar el Gaddafi y el primer ministro italiano, Silvio Berlusconi, no hay más que ver la foto del encuentro en el aeropuerto de ambos mandatarios, en la visita, que el 10 de junio del 2009, realizara a Italia el líder libio. Éste lucía en la solapa derecha de su entorchado uniforme una muy elegida y no menos comentada fotografía: La foto mostraba al héroe nacional Omar al-Mukhtar (1862-1931), héroe de la resistencia anticolonial, rodeado por sus captores, el día de su arresto (11 de septiembre de 1931), cinco días más tarde fue ejecutado por las autoridades italianas. Además, para más inri, Gaddafi estaba acompañado en el viaje por el hijo del ejecutado héroe. Sólo le falta a Gaddafi la letra de la divisa, que bien podría haber sido las últimas palabras de Omar al-Mukhtar antes de ser colgado: *«Por Alá hemos venido, por su voluntad volveremos».*

[3] Utilizo las siguientes abreviaturas para las distintas ediciones de *BQ*:
- *BQ/i-iv* Fernández de Oviedo, Gonzalo, 1983-2002.
- *BQ/v* Fernández de Oviedo, Gonzalo, 1989.
- Entiéndase la abreviatura *D* como *Diálogo.*

Sin estar completo, en *google books* se pueden encontrar *BQ/I-IV.*

[4] Todo se enmarca dentro de dos grandes proyectos, uno que se dedicará a la recopilación de todas las letras y cimeras de los siglos XV y XVI, que dará como fruto un diccionario de letras y cimeras. El otro es el estudio de estas letras dentro del contexto de poder, colaboración en un proyecto mayor que llevará por título: *The Power of Culture and the Culture of Power: Spanish Verse between the Late Middle Ages and Early Modernity,* del que, además de mi pequeña colaboración, reunirá otros trabajos de mayor amplitud y profundidad de: Robert Archer, Juan Carlos Conde, Louise M. Haywood, Fiona Maguire y Dorothy Severin.

información extremadamente valiosa tanto desde el punto de vista histórico y literario (Moreno, 2006: 535)[5]. Además, y en la parte literaria que nos toca, se crea y recrea un lenguaje cortés conocido de los cancioneros y, a la vez, se elabora una interpretación, ajena y propia, por parte de Oviedo.

El estudio de conjunto, orientado fundamentalmente hacia el análisis del método y hermeneútica del conjunto (*BQ* parece a veces un texto sagrado o, al menos, espiritual), no es sino un acercamiento parcial, carente de cualquier intento de comprensión general del tema, sólo atañe al proyecto e interpretación del tema con el que G. Fernández de Oviedo introduce y se ocupa en cada diálogo de las cimeras y letras.

El contenido de esta segunda parte es:

1. Ideales
2. Estilo
3. Obsesiones
4. Finalidad
5. Timbres y letras
6. Damas e invenciones
8. El caballero y su invención
9. Hermenéutica
10. Técnica
11. Temas
12. Carencias
13. Duplicaciones[6]

1. Estudio

BQ, utilizando palabras con las que estoy de acuerdo y resumen de alguna manera todo su contenido, es una obra:

> «...ingente e inconclusa [...]. Extensísimo texto dialogado en el que dos interlocutores –Alcaide y Sereno–, ambos trasunto del propio Oviedo, con-

[5] A los trabajos que menciono allí (Moreno, 2006: 531-532) habría que unir las de todas aquellas noticias sobre fiestas caballerescas y cortesanas en las que se describen dichas letras y cimeras, por ejemplo, trabajos como el de Fernández Vales, editando las justas y torneos celebrados en Denia (febrero de 1599) y dos en Valencia (20 y 24 de abril de 1599).

[6] El índice del artículo precedente era: Introducción. 2 Estructura. 3 Ausencias, pérdidas y desclasificados. 4 Tablas. 5 Índices, 5.1 Índice de motivos, 5.2 Índice onomástico; 5.3 Índice de primeros versos.

> versan acerca de la nobleza e casas principales de España [...] sus fundadores, sus rentas e armas, e sus genealogías, e muchas historias e casos intervenidos a aquellos de quien allí tracto» (Fernández de Oviedo, 2006: 36-37).

Y esta es, en esencia, también la estructura de cada uno de los diálogos o capítulos, que así son llamados por el mismo Oviedo. Después del encabezamiento de cada capítulo, en que se da su clasificación: Batalla (1-3), Quinquagena (1-4) y Diálogo (1-50), se anota el nombre del caballero y el título nobiliario o administrativo.

La función del doble papel de Oviedo, como Alcalde y Sereno, es hacer progresar el conocimiento del personaje del diálogo a través de las preguntas de éste último (Sereno. «Yo tengo licencia para preguntaros todas mis dubdas y quanto inoro» (*BQ*/III: 7).) y las respuestas de aquél: traductor y humanista, conocedor de la corte, los linajes, lingüista, versificador y, la que aquí más me interesa y un poco más desarrollaré, *correcto* intérprete del significado de las letras y cimeras.

Después, a través de los diálogos del Alcalde y el Sereno, vamos gradual y ordenadamente conociendo:

- Biografía, genealogía y el origen de las distintas casas nobiliarias españolas.
- Rentas de cada uno de los caballeros a los que se dedicada cada capítulo.
- Armas.
- Timbre y letra.

De manera repetitiva, esta estructuración cruza de principio a fin cada capítulo, la compilación del último punto conformaba el mencionado primer artículo.

1. 1. Ideales

Las características con que describe a sus caballeros se encuadran dentro de dos ideales fundamentales:

- Ideal del hombre cortesano y de palacio:

Es una frase repetida en muchos de los diálogos: «fue muy gentil caballero y muy del palacio» (*BQ*/III: 193, 245).

> «...Gentil aspecto e buena gracia, galán e regocijado e servidor de damas, hazía todo lo que un caballero mancebo deve hacer, e era gentil justador e muy buen ginete; fue muy bien quisto cortesano e vestíase galanamente e era bien visto e favorescido del príncipe [...]. Fue muy bien estimada su persona por su buena gracia e conversación» (*BQ*/II: 156).

Características generales, que se agolpan en muchas ocasiones, son: «bien ataviado,... sin necesidad e rico, e sabio e buen caballero,... ataviado e polido, de lindos pensamientos,... afable e de buena gracia, e tenía bien de comer» (*BQ*/III: 101).

Pero no siempre la opinión que Gonzalo Fernández de Oviedo es positiva y para congraciarse con el personaje, en ocasiones, quizás por razones personales, acentúa aspectos negativos, como por ejemplo los de Mosén Malferite (*BQ*/II: 137), un tarambana don juanesco, que dilapida su fortuna en fastos y galas.

Otras propiedades fundamentales, junto a la de cortesano, son: «Antiguo linaje, ilustre y noble» (*BQ*/II: 42, véanse así mismo: *BQ*/II: 82), partidario del poder real: «...muy acepta persona de su Alteza... muy bien quisto en la Casa Real» (*BQ*/II: 119). «vile muy estimado y en gracia del Rey y Reina Cathólicos que ganaron Granada» (*BQ*/II: 276, siempre intentará anotar un hecho que una al personaje con la figura de los Reyes Católicos).

En ocasiones se añade una descripción física brevísima casi un garabato: «no mal dispuesto, flaco de rostro e feos dientes» (*BQ*/III: 156); otras veces une la descripción física con la del carácter: «El aspecto del padre era autoritario y grave, el pelo bermejo» (*BQ*/II: 40), y, sobre todo, con tintes de humor en muchas ocasiones, si no, véase la de Antonio de Velasco[7]:

> «Yo le vi muchas veces, que era hombre de mediana estatura, subidos los hombros, la cara alegre e la boca muy descuidada, e casi siempre la traía abierta e, en fin, fea persona a la vista; pero, en fin, era persona muy noble en conversación e buen caballero, virtuoso e amigo de la verdad, e devoto cristiano e limosnero e amado de sus vasallos, sabio…» (*BQ*/II: 65).

A la descripción del caballero le sigue la noticia sobre los matrimonios que tuvo y sus respectivas mujeres, los hijos que tuvo, si es el caso. En ocasiones anota la muerte y, claro, ha de ser siempre una muerte dentro de la normativa: «murió como católico, recibido los sacramentos e fechas sus diligencias, como católico y buen caballero» (*BQ*/II: 231)[8].

---

[7] Son muchas las letras que se dedican a este personaje. Sobre Antonio de Velasco remito al estudio del especialista en la materia Ian Macpherson, 1984, 1986, 1989 y 1998. Igualmente remito al artículo de Blecua, 1990, y lo dicho por mí en Moreno 2007, 2009 y en prensa.

[8] Un listado de las características más sobresalientes que encontramos en las descripciones pudiera ofrecerla el que sigue: *noble generación, polido en el vestir, honesto caballero, dotado de virtudes, gentil justador, buena gracia, servidor de damas, bien inclinado e bien acostumbrado católico cristiano, amigo de toda virtud, bien quisto de sus vasallos e sus vecinos, comedido, gentil, de palabras medidas, prudente, honesto, de loable e virtuosa conversación, amigo de su casa.*

- Ideal del caballero cristiano

No son pocas las veces que destaca la virtud cristiana del caballero, cristiano y católico para más señas (*BQ*/II: 32, 92). Encontramos innumerables citas: «Así fe este señor muy cristiano e devoto…» (*BQ*/II: 76), «... fue muy católico cavallero e muy amigo de verdad» (*BQ*/II: 275); siempre subrayando ser «cristiano viejo y no sospechoso a la fe», «fiel cristiano y devoto con muchas e buenas obras y muchas limosnas» (*BQ*/II: 42, 199), a esas tres virtudes: cristiano (*BQ*/II: 119, 217), devoto (*BQ*/II: 37, 65, 76, 119, 165, 211, 229 333) se une, formando un cliché la de caritativo, «limosnero» (*BQ*/II: 65, 96, 167, 211, 322, 383, 427), con una preocupación por la salvación eterna en el cumplimiento aquí en la tierra de las virtudes cristianas: fe, esperanza y caridad (*BQ*/II: 383).

Y este mismo sentido pacato (si se me disculpara diría que es un meapilas) de su moral le hace sermonear sobre literatura:

> «Pues muchos hallareis que no quieren saber ni entender los Evangelios y no se importunaban en leer Amadís ni Esplandián ni las fábulas de Orlando ni las novelas de Johan Bocacio, ni las puterías de Celestina, ni los disparates de Johan del Encina, puesto que antes que letra lean, ya saben que todo aquello son vanidades e que demás de perder el tiempo con tales leciones y no consentir utilidad alguna, quedan trasnochados y ocupados la mente en cosa sin fructo, antes dañosa al cuerpo y al ánima; así que pues nuestros diálogos no incurren en esas culpas, procedamos adelante, cúmplase lo prometido». (*BQ*/II: 327)

Sin embargo, no oculta sus preferencias por Juan de Mena en su *Trescientas,* de donde va recogiendo versos (*BQ*/II: 338, *BQ*/V: 54), de quien dice: «hasta agora, en verso vulgar desta nuestra lengua castellana, ninguno le precede» (*BQ*/V: 55).

1. 2. Estilo

Su estilo ha sido calificado de enciclopédico, minucioso y detallista (Fernández de Oviedo, 2006: 38), con tintes erasmistas[9]. Mi opinión sobre las *BQ* van más por el camino de lo dicho por otros críticos, como Antonello Gerbi o Vicente de la Fuente y que Santiago Fabregat cita en su edición del *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan*, para las *Quinquagenas de la nobleza de España*[10], y anoto

[9] Son muchas las ocasiones en que de alguna manera se cita a Erasmo como ejemplo, véanse: (*BQ*/I: 133, 326; *BQ*/II: 428).

[10] Antonello Gerbi, en *Homenaje a Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista de las Indias, en el V centenario de su nacimiento* (Madrid, C.S.I.C.), pp. 65-73 (*América y la España del siglo XVI. Homenaje a Gonzalo Fernández de Oviedo, Cronista de Indias, en el V Centenario de su nacimiento*, ed. Francisco Solano (Madrid, 1978).

sólo algunos términos: divagación, digresión, falta de naturalidad, pretensiones de erudición, farragoso, lleno de citas para probar vulgaridades, repeticiones, digresiones, aderezando las interpretaciones de la letras y cimeras con un machacante sermoneo amén del fastidioso moralismo, estas son algunas de las vehementes calificaciones que le dan ambos estudiosos y que aquí parafraseo (Fernández de Oviedo, 2006: 38). Todo, afirma Gerbi, parece «una especie de hagiografía laica» o unas «memorias biográficas de españoles ilustres, para exaltar las virtudes e infamar el vicio» (Fernández de Oviedo, 2006: 38)[11].

1. 3. Obsesiones

Con la misma periodicidad con que repite esos ideales, también podemos atisbar ciertas obsesiones de Oviedo, producidos por alguno de los hechos más relevantes para él a fines del siglo XV:

- Toma de Granada (*BQ*/II: 79, 179, 201, 273, 276, 389, 425), ya sea adjudicada al rey Fernando y la reina Isabel (*BQ*/II: 259, 285, 401), ya presente en las introducciones que los caballeros de los que se trata en cada diálogo como participantes en la conquista del reino de Granada (*BQ*/I: 175, 215, 230, 285) o como acontecimiento importante alrededor del que se datan otros acontecimientos (*BQ*/II: 152, 274).

- La traición de Juan Cañamares en Barcelona el «viernes, siete días de diciembre, víspera de la Concepción de la madre de Nuestro Redemptor, de aquel año»[1492] (*BQ*/II: 113-116, 117, 131, 352, 358, 386. III: 28, 111), hecho que también recuerda en la segunda parte de *Catálogo Real de Castilla*, II: 114).

- La muerte del príncipe Juan, (1497) repetida hasta la saciedad a lo largo de los manuscritos y contada con detalle en el diálogo dedicado al Cardenal Diego de Deza (*BQ*/III: 340) y la constante nostalgia que se reproduce en las innumerables veces que recuerda al príncipe (p. ej. *BQ*/I: 253, 326, 402, 406 , 248, 40, 97, 252, 439, 294, 65)[12].

---

[11] Ejemplos de este sermoneo se pueden encontrar en el fin que da a toda la información que ofrece *BQ*/III: 97, incluso criticando a la autoridad papal (*BQ*/III: 341). No habría más que seguir la trayectoria de otras obras como el ms. de la *BNE*: 8756, *Relación de lo sucedido en la prisión del Rey Francisco de Francia desde que fue traído a España...* , que no es sino la propuesta de un modelo católico en la figura de Carlos I.

[12] En alguna ocasión, amén de las veces que fuerza el significado hacia la predicación, la interpretación se guía, falsamente, por la obsesión de la muerte del príncipe Juan (*BQ*/III: 97), donde un Luis Hurtado de Mendoza traía por cimera «una parra de sarmiento con muchas hojas, e seca ella y ellas, la cual aquí se toma por vid e por vida, con una letra que dice: *¿Querés ver cuál es mi vida? Ved por quién está perdida*». Dudo de que la interpretación que da, la muerte del príncipe Juan, sea la más correcta, pudiera referirse a alguien que se llamase Parra o Sarmiento. Esta misma invención se repite en otro diálogo, el dedicado a Pedro

- Y casi siempre, al final de cada diálogo, la obsesión del tiempo que se agota: hay que seguir adelante con la obra, no perder el tiempo (*BQ*/III: 103).

1. 4. Finalidad

Según lo que dice el propio Oviedo en *BQ*/III: 203-204, él las escribe por hacer un bien a la patria, para que se conozcan los nobles caballeros, los linajes, por completar los tratados de Hernán Pérez de Guzmán y de Hernando del Pulgar («como si les faltara materia y personajes notables de quien pudieran escribir con verdad sus loables e genealogía...», *BQ*/III: 204):

> «Lo que digo va sin odio y sin afición, libre de calumnia y sin interés en particular ni en general, sino movido con deseo de no ofender a nadie ni con intención de venderles el viento, sino por legar a la patria y a estos cavalleros la fama y honor que les compete, y de que yo les despojara callando lo que digo» (*BQ*/II: 250, la misma idea en *BQ*/III: 204).

En cuanto al por qué de las divisas, él mismo lo dice:

> «SERENO. ¿Qué invención o timbre fue la del embajador? Porque de tal persona es razón que se crea que no carecerá de misterio, que aquesto es un gentil artículo del pasto que los letores han de colegir destos nuestros coloquios o diálogos». (*BQ*/III: 274).

En esa estructura fija, lo primero que quiere dejar claro al hablar de la genealogía, biografía y linaje del personaje es que su conocimiento es de primera mano, por lo que es normal encontrarse con expresiones como: «Yo le conocí muy bien a…», «Conosçíle yo a ese corregidor…», «yo vi», «yo le vi muchas veces» (*BQ*/II: 15, 19, 35, respectivamente), a veces precisando si le conoció de joven o viejo «yo le alcancé sino viejo…» (*BQ*/II: 15), incluso el año y la ciudad «yo me hallé presente en Bruselas … el año 1516», «…cuando yo le vi fue el año de 1490, seyendo yo paje muchacho de doce años e poco más de otros doze murió después, en el año 1503…» (*BQ*/II: 27, 67). Es más, él mismo reconoce esta particularidad:

> «Y pues esto no se puede negar, no dexaré de traer a consecuencia destos nuestros coloquios o diálogos algunos caballeros de aquella çibdad que yo vi e conosçí; porque, como avés visto, siempre comienço la plática en el

Luján (*B1-Q1-D.29*) y dice: «era muy graciosa invención e vistosa. De una vid o sarmiento de parra, que se suele tomar por vida o significar la vida».

señor o cavallero de quien tracto, como testigo de vista, que no una, sino que muchas vezes le vi.» (*BQ*/II: 124)

BQ es un ejercicio de memoria hercúleo, ayudado, por supuesto, por fuentes históricas, pero no deja de sorprender la capacidad de Oviedo, aunque hay lagunas, ciertamente, siempre buscando una excusa para ellas[13]:

> «Yo no las sé [las armas], puesto que como en aquel tiempo yo no pensaba en la labor destos diálogos, no lo noté, aunque las vi algunas veces en sus reposteros. Pero saberse han e pornánse al fin desta relación, como se hace con todos aquellos que aquí tractamos». (*BQ*/II: 222).

El fin de *BQ* no creo que sea sólo el biográfico-nobiliario, hay también uno literario, a través del que conocemos la postura político-espiritual de la personalidad de G. Fernández de Oviedo (*BQ*/V: 9).

1. 5. Timbres y letras

En cuanto a lo literario, por lo que pueda tocar a Oviedo, si es que fuera el creador literario de algunas de las letras, no deja de ser menos acertada la opinión de Gerbi: «Una sarta de proverbios y sabias amonestaciones», que sólo alcanza «cierta felicidad de expresión por el lado de lo popular» (Gerbi, 1978: 448. Fabregat, 2006: 39).

En este sentido recoge una caudal enorme de refranes, citas, frases proverbiales, dichos, chistes, cuentos, cantares romancescos, coplas, además de noticias de juegos, justas y fiestas:

Refranes:

- *No hay malo que por bien no venga* (*BQ*/II: 113). *No hay mal que no venga por bien: catad para quién* (Correas, 2000: 572, nº 753); *Una golondrina no*

[13] En ese recordar personajes hay un hecho clave, la distinción de los nobles con el mismo nombre, sobre todo si son de la misma familia o casa. El problema de homonimia es fuente de dolores de cabeza a los que nos dedicamos a los cancioneros de los siglos XV y XVI. El preguntón Sereno ya se encarga de hacer que el Alcalde diferencie y distinga (cfr. *BQ*/I: 278). La identificación de los personajes es casi siempre acertadísima, sólo en algún caso disiento, pero claro, las fuentes que yo he utilizado no sé tampoco si son ciertas. En cualquier caso los instrumentos con los que he cotejado sus identificaciones arrojan un nivel de precisión de casi el 100%, especialmente he de resaltar la página web de la Fundación de la Casa de Medinaceli: www.fundacionmedinaceli.org, es un arma de la que no se puede prescindir. Oviedo confiesa muchas veces la dificultad y fiabilidad de sus datos: «Ya sauéis mis peregrinaciones, que demás de lo que andube fuera de España por Europa, después que Dios lleuó a su gloria al serenísimo don Juan, mi señor, vine a parar a las Indias el año 1514 y en ellas estoy este de 1550, y no sé deciros quién fue la señora condesa ni quién sucedió en este Casa; pero en tanto que estos nuestros coloquios se escriben y salen a la luz, será fácil cosa saber eso y añadirse en esta relaçión» (*BQ*/I: 345).

hace verano, aunque se anticipe y venga temprano (*BQ*/III: 40), que es además la letra de la divisa.
- *Lo bien ganado se pierde; y lo mal ganado, ello y su dueño* (*BQ*/III: 278, Correas, 2000: 460, núms. 1224 y 1225).
- *Este tiempo y sus mudanzas causan estas destemplanzas* (*BQ*/I: 75).

Dichos:
- *Todos los deleites mundanos o son sucios o son vanos* (*BQ*/III: 289).
- *Quien mi hija ha de llevar, sepa coser y hurtar* (*BQ*/I: 390).
- *Si el decidor es loco, el escuchador sea cuerdo* (*BQ*/III: 158).
- *Los que casan por amores, viven vida de dolores* (*BQ*/III: 22).
- *Cada uno sabe más que sus vecinos en su hacienda propia* (*BQ*/III: 212).
- Hay algunos en otras lenguas como en italiano: *A levar de le tende se cognoscono le feste*, y claro, traduce: *En levantar de las tiendas, se conocen las fiestas* (*BQ*/III: 196).
- *Es un buen Martín*, o *Ya paresce a Martín Alarcón* (*BQ*/II: 282), contrario a algún refrán en que el nombre viene aparejado a cualidades negativas (*Martín, cada día más ruín*; Correas, 2000: 492, M: 303).
- *Que cuando los ciegos guían, guay de los que van detrás* (*BQ*/V: 33).

Chistes:
- Refiriéndose a un hombre habla de «la doncella Mexía» (*BQ*/II: 49).
- Algunos son excusados de decirse (¿homosexualidad?): «nunca se dijo en público con quién trataba sus amores, cerca de lo cual, a pro y a contra andavan chistes que aquí serán excusados» *BQ*/II: 251).

Cuentos:
- Como el de Barrasa (Alonso de Barrasa, enterrado en el monasterio de San Francisco de Segovia), sobre uno que salta por una ventana al mismo corral de los leones, en el palacio del viejo rey, en Segovia, y que se lo cuenta, ni más ni menos, que la Marquesa de Cotrón, doña Leonor Centelles (*BQ*/II: 311), en tiempos de Enrique IV; de Manuel Ponce de León (motivo cancioneril de los leones y el guante *BQ*/II: 310)[14].

[14] Este cuento está en *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, edición e introducción de José Fradejas Lebrero (Iberoamericana Editorial Vervuert S.L.: 2008). En el cancionero de Rennert, en los vv. 365'375 se refiere también al hecho el poema de Garci Sánchez de Badajoz: *El infierno de enamorados,* ID 0662. La historia a la que se refiere nos la cuenta también Diego López de Haro (1622: II, 118-119): «Fue de los cavalleros cortesanos en gala y bizarría que se hallavan en la Corte d'este Católico Príncipe, del qual escriven,

Cantares sobre alguna historia:
- Sobre el asunto de la muerte de los comendadores por el padre de Antonio de Córdoba, Hernando de Córdoba: «¡Los Comendadores, / por mi mal los vi!».

Coplas:
Copla de don Alonso Enríquez en su Diálogo (*BQ*/III-D.XXXVII):

Tengo veinte marcos de oro,
de plata ciento cinquenta,
buenas casa en que moro,
con quinientas mill de renta,
quatro escuderos por quenta;
de el linaje so contento,
vivo sin acostamiento,
ques lo que más me contenta.

Narraciones de fiestas:
- Cómo se hizo el juego de cañas en Barcelona en 1492 (*BQ*/II: 386).
- Sobre unas fiestas y justas que se hicieron en el Pardo en Madrid, donde se fundó el primitivo monasterio de San Jerónimo y se llamó Santa María la Real del Paso (*BQ*/I: 102-103).

Después de haber aclarado la genealogía, las rentas y alguna que otra historia del caballero del que se trata, se introduce, a través de la pregunta del Sereno, la cuestión sobre las armas y el timbre, a la que el Alcalde se presta a contestar, mostrando Oviedo su gran conocimiento armorial[15]. A continuación se pasa a describir el timbre, utilizando, casi a modo de plantilla, la siguiente frase:

---

que aviéndole traído de África un presente de leones muy bravos, con quien las damas de la Reina se entretenían mirando desde un corredor que salía a la parte donde estavan los leones, en cuyo sitio se hallava don Manuel. A este tiempo sucedió que la dama a quien servía, por descuido, o por bizarría dexó caer un guante en la leonera, dando muestras de quexa de avérsele caido, y como don Manuel lo oyese abrió la puerta de la leonera con mucha presteza, entró dentro con gran ánimo y valor, donde los leones estavan sacando el guante, y llevándole a la dama, cumplió su obligación, y ánimo generoso de cavallero, de cuya hazaña hay gran memoria en el Infierno de Amor de Garci Sánchez de Badajoz, que dize así:

Vi más a don Manuel
de León armado en blanco,
y el amor y la historia del
de muy esforzado y franco
pintado con un pinzel.

Entre las quales figuras
videlas las las siete figuras
de los Moros que mató
y los leones que domó,
que de venzido venció».

[15] No entro aquí a estudiar las distintas fuentes de las que se sirve Oviedo, que por otra parte están estudiadas, de alguna manera, en la bibliografía aquí citada.

«Sereno. Decidme señor su invención y versos» (*BQ*/I: 166).

Y es a partir de aquí donde comienza mi estudio, cuando, una vez descrito el escudo de armas, comienza con, casi una jaculatoria, por lo repetitivo en casi todos los diálogos, a responder a la pregunta de suso del Sereno:

- Ponen un yelmo baúl de torneo de cinco lumbres, con el rollo y dependencias de… (se dicen los colores) [...]
- [...] y, sobre el rollo, por timbre o cimera…[16] (se describe la cimera),
- [...] «como aquí están presentes», remitiendo a una ilustración, que unas veces existe y otras no.

Poco a poco va aclarando dudas que se le planteaban al sereno y que se nos plantean al lector moderno, así se aclara este puno del yelmo:

> «Sereno. [...]Ya habéis visto como hasta aquí en la primera Batalla tenemos ciento cinco diálogos y a todos sus escudos habéis puesto los yelmos abiertos de torneo... Y aqueste yelmo no le pueden traer toda suerte de hombres, porque el emperador ni un rey no puede traer sobre sus armas un yelmo baúl de torneo abierto [...] .Querría saber de vos, por qué siendo la cosa diferente en sí, la habéis hecho común.
>
> Alcayde. La pregunta es muy bien preguntada... es sin tiempo o en lugar no combiniente tractar de eso... yo los conosçí en la Casa Real e nunca los vi en batalla campal ni torneo, quédese la respuesta y declaraçión para en alguna casa de las que se han hecho y encumbrado con la lanza...» (*BQ*/II: 194).

1.6. Damas e invenciones

Antes de ir más adelante quisiera puntualizar y subrayar que casi en el 100% son cimeras y letras que van asociadas a las armas, colocadas, como se ha dicho en la cita de más arriba, en un alto porcentaje, encima de yelmo, aunque en otras ocasiones están en una medalla o en los reposteros; es obvio que *BQ* trata de caballeros (a todo caballero cortesano se le presume la capacidad para «invencionar»), por lo que las damas desaparecerían a priori de este panorama, pero no quiere decir ello que las damas no las lucieran también.

Una rara avis nos la encontramos en el diálogo dedicado a Juan de Torres (*BQ*-III-D.XIV), cuando cuenta el origen de una de las letras y divisas del caba-

[16] En alguna ocasión dice «por lumbre o cimera». Sobre la nomenclatura y el intercambio de términos cfr. BQ/I: 255-256.

llero, que no es sino provocación por una cuasi divisa y letra de la dama a quien servía, dice el texto:

> «Acuerdome haverme contado este cavallero estando departiendo conmigo, que siendo mancevo avía servido a una dama que era tan devota, que siempre la vía rezando e con las cuentas en las manos, y que él le decía que por mucho que rezara, no se avía de salvar, pues no savía arrepentirse; y ella le decía:
>
> *Estas mis cuentas*
> *me librarán de las vuestras»* (*BQ*/II: 237)

Se podría entender perfectamente que el rosario con sus cuentas es la divisa. A ésta le responde Juan de Torres con otra:

> «Se vistió una vez muy galán de capa y espada e vordado de muchos rosarios e cuentas de muy linda chapería e oro de martillo, con una letra que decía:
>
> *Qué aprovecha que recéis*
> *pues que mi muerte queréis.*
>
> Sereno. Si esa dama rezaba con devoción y encomendándose a Dios, antes creería yo que el rezar la libró del diablo y de Juan de Torres».(*BQ*/II: 238)

Que contiene todo el juego y cargas que se le quieran añadir. Se menciona a una de las mujeres que también llevaba una letra: la marquesa de Cotrón, que es una de las pocas mujeres que salen en los cancioneros con una divisa y letra (Moreno, 2006: 547)[17].

1.7. El caballero y su invención

Muchos de los diálogos de *BQ* carecen de letra o de divisa o de ambas, pero supongo que en una edición ideal, corregida y si hubiera dado tiempo a llevarla a la imprenta, todos los caballeros habrían tenido alguna, ya que casi es una obligación del caballero:

---

[17] Letras y cimeras no son ajenas a las damas ni a *BQ*, un ejemplo es la letra que lució en unas fiestas Marina de Aragón (*B*Q/V: 36), otras se pueden vez en algunas de las composiciones de Acevedo: *ID* 1032 (Moreno, 2009: 78-79). En la *Breve historia feminista de la literatura española...* podemos entresacar algunos nombres de portadoras de letras: la amada de Gómez de Rojas, Braçeida, marquesa de Cotrón, Catalina Manrique, María Manuel, Leonor Centellas, sacadas de cancioneros como 11CG, LB1 y PN13. La marquesa de Cotrón, bien se merecería un buen estudio; en alguna ocasión Oviedo le da algún papel secundario en su obra, tal como la transmisión de alguna historia o de alguna divisa (*BQ*/II: 311).

«Pues me habéis dicho la persona e linaje e armas e renta deste caballero, decidme qué timbre o cimera ponía sobre sus armas, porque soldado viejo e cursado cortesano, bien sabría invenciones...» (*BQ*/II: 237).

La invención del caballero no es siempre la misma, sino que puede variar según su edad

«Pero porque dexistes de suso que otra invención o devisa havía este cavallero traydo algún tiempo, cuando el amor del mundo reynaba en él, no me maravillo deso, pero maravillaríame si fue una sola su invención, porque cada día los galanes e a diversos propósitos, las invenciones las mudan en cada justa o torneo, o devaneo de sus amores». (*BQ*/III: 208).

En este sentido, cuando el Sereno (voz maliciosa de Oviedo) pregunta:

«Sereno. ¿Qué invención o timbre es el que traía...? Porque en aquel tiempo de los Reyes Católicos se usavan mucho los amores y festejar y servir las damas» (*BQ*/II: 249).

El Alcalde, para salvar la respetabilidad y el honor no sólo de las damas, sino del ambiente de la corte tiene que salir corriendo al paso:

«Y los que se usó en tiempo del rey don Fernando y la reyna doña Ysabel de gloriosa memoria, fue un honesto requiebro guiado a conformar matrimonios, casándose las más veces los galanes con las damas que servían y enderezaban sus amores. Y aunque algunas veces la reyna dispensaba en que sus damas fuesen ataviadas, y que saliesen a justas y fiestas, en su presencia, eran raras veces y acompañadas de suficientes guardas y personas de autoridad, y fiadas de respeto, así por el honor y acatamiento de la Casa Real en que estavan, como por ser mugeres y de alta guisa».

Y no piense, quien esto oyere destos amores y letras e invenciones que usavan caballeros de aquel tiempo, que eran disparate ni mocedad todo; porque aunque andaban los suspiros y aficiones amorosas, no faltava artificio y grangería mayor de lo que el lector se le puede figurar, mirando solamente la corteza destos renglones o superficie, sin considerar las otras causas y diligencias de los padres y deudos, y de los mismos Reyes, que les iva su parte e interés en allegar a tales matrimonios para olvidar rencores y opiniones de los tiempos pasados, y los príncipes en adquirir buenas voluntades y criados para su servicio». (*BQ*/II: 249).

1.8. Hermenéutica

Ya en el párrafo anterior marcaba el patrón que guía las interpretaciones que el propio Oviedo hace de las letras y cimeras, cayendo siempre en la ladera de lo cristiano y católico («Ello está muy bien dicho y católicamente». *BQ*/II: 122; «...que su letra es de sabio e católico». *BQ*/II: 126); con una obsesión constante por la predicación y el sermoneo, siendo su devoción mariana la conclusión de muchas de las interpretaciones, sobre todo en aquellas que son susceptibles de una interpretación que raye en lo carnal, amoroso:

> «Y en esta su invención yo le juzgaría antes por devoto de la Virgen Inmaculada Madre de Dios, que no por enamorado ni ocupado en vanos amores», disculpándole «puesto que en su juventud él hiciese lo que la mayor parte de los hombres hacen» (*BQ*/II: 316. *BQ*/II: 92, 415).

En la misma línea, aunque un poco más liberal afirma: «Así lo fue él [católico] e muy gran cristiano. Pero no aborreció de todo punto las mugeres...» (*BQ*/II: 97). Cuando alguna letra se acerca casi a lo sacrílego (*BQ*/II: 414-415), Oviedo, en la representación y la voz devota del Alcalde, sale enseguida con su beatería:

> «Enamorada y encarecidamente lo dice Lorenzo Suárez, pero pocas mugeres ay en el mundo ni obo en su tiempo por quien eso se pudiese decir. Alcayde. Así lo digo como vos. E mi opinión es que no lo dixo lo que su letra dice sino por aquella única e sin par la Virgen Santa María, Nuestra señora, a quien él fue devotísimo y en la que sóla caben esas palabras» (*BQ*/II: 415).

Cualquier motivo puede ser susceptible tener una interpretación mariana: una estrella (*BQ*/II: 316):

> «Sereno. La letra es muy gentil, e mejor sin comparación entendida católicamente. Alcayde. Así lo digo yo también; porque no obstante la robusticidad deste caballero e ser áspero, era devotísimo de la Madre de Dios, e la dama e señéra a quien yo pienso que se enderezan sus versos, es aquella excelsa supra sidera [basado en el himbo mariano: O gloriosa Domina / excelsa supra sidera, / qui te creavit provide, / lactasti sacro ubere.]... y en esta su invención yo le juzgaría antes por devoto de la Virgen Inmaculada Madrid de Dios, que no por enamorado ni ocupado en vanos amores, puesto que en su juventud él hiciese lo que la mayor parte de los hombres hacen». (*BQ*/II: 316)[18].

[18] Es curioso que con la divisa de la luna, siempre suele interpretarla bajo las coordenadas marianas (*BQ*/II: 92), aportando incluso algún texto que ayude a la argumentación, como: «...con quien se debe creer que habla pulchra ut luna» etc., tomado del texto: «quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinat» (*Cantar de los Cantares*, 6: 9).

A veces la interpretación religiosa se orienta, por el paralelismo («Nadie procure saber / lo que no es menester» *BQ*/II: 143) desde una cita de San Pablo: «Non debemus plus sapere, quam oporte», que es: «Non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem» (*Romanos*, 11: 20), que pasa a formar parte de *Sententiarum Quatuor Libri*, de Pedro Lombardi, Distintio XXII, Cap. I[19].

Incluso cuando parece no entender o querer, intencionadamente, eludir la interpretación, se decanta por lo católico:

> «Él se entiende e yo no lo sé juzgar, antes dejo que otro me lo dé a entender. Yo no quiero tomar a cargo tales declaraciones…, pero figúraseme, salvo mejor juicio, que el conde habla con Dios o con la gloriosa reina del cielo…». (*BQ*/II: 66).

Hay acusaciones de idolatría y de poco católico, para algunas de las letras, por parte del Sereno, pero todo es artificio para, por una parte mostrar lo católico del personaje, y por otra, tergiversar cualquier interpretación:

> «No son palabras de cathólico, sino de idólatra e mal cristiano, ni se ha de conocer otro Dios sino aquel que es solo uno e trino... . Pero como todas estas invenciones son equívocas e el mejor las entiende suele ser el inventor dellas, así los demás les dan diversos entendimientos. Pídoos que me digáis lo que vos sentís desa invención...
>
> ALCAYDE. Fundaos en que don Juan fue muy católico, e aunque así a prima faz, como suelen decir, parezcan amores mundanos, esa letra, créhese que él habla cierto con la Virgen y Madre de Dios, de quien fue devotísimo...». (*BQ*/III: 55) y después empieza a fundamentar cada elemento de la divisa desde la interpretación religiosa acudiendo a autoridades como Isidoro de Sevilla, Sedulio, etc. (BQ/III: 55-56).

Pero, claro, hay ocasiones en que no puede forzar más la interpretación y tiene que dejarla en lugar menos ortodoxo y mundano, con un guiño de humor en ese propio desdoblamiento de Oviedo, y si no véase el caso del uso de *medio* y *remedio* en una letra:

> «Alcayde. Traía Gómez de Ávila... un fuego ardiendo, e en él una comadreja... ¿Quién habría de pensar que en la comadreja, animal de tan pocas

[19] De la misma manera, cuando afirma: «Él habla como católico y temeroso de Dios, el qual está el vencer; todo lo demás *et sine ipso, factum est nihil*» (*BQ*/II: 295), haciendo referencia al versículo del evangelio de Juan: «*omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est.*» (*Jn*, 1: 3).

fuerzas, se hallase socorro para esforzar e quitar el dolor de los hombros del hombre?... Tomando una pasta de cera mezclada con aquella ceniza e puesta allí en los hombros donde es el dolor, se conseguirá el provecho....

Sereno. ¿Qué dice la letra de este cavallero?...

Alcayde. Dice de esta manera:

Mi dolor es mi remedio,
si quien le dio no da medio

Sereno. Otra enfermedad es la de este cavallero que dolor de los hombros». (*BQ*/III: 219)[20].

Oviedo huye de toda interpretación que tenga cualquier atisbo de carácter sexual, disculpando al caballero en la alocada edad de la juventud:

«...e hay mucho que discantar sobre esas palabras, no obstante lo cual, siempre oí decir que fue dado a mugeres cuando fue mancevo» (*BQ*/II: 269).

Puede dejar abierta la interpretación:

«...quejándose de la ingratitud que con él usó por parte de una dama, cuando mancevo (si no es por otra causa o enderezo su propósito a otro fin).... Sereno. El dice muy galanamente, e se devía entender; e los propósitos ocultos mal los pueden los hombres arbitrar» (*BQ*/II: 289).

En ocasiones, todas aquellas que hablan de amor recurre a la frase manida, salvando el escollo con un cuasi lacónico vahído:

«Él habla como enamorado» (*BQ*/II: 250, 366).

Sólo cuando se trata el tema dentro de los matrimonios bien avenidos, afronta el tema sin tapujos y, claro, fuerza obliga, fuera de escabrosas interpretaciones, un caso típico:

«...tanto que a marido e muger los titulaban *el par sin par*, e amáronse en estremo como lo suelen hacer los casados que se han de salvar, e no como los que desean enviudar, e que les fuera más seguro nunca haberse conocido». (*BQ*/III: 173. También se puede ver *BQ*/II: 324-325).

[20] Sobre el uso de los términos medio y remedio en el cancionero remito a Moreno, 2001, en donde los estudio a parir de otra letra y cimera (*ID* 0956).

Pero de Oviedo nunca saldrá una interpretación escabrosa; siempre, incluso en los casos imposibles, fintará de cualquier modo el obstáculo[21]. La idea de «gentil enamorado» es la que fórmula con la que se purificarán en Oviedo cualquier desliz de pensamiento, palabra, obra u omisión.

Todo aquello contrario a la moral cristiana es impropio del caballero palaciano que nos quiere mostrar Oviedo, el último ejemplo: a propósito de una invención referente al suicidio dice: «Pues no murió él como desesperado, sino como fiel católico cristiano, que lo era él muy enteramente» (*BQ*/III: 90) y la letra que luce apoya la idea:

«El que procura matarse
*es imposible salvarse» (BQ/*III: *91)*

En este caso, a saber si la letra no es sino una invención, como en muchas ocasiones, del propio Oviedo. Es cierto que en ocasiones no sabe a qué se refieren letra ni cimera y así lo confiesa[22]:

> «La intención del duque no os la sé decir; pero oí a muchos en su tiempo que decían que era para él muy acertada inbención, porque era muy largo y franco señor y daua y hacía muchas mercedes a sus criados y seruidores…, decían que era de condición de tolva, que inchida de trigo sobre la muela que lo ha de moler, no dexa de darlo todo, sin negar hasta el postrer grano». (*BQ*/I: 57).

> «Estas invenciones, muchas dellas no se entienden, porque los que las ven ignoran la causa sobre que se fundan. El motivo del conde me parece católico, y dudar del poder de Dios sería herético» (*BQ*/I: 335).

1.9. Técnica

La interpretación de la letra suele colocarse después de la descripción del timbre o cimera y de la letra, aunque son muchas las ocasiones en que se anticipa el sig-

[21] En el caso de la salamandra, motivo cancioneril de amor mundano, le da el giro:
«SERENO. Pero no pensara yo que un caballero tan sabio e grave e religioso osara decir tan encendido amor como el que quiere significar su letra».
Y, como suele ocurrir, en seguida viene la disculpa y buena razón del Alcalde, poniendo las cosas en su correcto lugar:
«ALCAYDE. Pues ¿Por qué juzgáis vos su ardor por amor lascibo? que el amor de muchos caballeros se puede sentir, y era este caballero tal y tan honesto, que ninguna liviandad ni vano amor se presumió de su persona [...]. E creed quel amor del caballero era debido e de chripstiano caballero...»(*BQ*/III: 67).

[22] No se da en B.I-QI-DVII.

nificado del timbre, para facilitar y prepararnos hacia la comprensión; esto ocurre cuando en el timbre se recurre a motivos tomados de la naturaleza, donde es imprescindible conocer la propiedad de dicho elemento: propiedades de las plantas (apio, alegría), animales (león; raposa, *BQ*/III: 277), aves (p. ej. golondrina, *BQ*/III: 40; calandria, *BQ*/III: 119; cigüeña, *BQ*/III: 48; cisne, *BQ*/III: 262, 322), de piedras (p. ej. esmeralda, *BQ*/III: 9; asbestos, *BQ*/III: 23; rubí o carbunco, *BQ*/III: 55; sarda, *BQ*/III: 197 y un larguísimo etc.). Así veremos como es normal leer como acude a Plinio y a su *Naturalis Historiae*, o a *De proprietatibus rerum*, sobre un tratado de las propiedades y virtudes de algunas piedras de Bartolomé Inglés.

La técnica de la elección de la cimera y, recíprocamente, de su interpretación se encuadran dentro de unos principios o reglas generales:

- En las cimeras no se pueden poner los símbolos reales, a no ser que se tenga permiso (*BQ*/III: 321).

- Son voluntarias y, a la vez, pueden ser conforme al linaje y las armas de cada casa:

> «El timbre en estilo de armas es voluntario e se puede tomar a beneplácito cuando el linaje no lo trae ya de largos años e sucesores conosçidos e usado. E en cualquier manera quel timbre o devisa más se conforma con las armas, tanto más es mejor». (*BQ*/II: 91)

Véase lo que ocurre con el apellido Luna, tres cuartos de lo mismo con la casa Ayala, *BQ*/II: 87, Diego López de Ayala. Baste la siguiente cita como ejemplo:

> «Ya sabéis que estas divisas son voluntarias y las toman y mudan y ponen por cimera a beneplácito, algunas casas las perpetúan y no las mudan y otros no se curan de eso, sino de tomar la inbención que les place». (*BQ*/III: 208).

> «E como estas çimeras o timbres son a voluntad, e algunos que los quieren con más avctoridad se los da el rey o príncipe, e otros los toman de las figuras de las armas de sus escudos, o de alguna parte de sus mismo blasones, son muy diferençiados e a beneplácito. Otros los traen vsados e jubilados en el linaje… . Así questas deuisas en vnas casas e otras las mudan». (*BQ*/I: 219).

- Son muchos los casos en que la divisa usada es la de las armas (*BQ*/II: 193 y 195). Aunque, sucede también que el hijo llevara una letra y divisa y que la del padre fuera distinta (*BQ*/II: 238-239).

- Al ser voluntarias, un mismo timbre puede ser usado por distintos caballeros: la luna (*BQ*/II: 91), un camaleón o la Estrella del Norte o el imán (*BQ*/II: 111), las repetidas plumas (*BQ*/II: 135, 147), un espejo (*BQ*/II: 161, 283), son compartidas por distintos caballeros que pertenecen a distintos linajes.

- Pueden ser temporales o perpetuas: «Y este señor [Diego de Estúñiga] la [una figura de mujer representado la justicia] costumbró a traer por divisa, con una letra que decía: Porque la tengo, no la hallo» (*BQ*/III: 61). Puede cambiar de timbre, como es el caso de Juan de Merlo: «Traía otro timbre o devisa, decidme qué tal era, porque las devisas e cimeras e lo que anda fuera del escudo e propias armas, muchos las mudan, e muchas e cuantas veces lo quieren hacer» (*BQ*/II: 257).

- En ocasiones se distinguen entre las divisas y letras del escudo de armas, de las usadas en fiestas justas y saraos palaciegos (*BQ*/II: 139), en estos casos se precisa la ocasión y se habla de letra e invención: «Para contar mis pasiones, si no bastan las que vedes, raya por esas paredes».

Las técnicas en la elección de las cimeras pueden responder a muchos criterios, el más común y subrayado por Oviedo es que la primera letra de la divisa coincida con el apellido o con el nombre de la señora:

> «Ya os tengo dicho en muchas partes que fue común estilo en nuestra España (y no creo que es de todo punto olvidado), que la imbención ha de ser que la primera letra della conforme aquella en que comienza el nombre de la dama a quien se endereza» (*BQ*/II: 245)

> «Pero no dexa de ser su invención [candelero con candela de cera] enderesçada al nombre de Catalina, conformándose con lo que la mayor parte de los cavalleros usan, que es quel nombre de la invención comience en la primera del nombre de su señora, a quien se enderesça» (*BQ*/II: 97)[23].

Muchos de los significados responden a que requieren de una cultura enciclopédica, que sólo se explican acudiendo a autoridades como Plinio (*BQ*/II: 140), Heráclito o Demócrito (*BQ*/II: 126), Ovidio (*BQ*/II: 143), en ocasiones se citan famosos proverbios, como: *fortuna fortes metuit, ignavos premi*t, que no son

[23] Otros casos: Llamas por la 'L' de Leonor (*BQ*/II: 108), mirall por 'M' de María (*BQ*/II: 161), aunque puede ser utilizada en castellano espejo por 'E' de Elvira (*BQ*/II: 283); un muro por la 'M' de Manrique, un bonetes por la 'B' de Beatriz; Piedras uniones y un çafir por Ulloa y Castilla. Una calandria por Carrillo. Cigüeña por la 'C' de Cerda. Lagarto por 'L' de Luzán: «no quiere apartarse del estilo de los que invencionan e toman divisas» (*BQ*/III: 119). Ian Macpherson, en su estudio de las invenciones y letras del *Cancionero general*, hace una categoría con aquéllas que «*they first names inspire a number of divisas*» (Macpherson, 1998: 21), anotando las composiciones *ID* 6354, *ID* 6355, 0973, 0980, 6386, 0986, 0994, 6392.

sino variaciones del verso 284, Lib. X de la *Eneida* de Virgilio: *Audentes fortuna iuvat*, que Gonzalo Fernández de Oviedo transforma en *Fortuna iuvat audace, timidi hanc repellent* (*BQ*/II: 152). Y junto a todos esos hay que recurrir a una larga lista: Séneca, Claudiano, Marcial, Dioscórides, San Isidoro...[24] .

Las letras, en su mayoría de dos versos, aunque las hay de más, llegando a ocho y nueve versos en aquellas en que la divisa esta grabada en una medalla y la letra es conocida por Oviedo a través, artificio literario, de un papel en que está escrita y dada en mano al propio Oviedo por el autor, suelen estar escritas en castellano, aunque no son extrañas las que aparecen en latín, tomadas de algún libro de *La Biblia:* «*Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris me, et in pulverem reduces me*» (*Job* 10: 9)[25].

Ya conocemos de sobra los distintos recursos literarios en la formación de la letra, una de las más usadas es la bisemia, a la que el propio Oviedo se refiere al usar las diferentes acepciones del término *cuenta* (*BQ*/II: 237-238, 269; *BQ*/II: 231, 243; *BQ*/II: 414-415)[26].

1.10. Temas

La divisa hace referencia a distintos temas, que sucintamente resumo, aunque como es de suponer los temas, en general, giran en torno a la dama y al caballero:

- La dama: Propiedades de la dama (*BQ*/II: 140), su excelencia (*BQ*/II: 66, 92, 161; *BQ*/III: 10), de la belleza pasajera (*BQ*/II: 164), su ingratitud (*BQ*/II: 289).

- El caballero: Actitud del amante, la constancia del amador (*BQ*/II: 111), la pasión y el sufrimiento del caballero (*BQ*/II: 103, 108, 135), apasionado enamoramiento *(BQ*/II: 239), actitud del caballero ante la vida (*BQ*/II: 76, 97, 126), su calidad cristiana del caballero (BQ/II: 122), o su generosidad (BQ/II: 231).

---

[24] Hay un artículo interesante sobre los libros que en esta época se leían de José Luis Checa Cremades, 1989. «Impresos de historia natural en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial: Una nueva síntesis explicativa», *Boletín de la Anabad*, 39, núms.. 3-4, pp. 549-564. Explica el autor que hasta entonces no había discusión sobre las teorías aristotélicas: «la ciencia procede de Aristóteles y Aristóteles la domina» (p. 562), ni sobre las teorías de la *Historia Natural* de Plinio. Lo mismo que tampoco se discutía a San Alberto Magno o los agrónomos, hasta que llega el siglo XVI y XVIII, Gonzalo Fernández de Oviedo participa de las teorías anteriores nada modernas y sin oír las voces contrarias que se abren en el XVI. En cuanto a la moralización de las enseñanzas aristotélicas, o de Plinio, tenemos la «Historia Naturales» de Juan Gil de Zamora en su *Historia Naturalis.*

[25] Este texto, que se puede leer en el oficio de difuntos, tiene una gran actualidad en el cancionero, por estar dentro de una de sus obras más prohibidas y censuradas, ni más ni menos que las lecciones de Job *ID* y que Juan Vázquez (1500-1560) musicó.

[26] Para todo este asunto remito a un libro clásico: Juan Casas Rigall, 1995.

- Los motivos son comunes en la mayoría de las ocasiones a los que los conjuntos de letras de justadores presentas los cancioneros: Fortuna, la buena y mala fortuna (*BQ*/II: 152), Luis de Torres, cupido (*BQ*/II 421), calandria (*BQ*/III: 28), salamandria (*BQ*/III: 66), camaleón *BQ*/III: 117, candados *BQ*/III: 129, mata de alegría (*BQ*/III: 203), memoria (*BQ*/III: 238), león (*BQ*/III: 252), Cupido (*BQ*/III: 298)[27].

- El carácter de muchas de ellas es sapiencial o proverbial: «La pena se ha de sufrir / pero nunca se decir»; algunas de ellas ya tratadas en los cancioneros: «alla van leyes do quieren reyes» (*LB1M*-136, vv. 42-43, Correas, 2000: 76, nº 1636); a modo de refranes (*BQ*/II: 60), que recuerda al refrán *Con el tiempo todo se olvida y deshace* (Correas, 2000: 181, nº 889).

1.11. Carencias

Como se en el artículo que precede a este, hay ocasiones en las que nos encontramos que los diálogos carecen de letra, divisa o de ambas. Haciendo un poco de casuística nos encontramos con:

- Oviedo declara no conocer ni la divisa ni la letra: «de su devisa e timbre desta casa yo no lo sé» (*BQ*/II: 33, Pedro de Ávila; *BQ*/II: 37, Esteban de Ávila y su hermano Hernán Álvarez de Ávila). En otras dice que no se acuerda, traicionándose el propio Oviedo en la alta estima que tiene su prodigiosa memoria, pero, por supuesto, encontrando una excusa:

> «E como yo era paje muchacho en esa saçón, no me acuerdo de más de una luna de escaques de oro e de sable». (*BQ*/II: 102).

Pero esto no es más que una truco para, a través de la propia ficción dialogística, recordar la verdadera cimera y, por otra parte, para reforzar la veracidad de los dictados de su memoria:

> «Pero ved cómo se despiertan las memorias con la disputación, platicándose las materias, e se acuerdan los hombres de lo que tenían observado». (*BQ*/II: 103).

Incluso, en esta ficción, se compromete a corregirse más tarde si es que hubiera errado:

[27] Para ejemplos desarrollados del empleo común de letras y cimeras entre el cancionero y *BQ cfr*. Moreno, 2006.

«No ostante lo qual, si yo vivo, propongo de me rectificar ad plenum de las armas desta casa». (*BQ*/II: 103).

Y dispuesto a la loa de la memoria del Alcalde esta siempre el Sereno:

«...y que me espanto de vuestra memoria, porque eso ha que paso cincuenta y siete años...» (*BQ*/III: 30).

Montando todo un artificio de veracidad:

«ALCAYDE. Habéis de saber que yo y otro page estábamos a una ventana escuchando y viendo lo que habéis oído desa rencilla, y pasó debajo de la ventana en que estábamos». (*BQ*/III: 30).

- Otras no sabe ni el escudo ni la divisa, pero conoce la de la mujer: «Digo que no las sé, sino las de su mujer» (*BQ*/II: 107).

- El tercer caso es que faltan, sin ninguna explicación *BQ*/II: 200, 207, 213, 220, 224. Ausencia en que ni el sereno pregunta por la divisa o timbre, haciendo caso omiso del asunto (*BQ*/II: 82), a pesar de que en el diálogo que sigue, trata de otro miembro de la familia, en que declara las armas y el timbre. Más intrigante, es cuando muchos diálogos terminan abruptamente con la frase: «Sus armas son las que aquí verés: conviene a saber, un escudo..». (*BQ*/II: 117) y no nos queda más que un blanco como un enorme precipicio.

Ante esto tenemos varias soluciones:

- Prometer que la completará más adelante, dejando un blanco aquí: «pero, en tanto que esto se escribe en limpio, se sabrán y pornán adelante...». (*BQ*/II: 107). Esto podría explicar que en algún caso, diga que no conoce ni la letra ni la divisa y después tenemos la ilustración, tanto del escudo de armas, como de la divisa, aunque ésta sea sacada de las armas (*BQ*/II: 34); quizás habría sido dibujada en esa revisión en la que prometía rellenar las lagunas, olvidándose la descripción y explicaciones.

- Copiar, siguiendo una de las reglas, las de la familia o la del escudo de armas (*BQ*/II: 108)

1. 12. Duplicaciones

Por último en este sucinto repaso de algunas características de las letras y timbres de *BQ*, mencionaré el relativamente frecuente caso de que en algún diálogo Oviedo copie más de una letra o más de una cimera o más de una letra y cimera. Los casos que se dan son:

- Que se presente el mismo escudo de armas y dos letras (*BQ*/II: 60, 160-167, 244-245, 256; *BQ*/III: 97-98), una como divisa, otra en los reposteros.

- La misma divisa con dos motivos, y con dos letras (*BQ*/III: 298).

- En ocasiones hay dos letras en el mismo diálogo: una que hace referencia a la dama y otra que hace referencia a ambos, unidos en matrimonio como en el diálogo dedicado a Juan de Luján y a María de Luzón (*BQ*/III: 118 y 120).

- Sabemos que en muchas ocasiones, caso de alguna dama, o de los cardenales el dibujo viene en una medalla; a veces, tampoco es la medalla la divisa, sino otro objeto, como un cordón de oro (*BQ*/III: 104-105) con su letra y después la cimera del escudo de armas.

- Alguna vez el diálogo contiene dos letras y divisas distintas sacadas en fiestas y una tercera que es la divisa del escudo de armas (caso de Luis de Torres *BQ*/II: 386 y 393.

- Dos divisas pero falta la letra de una de ellas (B.1-Q.4-D.45).

Pero baste ya en este punto, parafraseando una forma corriente de finalizar muchos de los diálogos, obsesionado por la mucha materia y la premura del tiempo, en mi caso también del espacio:

«Pasemos a otro capitán. que hay poca de vida para concluir esta tela, si Dios no nos socorre, pues que tan tarde la comenzaste» (*BQ*/II: 257).

Manuel Moreno García del Pulgar
University of Liverpool

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS DÍAZ, Rosana (1986). «Las fiestas de caballería en la Castilla de los trastámaras», en *En la España Medieval* (Madrid, Universidad Complutense), t. 5, pp. 81-107.

— (1991). «Fiestas y espectáculos en las Relaciones Góticas del siglo XVI», en *En la España Medieval* (Madrid, Universidad Complutense), t. 14, pp. 307-336.

BLECUA, José Manuel (1990). «Un cancionerillo casi burlesco», en *Homenajes y otras labores*; Guilla, 1, Publicación número 1200 de la Institución Fernando el Católico, Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza (Zaragoza, Institución Fernando el Católico), pp. 163-171.

CASAS RIGALL, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela).

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1983-2002). *Batallas y quinquagenas, transcripción de José Amador de los Ríos, prólogo y edición de Juan Pérez de Tudela y Bueso,* 4 vols., t. 1 (1983), t. 2 (2000), t. 3 (2000) y t. 4 (2002) (Madrid, Real Academia de Historia).

— (1989). *Batallas y quinquagenas,* ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Lengua y Literatura, 4 (Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca).

— (1992). *Catálogo Real de Castilla, Tesis doctoral, transcripción y edición de Evelia Ana Romano de Thuesen* (University of California, Santa Barbara). Disponible *on line.*

— (2006). *Libro de la Camara Real del Príncipe don Juan*, ed. Santiago Fabregat Barrios Valencia, Publicación de la Universitat de València).

LÓPEZ DE HARO, Alonso (1622). *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España compuesto por Alonso López de Haro* (Madrid, Luis Sánchez).

MACPHERSON, Ian (1984). «Conceptos e indirectas en la poesía cancioneril: el Almirante de Castilla y Antonio de Velasco», en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks, presentados por sus colegas, amigos y discípulos*, ed. J. M. Ruiz Veintimilla (Barcelona, Puvill, para la Universidad de Durham), pp. 92-105.

— (1989). «Juan de Mendoza, El bello malmaridado», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1476-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom,* eds. Alan Deyermond e Ian Macpherson, Bulletin of Hispanic Studies, Special Issue (Liverpool, Liverpool University Press), pp. 95-102.

— (1986). «The Admiral of Castile and Antonio de Velasco: Cancionero Cousins», en *Medieval an Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, eds. Ian Michael y Richard A. Cardwell (Oxford), pp. 95-107.

— y Angus MacKay (1998). *Love, Religion and Politics in Fifteenth Century Spain, Medieval Iberian Peninsula, Text and Studies, XIII* (Leiden, Boston, Köln: Brill).

MORENO, GARCÍA DEL PULGAR, Manuel (2001). «El dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir: Sobre una invención en LB1», en *Bulletin of Hispanic Studie*s, Liverpool, 78: 465-487.

— (2006). «Algunas letras y cimeras comunes en *Batallas y quinquagenas* y el *Cancionero general*», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán – (2007) *Descripción codicológica de MN17*, en www.cancionerovirtual.liv.ac.uk.

— (2009). «La princesa de Salerno y algunas damas de la corte del Adelantado de Murcia. La obra poética de Acevedo en LB1», en *Later Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. Joseph T. Snow y Roger Wright (Liverpool, Liverpool University Press), pp. 74-85.

— (en prensa). «Pérdida y transmisión de algunas composiciones del Cancionero de Gallardo (MN17)»; Comunicación leída en el *XIII Congreso de de la AHLM*, Valladolid, Septiembre 2009.

RÍO NOGUERAS, Alberto del (1991). «Diálogo e historia en la *Batallas y Quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Criticón*, 52: 91-109.

Jesús Luque Moreno
Lope de Vega, versificador latino. A propósito de *La Dorotea*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 109-143

LOPE DE VEGA, VERSIFICADOR LATINO. A PROPÓSITO DE *LA DOROTEA*[1]

1

La base cultural greco-latina de *La Dorotea* salta a la vista: no cesan en ella las citas de escritores y pensadores latinos o griegos; el mundo clásico, el histórico o el mitificado por la leyenda, está presente casi sin interrupción, como arquetipo referencial.

Da Lope allí además sobradas pruebas de su conocimiento de los poetas griegos y, sobre todo, latinos[2], cuyo estudio pondera[3]. Parafrasea con total acierto[4] el poema 85 de Catulo, en el cual se sustenta el coro que sigue. Demuestra Lope asimismo que conoce la retórica y la poética antiguas, sus recursos[5], sus preceptos, la *metri necessitas* [6], etc., etc.

De ahí, por ejemplo, que denuncie a los falsos traductores del latín, que en realidad traducen de otras lenguas[7]. Porque Lope sabía latín; véanse, si no, como

---

[1] Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto FFI 2008-05611/FILO. El autor agradece los consejos y orientaciones de los profesores Jauralde Pou, de la Universidad Autónoma de Madrid, y De la Granja López, de la de Granada, que tuvieron la generosidad de leer el original.

[2] Así, por ejemplo, en II 1 –pág. 127 Morby; 161 Blecua– pone en boca de Don Bela «*Omnia vincit amor* (Verg., ecl. 10,69), que es un hemistiquio de un poeta latino»; en III 1 –p. 214 Morby; 243 Blecua– incluye dentro del canto de Julio una paráfrasis de Horacio (I 4,13): *Ya la temida parca,* || *que con igual pie mide* || *los edificios altos* || *y las chozas humildes*; en III 1 –p. 221 Morby; 249 Blecua– don Fernando cita a Ovidio y Séneca a través de Garcilaso: *conozco lo mejor, lo peor apruebo.*

[3] IV 2 –p. 314 Morby; 346 Blecua–.

[4] IV 8 –p. 376 Morby; 402 Blecua–. Lope en sus años mozos había traducido el *De raptu Proserpinae* de Claudiano.

[5] IV 2 –p. 326 Morby; 326 Blecua–.

[6] IV 3 –p. 341 Morby; 366 Blecua–.

[7] IV 3 –p.343 Morby; 368, nota 150–.

Entregado: 18 de febrero de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

muestras no ya el empleo de cultismos aislados, como «pedagogo»[8] en lugar de ayo, o tecnicismos latinizantes, como «quodlibetos»[9], o de frases hechas, como el «ni tan yus ni tan sus» que pone en boca de Gerarda[10], sino afirmaciones de precisión lingüística como «*derelinquo* es más que *linquo*, porque es dejar de todo punto»[11] o la denuncia del ridículo empleo de latinismos como *solitudines* por «soledades»[12] , etc. Aun así, como es bien sabido, se ha pensado muchas veces[13] lo contrario, hasta el punto de que quizás sea éste el aspecto más discutido de la cultura de Lope desde época del autor[14] hasta el siglo pasado[15]. Para Entrambasaguas, en cambio, que mencionaba entre otros los trabajos de Millé[16] y Buceta[17], «hoy la cuestión no ofrece dudas … Lope de Vega conocía el latín perfectamente. La más sucinta valuación crítica de los datos … lo revela, y hubiera sido muy extraño que no fuera así en aquella época, cuando los estudios humanísticos conservaban todavía una felicísima vitalidad y el latín era el fundamento de toda educación literaria, y aun se popularizaba, según Quevedo y el propio Lope de Vega[18]».

---

[1] Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto FFI 2008-05611/FILO. El autor agradece los consejos y orientaciones de los profesores Jauralde Pou, de la Universidad Autónoma de Madrid, y De la Granja López, de la de Granada, que tuvieron la generosidad de leer el original.

[2] Así, por ejemplo, en II 1 –pág. 127 Morby; 161 Blecua– pone en boca de Don Bela «*Omnia vincit amor* (Verg., ecl. 10,69), que es un hemistiquio de un poeta latino»; en III 1 –p. 214 Morby; 243 Blecua– incluye dentro del canto de Julio una paráfrasis de Horacio (I 4,13): *Ya la temida parca,* || *que con igual pie mide* || *los edificios altos* || *y las chozas humildes*; en III 1 –p. 221 Morby; 249 Blecua– don Fernando cita a Ovidio y Séneca a través de Garcilaso: *conozco lo mejor, lo peor apruebo.*

[3] IV 2 –p. 314 Morby; 346 Blecua–.

[4] IV 8 –p. 376 Morby; 402 Blecua–. Lope en sus años mozos había traducido el *De raptu Proserpinae* de Claudiano.

[5] IV 2 –p. 326 Morby; 326 Blecua–.

[6] IV 3 –p. 341 Morby; 366 Blecua–.

[7] IV 3 –p.343 Morby; 368, nota 150–.

[8] IV 1 –p. 293 Morby; 323 Blecua. En realidad un helenismo latinizado (*paedagogus*). En la escena en cuestión Julio afirma haberlo aprendido de un «hermano estudiante» que le da «cuando corta latín estos retazos».

[9] V 3 –p. 403 Morby; 429 Blecua–.

[10] IV 5 –p. 365 Morby; 388 Blecua–.

[11] IV 3 –p. 337 Morby; 362 Blecua–.

[12] IV 3 – p. 338 Morby; 363 Blecua–.

[13] Cf., por ejemplo, Millé, 1928: 247 ss.

[14] Cf., por ejemplo, Entrambasaguas, 1946: 301 ss.

[15] Cf. Entrambasaguas, 1935: 1, donde recoge una serie de datos significativos en la génesis, evolución y desarrollo de este debate entre defensores y detractores de los conocimientos latinos de Lope; 1946 II: 507.

[16] 1928.

[17] 1922.

[18] Remitía para ello a lo expuesto por él en 1946: 305 s.

Parece Lope saber también de métrica greco-latina[19] y conocer la antigua doctrina musical –sobre todo en su línea pitagórico-platónica[20]– y su terminología consagrada en la tradición posterior[21].

Inmersa en este caudal de tradición clásica, *La Dorotea* se presenta concebida según los cánones de una forma literaria de rancio abolengo, el *prosimetrum*, la exposición que mezcla la prosa con el verso, un género que recorre de cabo a rabo toda la literatura antigua y, más en concreto, la latina: desde las sátiras de Lucilio, escritas siguiendo las pautas de Menipo, a Petronio, a Boecio, a Marciano Capela y a sus herederos medievales: Alain de Lille[22], Bernardo Silvestre[23], Dante[24], etc[25]. En la obra, además, no sólo destaca esta mezcla de verso y prosa, propia del género, sino también la variedad de formas métricas y el acierto con que se utiliza: véase, por ejemplo, el cambio de metro para marcar los límites de un canto que se menciona dentro de otro canto[26]; no cabía esperar otra cosa de la maestría de Lope como versificador.

2

¿Alcanzó esa pericia de Lope también a los versos latinos? En *La Dorotea*[27] precisamente contrapone en palabras de Julio la versificación latina a la vernácula y se lamenta de la falta de aprecio en que ha caído aquélla; lo cual, sin embargo, no le imipide reivindicar por boca de Ludovico la legitimidad y necesidad de la segunda:

> IUL.- ... y a este propósito le escriuí vn epigrama en un libro de memoria.
> LUD.- ¿Latino o castellano?

[19] Véanse, por ejemplo, el término «hemistiquio» o la *metri necessitas* a que antes me he referido.

[20] Sentido de la música en la Antigüedad: V 9 –p 440 Morby; 467 Blecua–; la música como algo connatural al alma: III 7 –p. 295 Blecua; 267 Morby–; la perfección de las esferas celestes frente a la imperfección de este mundo: V 3 –p. 380 Morby, 406 Blecua–; el amor, como base de la armonía universal: V 3 –p. 404 Morby; 431 Blecua–, etc.

[21] III 7 –p. 300 Blecua; 272 Morby– «Antes te he oído en mi vida con tan excelentes pasos y cromáticos; divinamente pasabas en las octavas de la voz al falsete»; V 3 –p. 409 Morby; 436 Blecua *et alibi*–: «concierto», posiblemente en su sentido de *concentus*.

[22] El *De planctu naturae* (ca. 1168).

[23] La *Cosmographia* (1147/1148).

[24] La *Vita nuova* (1293), el *Convivio* (1304-1307).

[25] Klopsch, 1972: 32 s.; 48; 96 s.; Dronke, 1994; Pabst, 1994; Harris-Reichl, 1997.

[26] Así, verbigracia, III 4, p. 243 Morby; 171 Blecua; III 8, p. 277 Morby; 303 Blecua; V 3, p. 396 Morby; 422 Blecua.

[27] III 4, pp. 237 s. Morby; 267 Blecua.

> IUL.- No, sino castellano; que latino ya no ay quien lo agradezca, que es harta lástima.
> LUD.- No es, por cierto. Porque el poeta, a mi juizio, ha de escriuir en su lengua natural; que Homero no escribió en latín, ni Virgilio en griego, y cada uno está obligado a honrar su lengua. Y assí lo hizieron el Camoes en Portugal, y en Italia el Tasso.

Un pasaje éste que podríamos tomar como sintomático de la posición de Lope en este asunto de la versificación latina humanística y del progresivo ascenso frente a ella de los versos en lengua vernácula.

Un poco más adelante[28] describe el poeta a través de la persona de Fernando lo que había sido su educación; y dice entre otras cosas:

> «De la edad que digo, ya sabía yo la gramática, y no ignoraua la retórica. Descubrí razonable ingenio, prontitud y docilidad para qualquiera ciencia. Pero para lo que mayor le tenía era para los versos; de suerte que los cartapacios de las liciones me seruían de borradores para mis pensamientos, y muchas vezes las escriuía en versos latinos o castellanos. Comencé a juntar libros de todas letras y lenguas, que después de los principios de la griega y exercicio grande de la latina, supe bien la toscana, y de la francesa tuue noticia».

Pero, ¿escribió efectivamente Lope versos en latín? Y, si lo hizo, ¿qué sabemos hoy de ellos? He aquí, por ejemplo, un dístico elegiaco cuantitativo que puede que proceda de su pluma:

> *Audax dum Vegae irrumpit scarabeus in hortos*
> *fragrantis periit victus odore Rosae;*

se lee en un grabado que figura en la edición príncipe de *La Dorotea* y que ya aparecía[29] en la *Expostulatio Spongiae*, fol. 61 ro. En el grabado, bajo la leyenda cintada *Odore enecat suo*, figura un escarabajo muerto, patas arriba, al pie de un rosal; debajo de él se halla el dístico latino[30].

---

[28] IV 1 p. 288 Morby; 319 y nota Blecua;

[29] Cf. Entrambasaguas, 1946: I 567-569; II 202, quien sospechaba que, al igual que otro de idéntica mano que va al comienzo de la *Expositio*, fuera obra del propio Lope.

[30] Sobre el escarabajo –que aquí representa a Torres Rámila– y el rosal –Lope, aquí– y sus antecedentes, cf. Morby, 1958: 54

Millé[31] enumeró en su día media docena de composiciones por el estilo, recogidas en los tomos de *Obras sueltas* del autor.

Es comprensible asimismo que Lope no dejara de cultivar tampoco el latín macarrónico; parece que en sus años mozos escribió un poema *In doctorem Damianum Velazquez Satira Prima*, del que se da noticia en el proceso de difamación contra el poeta en 1588[32].

Comprensible es asimismo que no dejara de practicar un tipo de ejercicio que, al parecer, no era del todo raro por entonces: el de escribir en latín versos españoles al igual que se escribían en español versos latinos:

> «ni es de marauillar, que los Españoles tomemos a los Latinos sus versos, pues ellos han ya començado a hurtarnos los nuestros, y a hazer octauas, y redondillas en Latin, de las quales he yo visto algunas suaues, y graciosas»;

había escrito Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española*[33]. Muestra de ello es este epigrama, recogido en *El Quijote* de Avellaneda (cap. XI *De cómo don Álvaro Tarfe y otros caballeros zaragozanos y granadinos jugaron la sortija en la calle del Coso, y de lo que en ella sucedió a don Quijote*, p. 109 Blasco), que acompañaba a una imagen de Felipe II:

> «El segundo arco era todo de damasco blanco bordado y, sobre lo alto dél, estaba el prudentísimo rey don Felipe Segundo riquísimamente vestido, y a sus pies este famoso epigrama del excelente poeta Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio:
>
> *Philipo Regi Caesari invictissimo,*
> *omni<u>u</u>m maximo regum tri<u>u</u>mphatori*
> *orbis utri<u>u</u>sque et maris felicissimo*
> *catholici Charoli successori [sic]*
> *toti<u>u</u>s Hispani<u>ae</u> principi dignissimo*
> *Eccles<u>iae</u> Christi et fide<u>i</u> defensori*
> *Fama praecingens tempora alma lauro*
> *hoc simulacrum dedicat ex auro;*

epigrama que había sido publicado por Lope en el canto XX de *La hermosura de Angélica* (1602), es decir, una docena de años antes de que viera la luz este *Quijote* (1614)[34].

[31] 1928: 251, nota 8.

[32] Cf. Castro-Rennert, 1968: 8; Alcina, 1995: 134, donde se dan indicaciones bibliográficas. En latín macarrónico fue escrita también una de las sátiras contra Elena Osorio y su familia: Millé, 1928: 252.

[33] Cap. 14, *Del verso latino imitado en Español*, p. 18.

[34] Sobre la relación entre ambos y las variantes que presentan en el texto, cf. Millé, 1928: 278 ss.

Aunque próximos al trímetro yámbico cataléctico –y en ocasiones (vv. 1,3,5) al acataléctico–, estos versos en latín son en realidad endecasílabos (incluidos los dodecasílabos esdrújulos: 1,3,5) españoles con prosodia[35] y rima propias del español[36].

3

Pues bien, así las cosas, no es lógico que faltaran en la pluma de Lope versos latinos en español, es decir, reproducciones en español de formas métricas latinas[37]; ello, además, existiendo al respecto una tradición en España, como existía desde mucho antes en Italia, Francia, Inglaterra o Alemania; para Rengifo, por ejemplo, era ésta una importación de formas equiparable a la que por entonces habían hecho los poetas españoles de los italianos:

> *arte*, cap. 14 «No se han contentado nuestros Españoles con la Poesia que ellos inuentaron, pero han querido imitar todos los buenos metros que en otras lenguas y naciones se han inuentado. Y así auiendo primero traydo los versos de onze, y de siete sylabas, y los Esdruxulos de Italia, han començado en nuestros tiempos a querer imitar los Latinos»[38];

ademas, decía, el español no carece de recursos para hacerlo:

> «Puedese pues hazer en Español todo verso Latino, imitando siempre el sonido mas lleno, y corriente de cada genero: y vocablos tenemos nosotros para componer versos tan numerosos como Virgilio, y Horacio los hizo ... Desta manera se pueden componer versos Dimetros, Senarios Iambicos, Asclepiadeos, Glyconicos, Faleucios, Hendecasylabos, Alcmanios, y otros generos que usan los poetas Latinos, imitando, como he dicho en cada vno, el sonido mejor que tiene en latin»[39].

Como se desprende de la propia enumeración que hace Rengifo, se trataba de reproducir en español ciertas formas especialmente acreditadas en la

---

[35] Nótese, aparte de la acentuación [Karóli] la normal pronunciación tautosilábica de los grupos vocálicos *iu, iae, ei,* que he subrayado en el texto.

[36] Para otras composiciones de este tipo en la obra del propio Lope y de otros autores, cf. Millé,1928: 255 ss. y 276 ss., respectivamente.

[37] Cf., sin ir más lejos, Herrero, 1968, y Pejenaute, 1971, y toda la rica información que ambos autores suministran.

[38] Rengifo, *loc. cit.*

[39] Rengifo, *loc. cit.*

versificación latina: entre ellas, por supuesto, el hexámetro y el dístico elegíaco, que él no nombra aquí, pero que sí recuerda aduciendo un ejemplo[40]. Aducía asimismo un ejemplo de estrofas sáficas en español, compuestas en Alcalá a propósito de la recepción de los huesos de San Eugenio de Toledo[41]. Especialmente exitosos serían, como es bien sabido, los sáficos de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669).

Así, pues, ni este recurso ni el inverso, al que antes me referí, son de extrañar en un versificador de la habilidad de Lope, que, además, comulgaba con la idea, extendida entre sus coetáneos, de que entre los versos españoles y los latinos mediaba una estrecho vínculo de consaguinidad[42]; recuérdese a este propósito, sin ir más lejos, los versos con que abría Lope el excurso sobre métrica española que introdujo en la silva cuarta (vv. 333-435) del *Laurel de Apolo* (1630):

Como reliquia fue de los Romanos
nuestra lengua y dialeto,
que ya corre imperfeto,
tomaron los antiguos Castellanos
la medida del verso a los latinos[43].

4

Éste es, por tanto, el horizonte en el que se sitúan los coros con los que Lope cierra cada uno de los cinco actos de *La Dorotea*; coros que llaman la atención no ya por los versos que en ellos emplea el poeta, sino, sobre todo, por las denominaciones que les aplica; denominaciones todas ellas tomadas de la antigua métrica greco-latina, que denotan un propósito de imitar en español ciertas formas de la versificación latina, pero que de entrada resultan, al menos, chocantes.

Dichos coros finales de los actos son, qué duda cabe, uno de los principales elementos trágicos de la obra[44], un destacado componente de esta peculiar tra-

[40] «porque que más lleno Distico que este: *Trapala, trisca, brega, grita, barahunda, chacota.* || *Hundese la casa, toda la gente clama*».

[41] *Venga en buen hora, en hora buena venga* || *Gloria tan alta, que la España honra,* || *Como se honra con el Sol el cielo* || *Lleno de estrellas.* ||| *Sienten los cielos la real venida,* || *siente la tierra ...*

[42] Idea ligada a la de que nuestras sílabas tónicas y átonas eran funcionalmente equiparables a las largas y breves del latín (cf., por ejemplo, Rengifo, caps. VI y VII, pp. 10 s.); lo cual llevaba a reconocer en nuestros versos los mismos pies que articulaban los latinos.

[43] De dicho excurso me ocupo en otro trabajo: Luque, 2010.

[44] Cf. Montero Reguera, 2001.

gedia que es *La Dorotea*[45]. Lope, al igual que sus posibles modelos (Jerónimo Bermúdez, Antonio Ferreira), pretende realzar el empaque clásico de su *Dorotea*, ya marcado por la propia división en cinco actos. Lo nuevo en él es una cierta intención irónica: el autor aquí presta formas altisonantes a «materias ordinarias, marcando el abismo que se abre entre la solemnidad trágica y la 'humildad de la bajeza cómica' (*Arte nuevo*); aunque no con fines exclusivamente cómicos. Si con términos pomposos y versos de supuesta configuración clásica subraya lo ordinario de los actores y lo huero de sus actitudes, al mismo tiempo destaca lo que verdaderamente tienen de auténtica tragedia»[46].

Pues bien, estos coros, emblemáticos dentro de la obra y altamente rentables en su función de darle a ésta empaque clásico y entroncarla directamente con la antigua poesía, aparecen cada uno con un título indicativo tanto del tema de que trata como del verso que en él se emplea:

I. Coro de amor. Sáficos adónicos.
II. Coro de interés. Dímetros yámbicos.
III. Coro de celos. Dícolos dístrofos
IV. Coro de vengança. Hendecasilabos falecios.
V. Coro de exemplo. Alcmanios euripídeos.

Las denominaciones de los versos son, como se ve, de ascendencia clásica, pero algunas de ellas parecen a primera vista empleadas un tanto sin sentido, sin correspondencia exacta con la forma métrica en cuestión, que más de una vez es una forma habitual en la versificación castellana: ¿de dónde, pues, este galimatías?, ¿a qué responde?, ¿qué sentido tiene?

---

[45] «Lope, no cabe duda, al escribir *La Dorotea* tenía muy presente su concepto de las leyes de la tragedia, fuese para seguirlas, fuese para desentenderse de ellas; siendo lo más sorprendente observar cómo las sigue tantas veces. Realmente su intención de no perder de vista las formas trágicas es tan inescapable como la imposibilidad de haber sacado la última consecuencia de esta intención, dando a su obra el nombre de tragedia ... Única alternativa para quien a toda costa quisiera aferrarse al nombre de tragedia era una tragedia burlesca, perfectamente concebible además en las décadas que produjeron *Don Quijote*, la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, la *Gatomaquia* de Lope y la tragicomedia del mismo *Las mujeres sin hombres* ... Si es tragedia *La Dorotea*, como se diría por su forma, no es tragedia paródica, ni podía serlo sin traicionar ese sentido... Los coros los supongo compuestos ya acabados los cinco actos. Puede verse en ellos otra ironía más, pues no es usual que las andanzas de personas privadas, por ejemplares que sean, se quintaesencien en unos alcmanios euripideos. Pero es otra vez la ironía que conserva una cara verdadera. Al menos en el momento de añadir sus coros, Lope ha intuido en su *Dorotea* un elemento bastante trágico para llevar el peso de esas reliquias de la severidad latina ... Es tragedia, pero tragedia irónica, como no podía serlo de otra manera en sus tiempos, con esos personajes y ese ambiente»: Morby, 1958: 17 ss.

[46] Morby, 1958: 122, n. 155.

«Lope, que todo lo intentó –escribió Millé[47]–, trató también en *La Dorotea* de reproducir algunos metros clásicos, pero a decir verdad, apenas si hizo nada en ese sentido. La asimilación de unos metros a otros es completamente convencional». «La clave del problema –escribía Morby comentando el coro final de la obra[48]–, como de otros planteados por coros anteriores, tal vez se encuentre en el comentario de algún lírico latino, que bien puede ser Catulo, Horacio o Boecio».

Pero, a mi juicio, el asunto es bastante más complejo; detrás de ello está el tan discutido problema de la adaptación o imitación de las formas métricas grecolatinas en las lenguas modernas, debajo de lo cual, a su vez, laten otras muchas cuestiones espinosas como la evolución de dichas formas latinas –y de la prosodia que las sustentaba– y sus diferentes vías de pervivencia en las lenguas modernas[49], su ejecución oral en las distinas épocas[50] y, en último término, la entidad funcional del sistema métrico y versificatorio en que se integraban[51].

En efecto, algunas formas de la antigua versificación cuantitativa se perpetuaron, según los casos, por caminos muy diversos[52], una vez desaparecida la prosodia de cantidades vigente en el latín antiguo. Una de esos caminos fue la imitación artificial o artificiosa de aquéllas que por uno u otro motivo habían adquirido un prestigio especial. Es lo que, aparte del hexámetro, del dístico elegíaco, del endecasilabo falecio, etc., ocurrió con las empleadas por Horacio en sus *Odas y Epodos*, estudiadas en la escuela desde muy pronto, casi desde la muerte del poeta, y objeto en época tardía de tratados específicos (*de metris Horatii*). A estas diecinueve formas horacianas se unirían luego en la Edad Media los nueve metros analizados por Beda en su tratado o los veintisiete de la *Consolatio* de Boecio, estudiados ya en el siglo IX por Lupus de Ferrieres. Todos estos versos formarían el corpus de formas métricas que analizarían tratados posteriores como el *Elementarium* de Papias (s. XI). Formas que poco a poco se van viendo sistematizadas en tratados como los de Hugo de San Victor (s. XII), Alejandro de Villa Dei (s. XIII), Petrus Cremonensis (s. XIII), etc.

Dicho corpus, ampliado más tarde (Lovato Lovati) con algunas formas de la versificación dramática senecana, tuvo siempre en el horizonte detrás de sí el tratado *De centum metris* de Servio que, junto con su *De metris Horatii*, fue uno de

[47] Millé, 1928: 255, n. 17.
[48] Morby, 1958: 452, n.210.
[49] Cf., por ejemplo, Luque, 1978; 1978b; 1978c;
[50] Cf., por ejemplo, Luque, 1994.
[51] Cf., por ejemplo, Luque, 1984 y 1984b.
[52] Cf. Luque, 1998; 1999.

los escritos de la latinidad tardía que más fortuna tuvieron entre los artígrafos posteriores.

Fue éste el repertorio de formas latinas que, con las naturales diferencias entre autores, se mantuvo en los tratados de métrica posteriores, como, por ejemplo, los de Francesco Zabarella (1360-1417) y Pier Paolo Vergerio (1370-1444) o los de Nicolo Perotti (1429-1480) o Franciscus Niger (1452-1523), antecedentes inmediatos de otros que serían repetidas veces refundidos y reeditados, como los de Iohannes Despauterius (1480-1520), Ravisius Textor (1480-1524) o Iacobus Micyllus (1503-1558), los cuales nos llevan a los tratados de métrica y poética de las lenguas vernáculas[53] y nos colocan a las puertas o incluso en plena época de Lope.

Nada de esta compleja trama y de este largo proceso histórico puede, como es lógico, ser desarrollado aquí, pero nada de ello puede ser olvidado por quien se pare a considerar unos versos como los de Lope en cuestión. Versos que, por otra parte, han de ser analizados en el doble contexto de la versificación española anterior y coetánea, por un lado, y, por otro, de las doctrinas métricas vigentes en los tratados de la época, herederas, a su vez, como he dicho, más o menos fieles y directas de la tradición metricológica antigua.

Estos versos de Lope, además, han sido suficientemente estudiados por grandes expertos en el poeta y en la versificación y métrica españolas. Mi objetivo aquí, por tanto, no es, no puede ser otro que el de unas simples sugerencias desde mi perspectiva de latinista que se ha ocupado bastante del estudio de los versos latinos y de su desarrollo histórico.

5

Fin del acto primero: «Coro de amor. Sáficos adónicos»

Amor poderoso en cielo y en tierra, || *dulcíssima guerra de nuestros sentidos,* ||
¡o, quántos perdidos con vida inquieta || *tu imperio sujeta!* |||
Con vanos deleites y locos empleos || *ardientes deseos ...*

El himno está escrito en estrofas que recuerdan abiertamente la sáfica latina: tres versos largos y uno corto, que en este caso es igual a cada uno de los hemis-

[53] En lo que al español se refiere, por ejemplo, los de Nebrija (*Gramática de la lengua castellana*,1492), Juan del Encina (*El arte de la poesía*, 1496), Francisco Salinas (*De musica libri septem*, 1577), Rengifo (*Arte poética,* 1592), El Pinciano (*Philosophia antigua poetica*,1596) o Caramuel (*Ioannis Caramuelis Primus calamus, Tomus II ob oculos ponens Rhythmicam*, 1665).

tiquios que integran los largos. Dichos hemistiquios cobran especial autonomía en virtud de la rima interna en que se hallan tramados: el segundo de cada verso largo rima con el primero del siguiente o con el corto que cierra la estrofa.

En latín, en la estrofa sáfica horaciana, que parece haber sido aquí el modelo, el verso corto (el adonio: qwwqq[54]) coincidía con el primer hemistiquio pentasilábico (qwqqq) de los endecasílabos sáficos sólo en el número de sílabas y en la acentuación de las palabras (~´ ~ ~ ~´~); luego, en la posterior versificación latina silábico acentual, se borró la diferencia entre ambos componentes, que se vieron reducidos a un mismo patrón: ~´ ~ ~ ~´~; el segundo hemistiquio del sáfico quedó entonces como un hexasílabo llano, acentuado además con frecuencia en las sílabas primera y tercera: ~´ ~ ~´~ ~´~.

Causan, pues, extrañeza tanto la denominación «sáficos adónicos» como los propios versos en sí, que no coinciden ni con los tradicionales sáfico y adonio latinos ni con el habitual endecasílabo sáfico español[55].

El adonio –idéntico en lo cuantitativo a la cláusula del hexámetro (qwwqq) y en lo silábico-acentual tanto, según acabo de decir, al primer *colon* del sáfico normalizado, como a la cláusula crético-espondaica, que dio lugar al *cursus planus* (~´ ~ ~ ~´~)– es un patrón rítmico más que relevante y de gran rendimiento en la antigua métrica latina y en sus desarrollos tardíos y medievales. Recuérdense, por ejemplo, sin ir más lejos, los llamados «hexámetros adónicos»:

Dextera Christi | *nos rapuisti* | *de nece tristi* ||
plasmata patris | *tollis ab atris* | *laeta barathris*[56].

El hexasílabo que aquí emplea Lope, rítmicamente equivalente al pentasílabo adónico, del que se distancia sólo por la anacrusis, es como una especie de miembro final de un hexámetro con cesura hepthemímeres en lugar de con diéresis cuarta. Y no hay que olvidar que también las cláusulas de la prosa se ampliaban hacia atrás y que en los versos silábico-cuantitativos no es infrecuente que una sílaba átona se añada o se quite al principio de una forma métrica[57]; con ello no se alteraba el «período rítmico»[58] silábico-acentual:

---

[54] Para estos signos y otras siglas que empleo a lo largo del trabajo, cf. Luque, 2001.

[55] «En el coro final del primer acto nos presenta unos *sáficos adónicos* que no son una sabia mezcla de endecasílabos y heptasílabos, como los de Villegas»: Millé, 1928: 255, n. 17.

[56] *AH* XVIII, p. 8: cf, por ejemplo, Norberg, 1958: 67.

[57] Cf. Norberg, 1958: 143 s.

[58] Navarro Tomás, 1956: 35 s.

> «Los versos adónicos … compuestos de un dáctilo y un espondeo. Tienen regularmente cinco sílabas, y dos asientos: uno en el dáctilo y otro en el espondeo. Tiene muchas veces seis sílabas, cuando entramos con medio pie perdido, el cual, como dijimos arriba, no se cuenta con los otros. Puede eso mismo tener este verso cuatro sílabas, si es la última del verso aguda, por el cuarto presupuesto; puede también tener cinco, siendo la penúltima aguda, y entrando con medio pie perdido»[59].

Este hexasílabo, esta especie de adonio con anacrusis, es decir, ampliado con una sílaba previa, es el que constituye el versillo que cierra la estrofa, en correspondencia con el adonio latino; y es asimismo el que forma los dos hemistiquios de los versos largos, dodecasílabos, que hacen las veces del endecasílabo sáfico latino. Tal organización de dichos miembros a modo de estrofa sáfica, así como la rima interna que los va engarzando unos con otros parecen originales de Lope[60].

El nombre «sáfico adónico» parece hacer alusión a un sáfico compuesto a base de dos adonios, como ocurre con el hexámetro al que acabo de referirme. Ya Nebrija se había expresado al respecto en estos términos:

> «El verso adónico doblado es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo pie de arte mayor. Puede entrar cada uno de ellos con medio pie perdido o sin él; puede también cada uno de ellos acabar en sílaba aguda, la cual, como muchas veces habemos dicho, suple por dos, para henchir la medida del adónico»[61].

Sería de gran interés conocer, si es que los hay, los posibles precedentes latinos de estos adonios duplicados, toda vez que Lope no parece buscar otra cosa que reproducir formas versuales de ascendencia antigua. Pero, a falta de dichos datos, no puedo pensar en otra cosa que en la estrofa sáfica horaciana reinterpretada del modo que acabo de bosquejar.

Ahora bien, desde la vertiente de la versificación castellana salta a la vista la correspondencia de los versos largos de estas estrofas con los «versos de arte mayor», que tanto crédito habían tenido antes: constan, en efecto, cada uno de dos miem-

---

[59] Nebrija, 1492: II 9.

[60] Sobre estas cuestiones y otras, como los lazos del sáfico con el verso de arte mayor o los posibles modelos de Lope (Jerónimo Bermúdez, Antonio Ferreira) a la hora de escoger la forma métrica de este coro, etc., cf. Morby, 1958: 121 s.

[61] Nebrija, *loc. cit.*

bros hexasilábicos con acentos en segunda y cuarta ($6s_{2\text{-}5}$): ~ ~´~ ~ ~´ ~. Dicho hexasílabo constituye, como acabo de decir, una especie de adonio con anacrusis. En un par de ocasiones –primer miembro de los versos primero (*templa las flechas*) y tercero (*porque cantemos*) de la estrofa quinta– aparece incluso pentasílabo, dando así la imagen exacta del antiguo *colon* greco-latino. Pero también en los versos de arte mayor eran legítimos los miembros pentasilábicos con acento en la primera[62]. De modo que todo parece llevar a la conclusión de que estos versos «son ... sencillamente los mismos *versos de arte mayor* de Juan de Mena (hasta con su característica *anacrusis movible*: véanse versos 17 y 19) mezclados con su hemistiquio hexasílabo y presentando como curiosa particularidad la rima interna»[63].

Pero, ¿por qué, entonces, los llama Lope «sáficos adónicos»?. Pues sencillamente porque esta es una denominación que les otorga mayor abolengo, entroncándolos en la tradición versificatoria greco-latina. Rengifo no había visto en el verso de arte mayor otra cosa que la suma de dos hexasílabos llanos ($6S_5$), dos versos «de Redondilla menor», según su nomenclatura:

> *arte*, cap. 10 «El verso de Redondilla menor se compone de seys sylabas, la penultima siempre larga, y la última breve ... El verso de Arte mayor se compone de dos versos de Redondilla menor, y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos, que de las quatro sylabas primeras tienen la segunda larga».

Y Nebrija, como se deduce del pasaje que acabo de mencionar, a la denominación «nuestra» de «pie de arte mayor» anteponía la de «adonicos doblados», que los definía desde la óptica de la versificación greco-latina.

Lope, por su parte, en el *Laurel de Apolo*, al hablar de los antecedentes latinos del verso de arte mayor, aunque al final parece que terminaba inclinándose por el asclepiadeo, los había puesto dos veces expresamente en relación con el endecasílabo sáfico[64]: la primera refiriéndose a Cristóbal de Castillejo, defensor de las formas de verso tradicionales frente a las nuevas importadas por Garcilaso:

> *Memoria se le debe a Castillejo* 319
> ...
> *haciendo entonces, sin tomar consejo,*
> *a Garcilaso cargo*

[62] Cf. Navarro Tomás, 1958: 115 ss.
[63] Millé, *loc. cit.*
[64] Cf. Luque, 2010.

...
de que a España traía 325
contra el arte mayor nueva poesía,
como si Safo castellana fuera,
pues el arte mayor le imita y sigue,
y ella fue la primera.

La segunda es ya dentro del excurso métrico, cuando al hablar del origen de los principales versos españoles, empieza precisamente por los del arte mayor:

De estos endecasílabos y sáficos 347
pentámetros también y acatalécticos
los del arte mayor son imitados,
dulces en el poeta Juan de Mena,
y ya desestimados:
así las canas nuestra edad condena.

¿Podría ser ésta la razón de que, buscando lo que sin duda buscaba con estos coros, ideara Lope para el del acto primero una estrofa en la que los prestigiosos versos de arte mayor de los antiguos poetas castellanos se reelaboran según el patrón de la más que prestigiosa estrofa sáfica horaciana?

6

Fin del acto segundo: «Coro de interés. Dímetros yámbicos»

Amor tus fuerças rígidas || *cobardes son y débiles* || *para sujetos ínclitos,* || *de conquistar difíciles.* |||
Al interés espléndido || *son las empresas fáciles ...*

Se trata, como se ve, de octosílabos esdrújulos ($8s_6$), claro trasunto silábico-acentual del dímetro yámbico (IA2m) greco-latino sin resoluciones. En realidad, según la prosodia y métrica españolas estos versos octosílabos esdrújulos son desde el punto de vista silábico-acentual equivalentes a los hexasílabos agudos ($6s_6$) y a los heptasílabos llanos ($7s_6$). Caramuel[65] los ejemplificaba así:

Yo contemplaba el sól || *en celaxes de núbes*|| *con instrumentos ópticos.*

[65] 1665: II 4, p. 95.

Lope, en el *Laurel de Apolo,* había llamado «endechas» a estos versos heptasilábicos y los había considerado herederos de los versos del himno ambrosiano[66]:

En las endechas muestra
ser tambien imitado del latino
el verso castellano, 370
como se ve en el himno
(si bien sin los esdrújulos más llano)
que se canta el Adviento
en dímetros y yámbicos sonoros,
versos de Ambrosio santo. 375

El himno de adviento a que hace alusión no parece ser otro –así lo reconocía ya Caramuel– que el célebre *Conditor alme siderum*[67].

En el coro de Lope la regularidad de los esdrújulos finales (~´ ~ ~`), que reproducen la cadencia brusca del verso yámbico cuantitativo (q w ~), es absoluta[68]; en el interior no se observa rigurosamente la alternancia yámbica (átona-tónica), cosa que no debe escandalizar a nadie; tampoco en los versos latinos acentuales se observaba tal regularidad. Con todo, además de la sexta, regularmente tónica para reproducir la cadencia yámbica, suele aquí ser también tónica (o llevar, en todo caso, acento secundario) la sílaba cuarta; lo es asimismo con gran frecuencia la segunda, pero no se rechazan los versos con acento en la primera:

pára sujétos ínclitos; éste metál dulcísono; pórque en los brázos hórridos

o en la tercera:

el dar, pródigo artífice; por un Fáuno ridículo; que mis pómas hespérides.

No he encontrado, en cambio, ningún verso que albergue a la vez estos dos acentos «antirrítmicos».

Tales octosílabos se agrupan sintácticamente en estrofas de cuatro, combinación, como se sabe, muy frecuente en los himnos latinos de corte ambrosiano[69].

---

[66] Cf. Luque, 2010.

[67] *AHMA* LI, nº 47. Cf. Norberg, 1988: 38. De autor anónimo y fechado en el siglo VII, se incorporó al ritual de las vísperas de adviento.

[68] Sobre la acentuación [*tríunfos*] en el verso penúltimo, que llamó ya la atención de Caramuel (1665, II 4, p. 97), cf. Morby, 1958: 196, n. 175.

[69] Cf., por ejemplo, Norberg, 1958: 139 ss.; 1988: 17 ss.

El modelo, por tanto, aquí han sido no ya Horacio, que no empleó el dímetro en series estíquicas, sino los himnos popularizados por Ambrosio de Milán. Y la imitación[70] fue más que acertada, como reconoció Caramuel:

> *rhythm.* II 3, p. 97 «Los proparoxítonos poseen una gracia especial, si están bien compuestos ... Ahora añadiré algunos compuestos por Lope de Vega e incluidos en su *Dorotea* ..., que merecen aplauso y alabanza: *Amor tus fuerzas rígidas* ...»[71]

VII

Es muy importante que Lope identifique expresamente los versos de este coro como dímetros yámbicos. A propósito de lo cual no me parece fuera de lugar recordar que, aun cuando el poeta no diga nada al respecto, yámbicos son también los heptasílabos agrupados en estrofas tetrásticas, que aparecen con frecuencia a lo largo de *La Dorotea*. Corresponden a la variante cataléctica del dímetro yámbico (IA2m ct), que, aunque mucho menos frecuente que el dímetro acataléctico, se usó en los cantos latinos tardíos y medievales[72] y tuvo considerable arraigo en la versificación latina silábico-acentual[73]; al igual que ocurre en el dímetro, la regularidad acentual interior no es absoluta.

Son éstos los versos del canto de Dorotea en II 4:

> *Así Fabio cantába || del Tájo en làs oríllas,|| oyéndolè las águas,|| llorándolè las nínfas|||;*

la misma forma presentan los dos largos cantos de Julio en III 1:

> *¡Ay, sòledádes tristes || de mì querída prénda, || donde me escúchan sólas || las óndas y las fiéras|||;*

y

[70] Sobre todo ello, así como sobre posibles antecedentes y modelos en español, cf. Morby, 1958: 194.

[71] Aun así, acto seguido, aun considerándo estos versos «exquisitos», discutía Caramuel la corrección y el acierto de cuatro términos: *Eurydice, impúdica, pomas y tríumphos*. Luego añadía en «Nota I»:

> «Hay que mencionar aquí los versos yámbicos griegos y latinos con acento en la penúltima sílaba, que es la sexta contando desde el principio. La relación entre uno y otro parece haberla establecido el propio Lope de Vega, cuando llama *Dímetros Yámbicos* a los versos proparoxítonos que has leído. Considera la estrofa siguiente: *Aeterne rerum Conditor*, || *caelique rector optime*... Tienen ocho sílabas si se consideran numéricamente; pero seis desde el punto de vista rítmico. Son Hexámetros pues el último acento recae en sexta. La cantidad de estas sílabas es u q w q u q w u, si el acento recae en la penúltima».

[72] Debió de influir el modelo de Prudencio, *cath.* 6 *Cultor Dei memento*: cf. Norberg, 1958: 82 s.

[73] Cf. Norberg, 1958: 141 ss.

Para que nó te váyas, || *pobre barquílla, a píque,* || *lastrémos dè desdíchas* || *tu fùndaménto tríste*|||[74].

Y otro tanto ocurre en los de Don Fernando en III 4:

¡Ay rìguróso estádo, || *auséncia fèmentída,* || *que dìvidiéndo el álma,* || *puedes dejár la vída!* |||;

y en el celebérrimo de III 7:

Pobre barquílla mía || *entre peñáscos róta,* || *sin vélas dèsveláda* || *y entre las ólas sóla*|||;

así como en los dos de III 8:

Gigánte crìstalíno || *al ciélo se òponía* || *el már con bláncas tórres* || *de espúmas fùgitívas* |||;

y

Tan vívo está en mi àlma || *de tù partída el día,* || *que víve yá mi muérte,* || *no víve yá mi vída* |||.

Tales heptasílabos, que se corresponden con los hemistiquios del verso alejandrino, estuvieron siempre presentes en la lírica medieval y adquirieron especial difusión en la versificación renacentista y barroca, tanto combinados con endecasílabos (las silvas, las liras)[75], como en series (los «romancillos»[76]).

8

Fin del acto tercero: «Coro de celos. Dícolos dístrofos»

¡O zelos, rey tirano! || *¡O bastardos de amor! ¡O amor villano!* |||
¡O guerra del sentido! || *¡O engaño a la verdad, puerta al olvido!* |||
¡O poderosa ...

Son versos heptasílabos y endecasílabos pareados en consonante, una combinación llamada comúnmente *silva de consonantes*[77] o *pareados de 7 y 11 sílabas*,

[74] Por cierto, en el verso tercero de las estrofa tercera hay que acentuar de *grandes oceanos* (cf. Morby, p. 211), y no *de grandes océanos* como hace Blecua, p. 240.

[75] Cf. Navarro Tomás, 1956: 84 ss.; 158 ss.; 140 ss.; 504 ss.; Quilis, 1978: 52 ss.; Domínguez Caparrós, 1993: 96 s.

[76] Los de Lope recibieron el nombre de «barquillas», a partir, precisamente, del conocido «pobre barquilla mía»: cf. Quilis, *loc. cit.*

[77] Cf. Navarro Tomás, 1956: 254.

estrofa muy popular en el teatro, aunque curiosamente no se da en ninguna de las comedias auténticas de Lope[78].

Lope, sin embargo, a la hora de llamarlos, recurre, como en los otros coros a una denominación de antigua prosapia greco-latina. En efecto, «dícolos dístrofos» es una expresión consagrada en la terminología técnica de la descripción de las combinaciones estróficas, en especial de la lírica de Horacio.

A tal efecto la vemos como algo habitual ya en los tratadistas latinos de época tardía, entre los cuales «-trofos» indica el número total de versos de la estrofa (o de miembros del período): «dístrofos» = estrofas o períodos de dos versos o miembros; «tetrástrofos», id. de cuatro. Por su parte, «-colos», hace referencia a los tipos de versos o miembros que entran a formar parte de dicha unidad superior: dos («dícolos»), tres («trícolos»), cuatro («tetrástrofos»).

Según esto, «dícolos dístrofos» indica composición a base de estrofas de dos versos cada uno de ellos de un tipo distinto.

8.1. Los términos «dícolos» (*dicolos*, divkwlo1), «trícolos», etc. indican, de suyo, el número de miembros (*cola*) de un período o unidad rítmica. Así empleaban divkwlo1 los rétores griegos y así lo vemos, por ejemplo, en Diomedes, a propósito de las puntuaciones que indican la articulación de una frase:

> *Diom. GLK I 438,26 primum ne confundantur quae dicola et tricola ponuntur et talia (= Dosith. 429,9);*

con ese mismo sentido lo empleó el propio Diomedes en su descripción de las odas de Horacio:

> *Diom.* 519,21 *(de metris Horatianis) secunda ode* (SAPH ST: 3SAPH 11s || ADON) *tetracolos metro sapphico… tertia ode* (GLYC || ASCL) *dicolos … quarta ode* (DA4m+ITHY || IA3mct) *dicolos … quinta ode* (2ASCL||PHER||GLYC) *tetracolos Horatianum metrum habet et per quaternos uersus |scanditur. nam ex duobus primis asclepiadeis et tertio pherecratio et |quarto glyconio … sexta ode* (3ASCL|| GLYC) *tetracolos Horatianum <metrum> habet. constat autem ex tribus |uersibus asclepiadeis, …et quarto glyconio … septima ode* (DA6m||DA4m) *dicolos metrum archilochium habet, quod constat hexametro |heroico et tetrametro item heroico arctico … octaua ode* (ARIS||SAPH15s) *dicolos metrum habet anacreonteum et alcaicum… nona ode* (ALC11s||ALC9s||ALC10s) *metrum alcaicum habet et scanditur per quaternos uersus.*

[78] Morley-Bruerton, 1940: 74; Morby, 1958: 280, n. 192.

Otro tanto cabe observar en Aftonio a propósito de dichas odas:

> *Mar., Vict., GLK VI 165 quae compositio* (sexta ode: 3ASCL|| GLYC) *tetracolos strophe dicitur …* (octava ode: ARIS||SAPH15s) *hoc quoque carminis genus dicolon ab Alcaeo |lyricus noster accepit, quod est huius modi, |«Lydia, dic per omnes |hoc deos uere, Sybarin cur properas amando … 169 libro IIII ode VII* (DA6m||HEMI) *talis est, |«diffugere niues, redeunt iam gramina campis». haec ode scripta est ad dicolian.*

Sin embargo, ya en el mismo Aftonio se aprecia que *dicolos, tricolos*, etc. no indicaban a veces número de miembros sino tipos de miembros distintos que integraban una unidad superior:

> *Mar. Vict. GLK VI 160,35 prima igitur eiusdem* (Horatii liber primus) *ode monocolos inducitur, id est unius metri qualitate composita. sed et ea quae unius generis habent cola eadem appellatione censentur, dicoloe autem duorum, similiter tricoloe uel tetracoloe trium seu quattuor generum diuersitate subsistunt.*

Asimismo, *monostrophos* significaba no tanto de una sola estrofa, como en principio podría esperarse, sino de un solo tipo de estrofas:

> *Mar. Vict. 162,1 monostropha uocantur haec carmina, quia ad primam strophen cetera respondent* (= 167) *neque ulla interuenit epodos, quae a prima strophe [...] discrepet.*

8.2. Sea como sea, el hecho es que en las descripciones de las odas de Horacio por parte de los artígrafos tardíos terminó consagrado un sistema terminológico mediante el cual se indicaban en cada una los tipos de verso que incluía –cosa que se decía con *monocolos, dicolos*, etc.– y el número de versos de que constaba, lo cual se hacía con *monostrophos, distrophos*, etc., términos que, de suyo, lo que indicaban era el verso en el que «se daba la vuelta» (strevfw), el verso que cerraba el período rítmico-métrico o estrofa. Así lo explica claramente el Pseudo Acrón:

> Ps. Acro 4,8 (Holder) *Pirma igitur* w/jdhv *monocolos est vel cantus unimembris … Secunda* w/jdhv *dicolos est tetrastrophos, idest cantus duobus generibus metri conpositus a quarto facta replicatione … Tertia* w/jdhv *dicolos est distrophos, hoc est duplici genere metri scripta a secundo facta replicatione … Quarta* w/jdhv *dicolos est distrophos … Quinta tricolos est tetrastriphos, id est tribus generibus metri scripta a*

quarto facta replicatione … Sexta w/jdhv *dicolos est tetrastrophos … Septima* w/jdhv *dicolos est distrophos … Octaua* w/jdhv *dicolos est distrophos … Nona* w/jdhv *tricolos est tetrastrophos*

Es éste el sistema que seguía ya Servio:

Serv. de metr. Horatii, GLK IV 468, 20 prima igitur ode (ASCL) *monocolos est. nam uersus, qui asclepiadeus dicitur, |constat … secunda ode* (SAPH ST: 3SAPH 11s || ADON) *dicolos est tetrastrofos. primi enim tres uersus, quibus |nomen est safficis, …quartus uero, qui adonius dicitur... 469,11 tertia ode* (GLYC || ASCL) *dicolos est distrofos. nam primus uersus, cui glyconio |uocabulum datur… secundus uero |asclepiadeus est, cuius…; 469,20 quarta ode* (DA4m+ITHY|| IA3mct) *dicolos est distrofos. prior enim uersus, qui est |archilochius, constat tetrametro heroico et trochaeis tribus; secundus uero |penthemimeri iambica et tribus trochaeis similiter terminatur … quinta ode* (2ASCL||PHER||GLYC) *tricolos est tetrastrofos. nam primi duo uersus |asclepiadei sunt, tertius uero trimeter est heroicus, quartus autem glyconius … sexta ode* (3ASCL|| GLYC) *dicolos est tetrastrofos. primi enim tres uersus asclepiadei |sunt, …, quartus glyconius; 470,3 septima ode* (DA6m||DA4m) *dicolos est distrofos. nam prior uersus heroicus est, |qui …secundus uero tetrametro acefalo eius efficitur; y 9 octaua ode* (ARIS||SAPH15s) *dicolos est distrofos. prior enim uersus efficitur choriambo |et palinbacchio; secundus uero constat ex epitrito secundo, duobus |choriambis et palinbacchio … nona ode* (ALC11s||ALC9s||ALC10s) *tricolos <est> tetrastrofos. nam primi duo uersus |penthemimeri iambica et duobus dactylis finiuntur, tertius uero dimeter est |iambicus hypercatalectus, quartus autem dactylis duobus et duobus trochaeis |terminatur …*

Y éste es el sistema por el que articulan los versos latinos muchos de los tratados de los humanistas a los que antes me he referido. Nebrija, por ejemplo, formulaba así esta doctrina en su *Gramática*:

Gram. II 9 *«Así que los versos que componen la copla, o son todos uniformes, o son diformes. Cuando la copla se compone de versos uniformes, llámase* monocola, *que quiere decir* unimembre, *o de una manera ... Si la copla se compone de versos* diformes, *en griego llámanse* dícolos, *que quiere decir de dos maneras ... Hacen eso mismo los pies tornada a los consonantes, y llámanse* distrophos, *cuando el tercero verso consuena con el primero... Llámanse los versos* trístrophos, *cuando el cuarto torna al primero ... No pienso que hay copla en que el quinto verso torne al primero, salvo mediante otro consonante de la misma caída; lo cual por ventura se deja de hacer, porque cuando viniese el*

consonante del quinto verso, ya sería desvanecido de la memoria del auditor el consonante del primero verso. El Latín tiene tal tornada de versos, y llámanse tetrástrophos, *que quiere decir que tornan después de cuatro».*

8.3. Por otra parte, *dicolos* y *distrophos* son en latín helenismos, dos formas de género animado de adjetivos griegos de dos terminaciones (divkwlo1, -on; divstrofo1, on). En los contextos que acabamos de revisar van en femenino singular, referidos a *ode* (w/jdhv): «canto bimembre». En Pedro Gregorio, por ejemplo, gran autoridad para Lope, se los encuentra en neutro, concordando con *carmen*:

At mixtio carmina habet propria nomina, ut si constat duobus generibus, hexametro & pentametro, dicitur dicolon distrophon *carmen*[79].

Es, por tanto, muy probable que Lope, empleara los términos de la fórmula como tecnicismos anquilosados (nótese la *ph* en lugar de la *f*), en singular, referidos al conjunto de la composición: «Coro (de zelos) dícolos dístrophos» y no a los versos, como induciría a pensar el entenderlos en plural o en el caso de «dícolos» la estructura bimembre de los versos largos[80]; aunque, ¿cómo entender ese aparente plural referido sólo a los endecasílabos y no a los heptasílabos?

«Dícolos dístrophos» parece, por tanto, significar aquí «coro dícolo (o dicólico) dístrofo (o diestrófico)», o sea, «coro a base de dos versos distintos», a saber, «coro de dos versos desiguales en el que se da la vuelta (se cierra el período o estrofa) en el segundo»[81]

IX

Final del acto cuarto: «Coro de vengança. Hendecasílabos falecios»

Amor de ser amado satisfecho || quando agrauiado imaginó vengarse, || templado el fuego y el furor desecho, || adonde pudo arderse pudo helarse.|||
Quien ama y agrauió no buelua y diga || que fue violencia agena ...

Se trata, como se ve, de endecasílabos agrupados en estrofas de cuatro mediante una doble rima *abab.*

En cuanto a lo de «falecios», de suyo, sólo en los dos últimos han reconocido los estudiosos el esquema rítmico del falecio cuantitativo:

---

[79] *Syntaxeon artis mirabilis*, II 196, citado por Morby (1958: 305, n.92) según la edición de Colonia, 1610.
[80] Así, por ejemplo, Blecua, 2002: 310, n.177.
[81] En este sentido orientaba su explicación Morby (1958: 305, n.92), aunque sin dar cuenta de la forma «dícolos», singular y no plural.

u u q w w q w q w q ~
´~ ~ ´~ ~ ~ ´~ ~ ´~ ~ ´~ ~

15 que àmistádes son dúlces sóbre zélos,
16 péro siémpre fingídas sóbre agrávios;

una estructura silábio-acentual, la de estos dos endecasílabos, próxima a la del denominado «enfático» entre los endecasílabos españoles[82].

El resto de endecasílabos del coro han sido considerados más bien próximos al endecasílabo sáfico[83]. Dicho sáfico español lo describió Navarro Tomás[84] en estos términos: «Tres sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba cuarta; asiento secundario en sexta u octava. Cada una de las sílabas cuarta y quinta ocupa una parte completa. El período[85] consta de seis sílabas; las cuatro últimas forman dos cláusulas trocaicas»[86] y resumió su esquema rítmico de este modo: ooo ó o oo óo óo. O sea una estructura silábico-acentual de este tipo:

~ ~ ~ ~´ ~ / ~ ~ ~´ ~ ~´ ~ ,

que viene a reproducir en lo fundamental la del sáfico latino, cuantitativo y luego acentual; en el primer *colon*, pentasílabo, de dicho sáfico latino acentual[87], de acuerdo con su anterior estructura cuantitativa (qwqqq), el acento anterior al de la sílaba cuarta recaía preferentemente sobre la primera, pero con frecuencia se trasladaba a la segunda; en el segundo *colon*, hexasilábico (wwqwq~) se fijó la acentuación ~´ ~ ~´ ~ ~´ ~.

---

[82] Cf. Navarro Tomás, 1956: 198 y 511, quien lo describía como óoo oo óo oo óo y lo ejemplificaba con estos versos: *todo lo alcanzará sin dar más salto* (Boscán), *Nise que en hermosura par no tiene* (Garcilaso) *y miran los labradores asustados* (Fray Luis de León) o con estos otros (p. 511) de Juan Ramón Jiménez: *Eres la primavera verdadera,* || *rosa de los caminos interiores,* || *brisa de los secretos corredores,* || *lumbre de la recóndita ladera.*

[83] Cf. sobre todo ello Morby, 1958: 376 y la bibliografía allí citada. Sobre dicha modalidad de endecasílabo en la versificación y en la métrica española, cf., p. e., Henríquez Ureña, 1919 (= 1961: 271 ss.); Navarro Tomás, 1956: 196 ss.; 199; 511 ss.; Quilis, 1978: 62 s.; Domínguez Caparrós, 1993: 152 ss.

[84] 1956; 199

[85] Según su sistema (1956: 35), «la parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que le sigan

[86] Aducía como ejemplo estos versos: *cuando pesada la ciudad nos sea* (Boscán), *entre las armas del sangriento Marte* (Garcilaso) y *la providencia tiene aprisionada* (Fray Luis de León).

[87] Cf. Luque, 1978: 31 ss.

9.1. Ahora bien, de todos estos endecasílabos de corte sáfico sólo dos presentan el primer miembro pentasílabo, normalizado desde Horacio junto con los habituales acentos en las sílabas primera y cuarta[88]:

2 cuándo agraviádo_ imàginó vengárse;
10 ¡Quán facilménte / lò que quíso olvída!

Un tercero,

13 tenga quien àgravió justos rezelos,

presenta también dichos dos acentos (aunque el de la cuarta secundario), pero no así el corte en la quinta sílaba.

El límite de palabra en la sílaba quinta aparece en bastantes versos más, que se acentúan en segunda y en cuarta, una estructura silábico-acentual completamente normal en los sáficos latinos, cuantitativos y no cuantitativos, tardíos y medievales[89]:

7 pues quándo piénsa / què rendído oblíga
9 quien òfendído / buélve a vérse amado;

en casi todos ellos (al igual que el mencionado verso 2) hay sinalefa entre dicha sílaba quinta y la sexta:

3 templádo el fuégo_ y èl furór desécho
4 adónde púdo_ ardérse púdo elárse
6 que fué violéncia_ agéna là mudánça
8 el àgraviádo_ inténta là vengánça
11 fingiéndo que áma_ hasta quedár vengádo
12 con fálso gústo_ y vóluntàd fingída
14 y núnca míre_ el álma pòr los lábios.

El segundo miembro hexasilábico (evidentemente sin contar la inicial unida en sinalefa a la final del primer *colon*) se acentúa regularmente en las sílabas primera, tercera y quinta; sólo en una ocasión (v. 11) la primera es átona. Es, como acabo de decir, lo que ocurría en los sáficos latinos acentuales.

Sólo en un caso la cesura se halla tras la sexta sílaba (la que, sobre todo antes de Horacio, competía con la de quinta), dando lugar, como ocurría en latín, a un segundo miembro pentasilábico acentuado en primera y en cuarta:

---

[88] Cf. Luque, 1978. El modelo que trató de reproducir Villegas (1585-1669) en su celebérrimo *Dulce vecino de la verde selva,* || *huésped eterno del abril florido,* || *vital aliento de la madre Venus,* || *céfiro blando.*

[89] Es la acentuación del tercer sáfico en la mencionada estrofa de Villegas.

13 ténga quien àgravió / jústos recélos.

Sin corte ni en quinta ni en sexta y acentos en las sílabas pares, es decir, del tipo denominado «heroico»[90], que en el fondo recuerda el ritmo de un trímetro yámbico cataléctico[91], hay dos versos:

1 Amór de sér amádo sàtisfécho
5 quien áma y àgravió no buélva y díga.

9.2. El falecio, como explicaré enseguida, no tuvo herederos en la versificación latina silábico-acentual ni en la versificación romance. Es, en efecto, una forma singular dentro de las eólicas que se consolidaron en la versificación latina: contra lo habitual en dichas formas y en sus precedentes griegas, que, como vehículo de cantos monódicos, normalmente se integran en estrofas, sobre todo tetrásticas, el falecio aparece desde muy pronto usado en series estíquicas y en terrenos cada vez más ajenos al canto, como puede ser el epigrama.

Esto puede dar sentido al nombre de «hendecasílabos falecios» que Lope adjunta al título de su «Coro de venganza». Desde el punto de vista de la versificación clásica que se pretende reproducir este coro consta de un solo tipo de versos, no es un coro estrófico propiamente dicho; es decir, en el nivel de la forma métrica no hay una combinación de formas versuales distintas que den lugar a una unidad rítmico-métrica superior[92]. Esto sí ocurría, por ejemplo, en la estrofa sáfica, donde tras cada tres endecasílabos «sáficos» intervenía un adonio como clausula del período. Y es que el sáfico, como los demás versos eólicos, seguía siendo un verso estrófico; el falecio, en cambio, era desde hacía tiempo un verso estíquico.

Al llamar «hendecasílabos falecios» a estos versos, pudo el poeta estar pensando en los endecasílabos estíquicos del epigrama, distintos de otros endecasílabos, como el sáfico o como el alcaico, estróficos sin excepción. No sé si tendría que ver algo con esto el hecho de que Argote de Molina entendiera el endecasílabo italiano como derivado del de Catulo, es decir, del falecio:

disc. 386 «los otros (endecasílabos) comunes son de la medida de los Endecasilabos de Catulo».

---

[90] Cf. Navarro Tomás, 1956: 198, donde se aducían estos ejemplos: *la noche se me hizo claro día* (Boscán), *el dulce lamentar de dos pastores* (Garcilaso) y *en sueño y en olvido sepultado* (Fray Luis de León). Luego (p. 511) lo describía así: o óo oo óo oo óo.

[91] Cf. Luque, 1978b.

[92] La agrupación que aquí se hace de estos versos estíquicos en estrofas de cuatro es otra cosa: no está marcada, no existe, en el plano de la forma métrica; es cosa sólo de la «composición», de la morfo-sintaxis: del fraseo y de la rima.

La expresión «hendecasílabos falecios» podría, por tanto, entenderse como «endecasílabos en serie, del tipo de los falecios latinos».

9.3. Por otro lado, no hay que olvidar la propia estructura interna del falecio y su peculiar peripecia en latín. Desarrollado, como digo, fuera del terreno de la canción, tuvo amplio uso desde antiguo en composiciones breves de tipo epigramático y quedó consagrado como una de las formas características de dicho género poético. El falecio, por tanto, es completamente ajeno a la lírica horaciana y, no sé si por ello, no llegó a experimentar la «normalización progresiva», la fijación de cantidades y cesuras que sufrieron otras formas hermanas a partir, sobre todo, de los cantos de Horacio. En el falecio siguieron siempre conviviendo una cesura en quinta sílaba con una en sexta; no hubo en él, por tanto, fijación de dos miembros de estructura fija en lo cuantitativo y, consecuentemente, en lo silábico-acentual. Si nos atenemos a los acentos de las palabras, se dan en él tres posibilidades básicas de esquema rítmico acentual[93]:

A. ~ ´~ ~ ´~ ~ / ~ ´~ ~ ´~ ~ ´ ~: dóctis, Iúpiter / ét labòriósis (Cat. 1,7)
cláusus iúgiter / ìndigénsque víctus (Prud., cath. 4,54)
B. ~ ´~ ~ ~ ´ ~ / ~ ´~ ~ ´~ ~ ´ ~: árida módo / púmice èxpolítum (Cat. 1,2)
ómnes quod súmus / áut vigémus índe e)st (ibid. 13)
C. ~ ´~ ~ ~ ´ ~ ~ / ~ ´~ ~ ~ ´ ~: cúi dono lépidum / nóvum libéllum (Cat. 1,1)
tú nos tristífico / vélut tyránno (ibid. 76)

Con toda probabilidad esta falta de uniformidad no debe de ser ajena al hecho sorprendente de que, siendo como llegó a ser entre los romanos el endecasílabo por antonomasia (hablar de *hendecasyllabi* en latín clásico era hablar de falecios), no tuviera luego herencia en la posterior versificación latina silábico-acentual. En este terreno sufrió la competencia de dos formas fuertemente arraigadas por su estricta solidez de sílabas y acentos: ante todo, del sáfico, con el que venía a coincidir total (tipo B) o parcialmente (tipo A), si se articulaba a base de cesura en quinta; luego además con el denominado «terencianeo» (tipo C), una especie de asclepiadeo cataléctico a base de un miembro hexasilábico y otro pentasilábico que tuvo gran fortuna entre los versificadores latinos tardíos y medievales[94].

[93] Cf. Luque, 1978: 369 ss.
[94] Cf. Luque, 1978: 359 ss.

9.4. El falecio, pues, no dejó descendencia viva en la versificación latina silábico-acentual ni en la romance. Falecios siguieron escribiéndose siempre, pero cuantitativos, reproduciendo con mayor o menor acierto el esquema silábico-cuantitativo de los antiguos. No hay, pues, en español auténticos falecios heredados del latín. Como mucho cabe pensar en intentos de reproducir algunos de los patrones silábico-acentuales que he descrito o de imitar a base de sílabas tónicas y átonas la misma secuencia de sílabas largas y breves del falecio cuantitativo latino. Un intento de este tipo, completamente artificioso, cabe reconocer en los dos últimos versos de este coro de Lope, que habría así querido cerrar su composición, concebida como «hendecasílabos estíquicos del tipo de los del epigrama», reproduciendo la estructura rítmica de aquellos antiguos falecios cuantitativos latinos que aún seguían escribiéndose en su época y que seguirían siendo empleados por los conocedores de la lengua y la versificación del Lacio.

Yo, por tanto, no condenaría con Morby[95] los versos de este coro ni vería en ellos una prueba de la impericia de Lope a la hora de «llevar al castellano las (reglas) de la versificación latina». Me inclinaría más bien a entenderlos en los términos que acabo de exponer.

10

Fin del acto quinto: «Coro de exemplo. Alcmanios euripideos»

Este fin a tus desvelos || loca juventud, alcança, || porque amor engendra zelos,
|| zelos, embidia y vengança:|| assí marchitan los cielos || la más florida esperanza.
|||
Quanto el exemplo es mayor, || prouoca a más escarmiento||, todo deleite ...

Son dieciocho versos agrupados en tres estrofas de seis, dentro de cada una de las cuales riman alternantes los pares y los impares. Se hace notar la rima *e-o* que asonante o consonante se mantiene en las tres estrofas (impares de la primera, pares de la segunda y tercera).

Los versos son por lo general octosílabos llanos ($8s_7$); sólo en tres ocasiones son heptasílabos agudos ($7s_7$), rítmicamente equivalentes a los demás: los versos 1,3 y 5 de la estrofa central, los tres terminados en *–or.*

La denominación que Lope les da es tan problemática como la de los otros o aún más: «Sólo acertando con el tratado de métrica utilizado por Lope será

[95] 1958: 376, n. 263, donde citaba las palabras de Millé (1928: 255) antes mencionadas.

dable penetrar su concepto, al parecer tan caprichoso, del término *alcmanios euripídeos*?»[96]

10.1. Alcmanio (*Alcmanium, Alcmanicum*, es decir, relativo o propio de Alcmán, poeta espartano del siglo VII a. C.) es un calificativo que los artígrafos latinos tardíos aplicaban a más de una forma métrica, polisemia que mantuvieron los herederos posteriores, como se puede ver, por ejemplo, en nuestro Salinas.

Alcmanio, por ejemplo, llamaba Sacerdote (*GLK* VI 521,1) a una modalidad de trímetro yámbico braquicataléctico. Otro tanto hacía Servio (*cent.* 458,26)[97], quien también denominaba así a un dímetro trocaico (qw qw qw qw)[98]:

> Serv.*, cent.* 459,17 *de alcmanio. alcmanium constat dimetro (trochaico) acatalecto, ut est hoc,* fistula canit subulcus*;*

y a un tetrámetro jónico *a minore* (wwqq wwqq wwqq wwqq):

> 464,25 *de alcmanio. alcmanium constat tetrametro acatalecto, ut est hoc,* timor omnis docet artis, timor auget bona mentis[99].

Pero como más se usó fue referido a formas dactílicas y, en menor medida, anapésticas: se dice, por ejemplo, de un tetrámetro dactílico a base de cuatro dáctilos (qyqyqyqww):

> Aphth. 73,10 *tetrametrus, qui e quattuor, ut* 'nos patriae fines et dulcia', *qui in dactylum desinens* alcmanicum, *in spondeum vero* archilochicum metrum *efficit.*
> Serv., *cent. metr.* 460,30 *de alcmanio. alcmanium constat tetrametro acatalecto, ut est hoc,* uirgo decens comulas religa tibi;

una forma que en latín clásico funciona sólo como *colon*[100]: en Horacio, lo vemos (*ca.* I 7; 28; *epod.* 12) combinado con un segundo *colon* trocaico formando el primer período (qyqyqyqww + qwqwqw) de una de las estrofas arquiloqueas[101].

---

[96] Morby, 1958: 452, n. 219.
[97] Cf. también Salinas, *mus.* VI 5, pp. 299 s.
[98] Cf. también Salinas, *mus.* VI 6, pp. 306 s.
[99] Cf. también Salinas, *mus.* VI 17, p. 355.
[100] Para verlo empleado como verso independiente hay que esperar a Séneca.
[101] Cf. Salinas, *mus.* VI, p. 319

No es ésta, sin embargo, la única forma dactílica a la que se aplicó el calificativo. Servio llamaba también «alcmanio» a un trímetro dactílico cataléctico (qww qww q~)[102]:

460,21 *de alcmanio. alcmanium constat trimetro (dactylico) catalectico, ut est hoc,* tundite pectora palmis;

y a un trímetro hipercataléctico (qww qww qww ~):

460,25 *de alcmanio. alcmanium constat trimetro hypercatalecto, ut est hoc,* lurida brachia cur retegis?;

y a un tetrámetro hipercataléctico (qww qww qww qww ~):

460,32 *de alcmanio. alcmanium constat tetrametro hypercatalecto, ut est hoc,* uita quieta nimis caret ingenio;

y a un hexámetro hipercataléctico (qww qww qww qww qww qww ~):

461,17 *de alcmanio. alcmanium constat hexametro hypercatalecto, ut est |hoc,* alma Venus Paphon ingreditur, rosa luceat ex adytis.

Y entre las formas anapésticas, muy próximas por naturaleza a las dactílicas[103], llamó Servio alcmanio a un dímetro hipercataléctico (wwq wwq wwq wwq ~)[104]:

Serv., *cent. metr.* 462,10 *de alcmanio. alcmanium constat dimetro hypercatalecto, ut est hoc,* tremulum mare melliflua nitet aura;

a un trímetro cataléctico (wwq wwq wwq wwq wwq ~)[105]:

462,18 *de alcmanio. alcmanium constat trimetro catalectico, ut est hoc,* date Pierides mihi carmina doctiloquorum;

y a un tetrámetro braquicataléctico (wwq wwq wwq wwq wwq wwq ww~)[106]:

462,24 *de alcmanio. alcmanium constat tetrametro brachycatalecto, ut est hoc,* sua munera fert Venus alma rosas iuueni Cinyreiadae.

---

[102] Cf. también Salinas, *mus.* VI 8, p. 317, quien recoge el mismo ejemplo.

[103] Tienen la misma magnitud (cuatro tiempos primos) y, regidas por la misma *ratio*/lovgoı (2/2), pertenecen al mismo género «igual» (gevnoı i[son). Se diferencian de las dactílicas por su ritmo ascentente (tiempo no marcado/Tiempo marcado)

[104] Cf. también, con el mismo ejemplo, Salinas, *mus.* VI 10, p. 325.

[105] Cf. también, con el mismo ejemplo, Salinas, *mus.* VI 10, p. 326.

[106] Cf. también Salinas, *mus.* VI 10, p. 327.

Esta misma nomenclatura se mantiene luego en otros muchos tratados humanísticos a los que antes me he referido, herederos fieles de la tradición serviana.

El euripidio (*Euripidium*, Eujripivdeion), también llamado lecitio (lekuvqion)[107] es un dímetro trocaico cataléctico (TR2mct): el segundo *colon* del septenario trocaico o el verso corto que vemos en Horacio (*ca*, II 18) formando dísticos con el trímetro yámbico cataléctico (IA3mct). El nombre, que lo pone en relación con Eurípides, parece consagrado desde antiguo entre los artígrafos griegos y latinos[108].

10.2. Los versos del coro de Lope parecen ser dímetros trocaicos (catalécticos en tres casos). Ello en el sentido laxo del término, porque la secuencia trocaica a base de cuatro acentos en las sílabas impares no se observa rigurosamente a lo largo del cuerpo del verso: sólo la presentan seis versos: los tres primeros de la primera estrofa:

Éste fín a tús desvélos, || lóca jùventúd, alcánza,
|| pórque amór engéndra zélos

y el primero cuarto y quinto de la tercera:

Quándo dèl amór lascívo ... péro sèntencióso témplo ||
là doctrína en lò festívo;

dos posiciones, inicio y casi final del poema, verdaderamente estratégicas y que podrían querer definir el ritmo básico del conjunto[109].

Los demás versos se articulan a base de tres acentos, dando lugar a secuencias dactílicas:

4 zélos, embídia y vengánza; 7 quánto el ejémplo es mayór.

¿Podrían estos dáctilos justificar el término *alcmanio*? En tal caso, con la expresión *alcmanios euripídeos*, en la que el primer término parece ser el sustantivo y el segundo un adjetivo, cabría pensar que Lope quiso decir versos alcma-

[107] Schröder, 1929: s.v.

[108] Cf., por ejemplo, Sac., *GLK* VI 529,7 *Trochaicum dimetrum catalecticum* euripidium; *Aphth., GLK* VI 98,11 *trochaico dimetro catalectico, quod* euripidion *nominatur*; Atil. Fort., *GLK* VI 302,20 *Philoxenus ait hoc heptasyllabon choriacon vocari et esse dimetron catalecticon* euripidion; Serv., *cent. metr.* 459,15 euripidium *constat dimetro catalectico, ut est hoc*, vultur altius volat; Ps. Acro, *in Hor.* II 18, p. *prior versus trochaicum metrum habet et es eptimimeres, idest trochaicym dimetrum catalecticum, et appellatur* euripidium, *non quod ipse sit eius inventor, sed quod frequenter sit ello usus.* Así lo entendió también Salinas (*mus.* VI 6, p. 306), como enseguida veremos.

[109] Morby, *loc. cit.*

nios (es decir, en sentido lato, versos líricos de ritmo dactílico) tratados como euripídeos, es decir, reducidos a la dimensión –dímetros(catalécticos)– y entreverados con el ritmo trocaico de éstos.

Pero cabe otra posibilidad más simple, la de que con la expresión *alcmanios euripídeos* quisiera Lope decir que el coro en cuestión se halla escrito fundamentalmente a base de octosílabos llanos ($8S_7$), es decir, a base de dímetros trocaicos acatalécticos[10] –primera acepción del término *alcmanio* en el *Centimetrum* de Servio–, entre los cuales se intercalan algún que otro heptasílabo agudo ($7S_7$), o sea, algún dímetro trocaico cataléctico o *Euripideo*.

He aquí, por citar una fuente española de la que directa o indirectamente podrían venir estas dos acepciones, lo que escribió Salinas al respecto, al describir, uno a continuación del otro, el dímetro trocaico cataléctico, «al que llaman 'Euripideo'[111], y el dímetro trocaico acataléctico, según él, «llamado 'alcmanio' por los gramáticos»:

> *mus.* VI 6, p. 306 *Tertiae differentiae duodecim temporum primum cum vnius temporis silentio est dimetrum catalecticum, quod Euripidaeum vocant, constat tribus pedibus simplicibus et sono dichrono, quale est illud Horatianum.*
>
> Non ebur neque aureum:
>
> *Et duo illa beati Augustini.*
>
> Mundus iste quem vides A Deo creatus est:
>
> *In quo metri genere inter alias instituta est illa vulgaris cantio*
>
> Si le mato madre a Iuan
> Si le mato matar me han.
>
> *Quoniam vtrique potest eius cantus applicari, qui talis est ...*
> *Secundum est dimetrum acatalecticum, quod integris duabus dipodijs constat, vt est.*
>
> Pange lingua gloriosi;
>
> *Et multa alia apud antiquos scriptores; vocatur autem alcmanium a Grammaticis, ponitur eius exemplum in duobus metris ab Augustino ...*

[110] También el tetrámetro jónio *a minore*, segunda de las acepciones enumeradas del término «alcmanio», se reduce en lo que a sílabas y acentos se refiere a dos octosílabos llanos.

[111] Salinas (*mus.* VI 6, p. 305) había relacionado con Eurípides el monómetro o dipodia trocaica que reconocía detrás de los tetrasílabos (antes había hablado de los trisílabos agudos, como «sin pesar» o «sin errar», que aparecen en Jorge Manrique) que se mezclaba con los octosílabos en las «coplas de pie quebrado»: *Inueniuntur apud Hispanos metra his similia, vt sunt illa in copulis, vt vocant, Georgij Manrici,* sin pesar, sin errar. *Secundum huius differentiae est monometron acatalecticum constans vna dipodia, seu duobus pedibus simplicibus, quale est illud Euripidis, quod Gaius Caesar fertur dixisse Bruto, dum occideretur* kai; suv tevknon; *sed nos afferemus pro exemplo duo ex Diuo Augustino.*Veritate Non egetur; *Qualia multa reperiuntur apud Hispanos, vt in eisdem copulis* Contemplando, Tan callando.

A Deo creata cuncta ... quae videmus in hoc orbe;
quo metri genere pangi possunt omnes illae Hispanae copulae, sic enim vocantur, quae dicuntur artis regiae, octo syllabarum, omnium vsitatissimae narrandis historijs, et fabulis aptissimae qualis est illa.
Canta tu Christiana Musa;
Et in historijs,
A cauallo va Bernardo.

11

Esto es, pues, lo que como latinista me sugieren los célebres coros de *La Dorotea:* los versos que eligió el poeta para ellos, los nombres que les puso y la relación, a primera vista desconcertante, entre aquéllos y éstos.

Para mí, contra lo que opinó en su día Millé[112], ni los versos en sí suponen un intento fallido por parte de Lope a la hora de imitar en español determinadas formas latinas, ni los nombres que les puso son fruto de una huera convencionalidad.

Y la base para no comulgar con tal rechazo, la clave para solucionar el problema que, en principio, plantean estos coros no la he encontrado, como esperaba Morby[113], en un posible comentario a Catulo, a Horacio o a Boecio, sino en el análisis de estos materiales –los versos y las denominaciones de los versos– a la luz del proceso evolutivo experimentado por la versificación latina desde época clásica hasta época tardía y medieval e incluso, según los casos, a la versificación romance, y a la luz de las doctrinas métricas que a partir de y en torno a dichos versos se fueron fijando.

Lope, además, como creo demostrar en otro lugar[114], no parece haber seleccionado arbitrariamente los versos de estos coros de *La Dorotea* ni haberlos denominado arbitrariamente; más bien da la impresión de haber hecho ambas cosas de acuerdo con sus convicciones acerca del origen latino de los versos españoles; convicciones que ni son ajenas a las de los tratadistas de la época ni contradicen frontalmente las doctrinas que al efecto han formulado los estudiosos modernos.

J. Luque Moreno
Universidad de Granada

[112] 1928: 255, n.17.
[113] 1958: 452, n. 210
[114] Luque, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN, S.-Cerezales, M. (eds.) (1993). Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, Madrid.

ALCINA, Juan Francisco (1995). *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1575). *Discurso sobre la poesía castellana*, Sevilla, Hernando Díaz. Cf. Tiscornia 1926.

BLASCO, Javier (ed.) (2007). *Alonso Fernández de Avellaneda, Segundo tomo del ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid.

BLECUA, José Manuel (ed.) (2002). Lope de Vega, *La Dorotea,* ed. J.M. Blecua, Madrid, Cátedra, 2002, 2ª (= Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, *Revista de Occidente*, Madrid, 1955).

BUCETA, Erasmo (1922). «El latín de Lope de Vega», *Revue hispanique* 56/130 (1922) 403-404.

BURGER, Michel (1957). *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris, Librairies Droz-Minard.

CARAMUEL, Juan (1665) *Ioannis Caramuelis Primus calamus, Tomus II ob oculos ponens Rhythmicam*, Sant'Angelo le Fratre, Satriano. Trad. Avelina Carrera-José Antonio Izquierdo-Carmen Lozano (Introd. I. Paraíso), Valladolid, 2007, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

CARREÑO, Antonio (ed.) (2007). Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Madrid, Cátedra.

CASTRO, Américo-Rennert, Hugo A. (1968). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya-Las Américas (2ª).

CLARKE, Dorothy Clotelle (1940) «The 'copla de arte mayor'», *Hispanic Review* 8/3 (1940) 202-212.

—(1942). «The Spanish Octosyllabe», *Hispanic Review* 10/1 (1942) 1-11.

DÍAZ RENGIFO, Juan (1592). *Arte poética española,* Salamanca (citado por la edición de Madrid, Juan de la Cuesta, de 1606 = Madrid, Publicaciones Ministerio de Educación, 1977).

DÍEZ ECHARRI, Emiliano (1949). *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, C.S.I.C. (= 1970).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993). *Métrica española*, Madrid, Síntesis.

DRONKE, Peter (1994). *Verse with Prose from Petronius to Dante*, Harvard, Harvard University Press.

DU MÉRIL, Edélestand (1843). *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, Paris-Bologna, Forni Editore.

ENCINA, Juan del (1496). *Arte de poesía castellana*, Salamanca; ed. López Estrada 1984.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1935). «Una traducción latina de Lope de Vega», *Boletín de la biblioteca Menéndez y Pelayo* 17 (1935) 1-13 (= 1946 II, pp. 505-526).

—(1946). *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C.. Vols. I-III 1946/1947/1958.

GIAFFREDA, Christian (ed.), 2002: Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, (introd. Maria Grazia Profeti), Firenze, Alinea Editrice.

HARRIS, Joseph- Reichl, Karl (1997). *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse.* Cambridge, D. S. Brewer.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1919). «El endecasílabo español», *RFE* 6 (1919) 132-157.

—(1961). *Estudios de versificación española,* Compilación de Ana María Barrenechea y Emma S. Speratti. Buenos Aires: Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires.

HILLS, E. Clarence -Morley S. (1913). *Modern Spanish Lyrics*, New York, Henry Holt & Co.

HERRERO LLORENTE, Víctor José (1968). «La lectura de los versos latinos y la adaptación de los ritmos clásicos a las lenguas modernas», *Estudios clásicos* 12/55 (1968) 569-582.

LEZCANO TOSCA, Hugo (2008). *Lope de Vega, Soliloquios amorosos de un alma a Dios. Estudio y edición*, Sevilla, Alfar.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984) *Las poéticas castellanas de la Edad Media,* Madrid, Taurus.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596). *Philosophia antigua poetica*, Madrid. Ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación Antonio de Castro, 1998.

LUQUE MORENO, Jesús (1978). *Evolución acentual de los versos eólicos en latín,* Granada.

—(1978b). «Una evolución del trímetro yámbico en latín tardío», *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1978, pp. 655-660.

—(1978c). *La versificación de Prudencio*, Granada, Editorial Universidad.

—(1984). «Niveles de análisis en el lenguaje versificado», en *Athlon. Satura grammatica in honorem F. R. Adrados*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 282-299.

—(1984b). «Sistema y realización en la métrica latina: bases antiguas de una doctrina moderna», *Emerita* 52/1 (1984) 33-50.

—(1994). *Arsis, Thesis, Ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada, Editorial Universidad.

—(1998). «La herencia de la versificación latina clásica: bases para su estudio», en *El mundo mediterráneo* (siglos *III-VII*), Actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos, Sevilla 12-15 de abril de 1994, Madrid, 1998, pp. 133-160.

—(1999). «La herencia de la versificación latina clásica: factores y líneas generales», en J. Solana (ed.), *Estudios de prosodia y métrica latinas tardías y medievales*, Córdoba, Editorial Universidad, 1999, pp. 13-31.

—(2001). «Un sistema de signos para el análisis métrico de textos latinos en verso», *Florentia Iliberritana* 12 (2001) 267-294.

—(2009). *Gaudeamus igitur. Historia y circunstancia*, Granada, Editorial Universidad.

—(2009b). *Versus quadratus. Crónica milenaria de un verso popular*, Granada.

—(2010). «Lope de Vega, teórico de la métrica», en prensa en *Voz y Letra.*

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883). *Historia de las ideas estéticas en España,* I; ed. R. de Balbín, Madrid, C.S.I.C., 1974.

MILLÉ GIMÉNEZ, Juan (1921). «Un epigrama latino de Lope de Vega», *Revue hispanique* 51/119 (1921) 175-182.

—(1924). «Versos latinos según las reglas de la métrica castellana», *Revue hispanique* 60 (1924) 326-328

—(1928). «Una 'octava real' latina de Lope y el falso Avellaneda», en *Estudios de literatura española*, La Plata, Coni, pp. 247-283.

MONTERO REGUERA, José (2001). «La Dorotea como tragedia», en Lozano, Isabel-Mercado, Juan Carlos (coord.): *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner,* Madrid, Castalia, pp. 479-486.

MORBY, Edwin Seth (ed.) (1958). *La Dorotea*, Valencia-Berkeley, University of California Press (2ª, revisada, 1968).

—(1987). *La Dorotea*, Berkeley-Madrid, Castalia.

MORLEY, S. Griswold -Bruerton, Courtney (1940). *The Cronology of Lope de Vega comedias*, Nueva York. Trad. esp., Madrid, Gredos, 1968.

NAVARRO, Tomás (1956). *Métrica española,* Madrid (7ª: Barcelona, Labor,1986).

NEBRIJA, Antonio de (1492) *Gramática de la lengua castellana,* Salamanca.

NORBERG, Dag (1958). *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale,* Stockholm, Almquist & Wiksell.

—(1988). *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Âge et leurs répliques rythmiques*, Stockholm, Almquist & Wiksell.

PABST, Bernhard (1994). *Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, Köln, Böhlau.

PEJENAUTE RUBIO, Francisco (1971). «La adaptación de los metros clásicos en castellano», *Estudios clásicos* 15/63 (1971) 213-234.

PINCIANO: cf. LÓPEZ PINCIANO.

QUILIS, Antonio (1978). *Métrica española,* Madrid, Ediciones Alcalá.

RENGIFO: cf. DÍAZ RENGIFO.

SALINAS, Francisco (1577). *Francisci Salinae Burgensis De musica libri septem,* Salmanticae, Mathias Gastius.

SCHRÖDER, Otto (1929). *Nomenclator metricus,* Heidelberg, Carl Winter's Inoversitätsbuchhandlung.

SEDGWICK, Walter Bradbury (1932). «The trochaic tetrameter and the *versus popularis* in Latin», *G & R* 1 (1931-32) 96-106.

SZÖVÉRFFY, Josef (1965). *Die Annalen der Lateinischen Hymnendichtung, II Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

TISCORNIA, Eleuterio F. (1926). *El* Discurso sobre la poesía castellana *de Gonzalo Argote de Molina, Edición y Nota*s, Madrid, Victoriano Suárez.

VILLEGAS, Esteban Manuel de (1774). *Las eróticas y traducción de Boecio de don Estevan Manuel de Villegas,* Tomo I, Madrid, Antonio de Sancha.

VOSSLER, Karl. (1940). *Lope de Vega y su tiempo*, trad. R. de la Serna, Madrid, *Revista de Occidente*, 1940 (2ª).

WILAMOWITZ, Ulrich von (1921). *Griechische Verskunst*, Berlin, Weidmannschen Buchhandlung (=1962, Hermann Gentner Verlag).

Fernando Rodríguez-Gallego
Las dos versiones de *Judas Macabeo*,
de Calderón de la Barca.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 145-177

LAS DOS VERSIONES DE *JUDAS MACABEO*, DE CALDERÓN DE LA BARCA

El canon de comedias de Calderón se ha visto alterado en años recientes debido al fenómeno de las dobles versiones. La falta de ediciones críticas de la inmensa mayoría de las comedias calderonianas había mantenido oculta durante siglos la evidencia de que don Pedro volvió sobre no pocas de sus obras en distintos momentos y por razones varias. En los últimos años han sido, sin embargo, relativamente abundantes los trabajos que han estudiado el fenómeno de la reescritura en Calderón en comedias como *El mayor monstruo del mundo*, *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño*, *La dama duende*, *Basta callar*, *El agua mansa* o *El astrólogo fingido*, entre otras, y en varias de ellas podemos ya acceder tanto al texto canónico como a versiones alternativas que habían sido más o menos desconocidas en las centurias pasadas[1].

Una de estas comedias que cuentan con un texto variante que no se había puesto de relieve hasta la fecha, a pesar de que sus testimonios fundamentales sí

* Como colaborador externo del Grupo de Investigación Calderón (GIC), que dirige Luis Iglesias Feijoo en la Universidad de Santiago de Compostela, este trabajo se ha visto beneficiado por mi participación en los siguientes proyectos de investigación: «Edición y estudio de la *Sexta y Séptima* partes de comedias de Calderón» (DGICYT HUM2007-61419/FILO; investigador principal: Luis Iglesias Feijoo, co-investigador principal: Santiago Fernández Mosquera); «Edición e estudo da VIII e IX partes de comedias de Calderón de la Barca» (INCITE09 204139PR. Dirección Xeral de I+D, Xunta de Galicia; investigador principal: Santiago Fernández Mosquera), y «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)» (proyecto Consolider CSD2009-00033; coordinador general: Joan Oleza). Una primera versión de este trabajo, de en torno a un tercio de su extensión final, fue presentada como comunicación en el XVI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, 9-13 de julio de 2007) y publicada en sus correspondientes actas (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010).

[1] Un detallado estado de la cuestión puede verse en Rodríguez-Gallego (2010).

Entregado: 21 de junio de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

eran ya conocidos[2], es *Judas Macabeo*, una de las obras más tempranas de Calderón, pues se tiene noticia de su representación en palacio en 1623[3]. Publicada en la *Segunda parte de comedias* de Calderón en 1637, la tradición impresa que de ella nace se ha mantenido siempre independiente de los otros dos testimonios fundamentales de la comedia: un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 16558) y otro en la Hispanic Society of America (B2613)[4]. Ambos coinciden en numerosos versos no incluidos en la edición príncipe y presentan con respecto a ella abundantes diferencias de variable consideración.

Los manuscritos parecen ser bastante tempranos. En Bn, al final de la primera jornada (f. 21v), puede leerse: «Representose año de 1629 mayordomos Christoval Tineo y Roque Martínez de Çarça». En cuanto a Hs, aunque no indica año de representación ni contiene censuras, sí incluye el reparto de la compañía que la representó. El personaje con un papel más importante, Lisias, fue interpretado por Pedro del Río, actor y presumible *autor* de comedias que, según él mismo afirma en su primer folio, también poseía el manuscrito. El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) nos sitúa a un actor de este nombre en 1627, y recoge también noticias de otro llamado Juan Pérez de Cárdenas (que figura como Juan Pérez o Juan de Cárdenas en otros documentos) de los años 1623

[2] El manuscrito de la Hispanic Society que se mencionará seguidamente lo utiliza Valbuena Briones en un trabajo sobre la *Segunda parte*, aunque sin mencionar las grandes diferencias que separan su texto del impreso (1989: 44-46). El mismo Valbuena, en un estudio dedicado específicamente a *Judas Macabeo*, dice que citará según el texto de QC, y añade: «There is a manuscript [...] in the National Library of Madrid (ms. 16558). It is attributed to Rojas Zorrilla, but it is Calderón's play and should be considered the first manuscript. There is another manuscript in the Hispanic Society of America, [...] which may be used for a study of the variants» (1990: 664, n. 1). Al manuscrito de la Biblioteca Nacional también alude Arellano (2006: 205-06), en su trabajo sobre *Judas Macabeo* al tratar sobre el título de la comedia, pero, aunque señala que manuscrito y *Segunda parte* contienen la misma obra, no se refiere a las divergencias entre ambos textos. Tan sólo en el catálogo de teatro español de la Hispanic Society apuntan Regueiro y Reichenberger tratando del manuscrito del *Judas*: «The text at the end of Act II, and, to a lesser degree, at the end of Act III, differs from the editions consulted [una suelta de Suriá y Burgada y las de Apontes y Hartzenbusch]. The final passage of Act II quoted below is not found in them. The speeches on folios 8v and 9r of the ms are longer than those found in the versions of the printed texts» (1984: I, 76); en tanto que sobre el manuscrito de la Nacional escriben Shergold y Varey: «A comparison with the printed text shows variants of interest and some readings of the manuscript are to be preferred to the printed version» (1964: 280).

[3] Shergold y Varey (1964: 279) dan noticia de que se pagó la comedia *Los Macabeos* el 30 de septiembre de 1623 a la compañía de Felipe Sánchez de Echavarría. El título de *Los Macabeos* es utilizado junto al de *Judas Macabeo* en ambos manuscritos, por lo que se trata sin duda de la comedia que nos ocupa. El texto del documento puede consultarse ahora también en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT).

[4] Para referirse a la edición príncipe de la *Segunda parte* se utilizará aquí la sigla tradicional QC; Hs para el manuscrito de la Hispanic Society y Bn para el de la Nacional. Cuando no interese distinguir entre estos dos últimos, la sigla utilizada será Ms.

y 1632, por lo que podría corresponderse con el «Cárdenas» que, de acuerdo con las *dramatis personae* incluidas en Hs, representó el papel de Judas[5]. La puesta en escena para la que se utilizó Hs debió de tener lugar en fecha cercana a las tres mencionadas, y no lejos, pues, ni de la del estreno, 1623, ni de 1629, año de la representación mencionada en Bn[6]. De acuerdo con ello, podría creerse, como hipótesis previa, que el texto de los manuscritos se corresponde con cómo pudo Calderón haber escrito la comedia en un principio, en tanto que el impreso en la *Segunda parte* reflejaría una revisión acometida por el poeta con vistas a la publicación de la comedia en ese volumen preparado, al menos nominalmente, por su hermano José y cuyo privilegio está a nombre del mismo don Pedro.

De todos modos, los versos desconocidos de *Judas Macabeo* no afectan en exclusiva a los manuscritos. Aunque sólo existiese la versión impresa de la comedia, seguiría resultando *Judas Macabeo* un buen ejemplo de la importancia de contar con buenas ediciones de los textos clásicos. El *Judas*, en efecto, podía leerse hasta hace poco en las de Hartzenbusch, Astrana Marín o Valbuena Briones, que remiten, en último término, a la de Vera Tassis de 1686. Como se sabe, de la *Segunda parte* aparecieron en el siglo XVII cuatro ediciones distintas. La príncipe es la ya mencionada de 1637 (QC); en 1641 se publicó una reedición (conocida por la sigla S) y en torno a 1670 apareció una edición contrahecha basada en la de 1637 (Q) y que reproducía también esta fecha en la portada[7]. El texto de esta última incluye, sin embargo, muchos errores con respecto a la edición príncipe, y en varios casos serias mutilaciones, pues son bastantes los versos de QC que fueron suprimidos en Q, en ocasiones pasajes de importancia considerable. Esta edición no pasaría de ser ejemplo de las malas artes de algunos impresores del XVII si no fuese porque sirvió de base a la publicada por Vera Tassis en 1686 (VT), que se convirtió en el texto canónico de las comedias de Calderón, base de las posteriores de Apontes, Keil y Hartzenbusch, quien a su vez sería modelo de Astrana María y Valbuena Briones. Por lo tanto, todas las lagunas de Q pasaron a la edición de Vera Tassis y sus descendientes, pues Vera sólo se percató de aquellas que afectaban a la métrica y las rellenó en la medida de sus posibilidades.

---

[5] Agradezco a Alejandro García Reidy la pormenorizada pesquisa realizada sobre Cárdenas y Pedro del Río antes de la publicación del DICAT.

[6] Según Valbuena Briones, Hs es «una copia utilizada por la compañía Cárdenas, actor que hizo de Judas Macabeo en 1628» (1989: 45), aunque no indica la procedencia del dato.

[7] Las siglas que adopto fueron establecidas por Heaton (1937) en un trabajo clásico sobre la *Segunda parte* de consulta aún obligada.

Ya hace años se puso de relieve el caso de *El mayor encanto, amor,* en la que varios versos del inicio de la comedia desaparecieron de Q y, en consecuencia, de VT y ediciones sucesivas[8]. Se trataba de versos con cierta importancia en el desarrollo de la comedia, pues a ellos se aludía en un pasaje posterior y, así, ya Hartzenbusch (1848-1850: I, 594c, n. 1) con agudeza señalaba en su edición, basada en la de VT, que debía de haber algún tipo de laguna en la comedia, como efectivamente sucedía. Algo similar ocurre también en *Judas Macabeo*, en lo que, cotejada ya toda la *Segunda parte* para la edición publicada por Santiago Fernández Mosquera (2007), constituye la otra gran laguna de Q con respecto a QC. En efecto, mediada la segunda jornada de la comedia han sido suprimidos en Q 33 versos de QC (vv. 1477-1509)[9], toda una columna de texto, en lo que constituye un probable salto de igual a igual. VT no detectó la laguna y se limitó a añadir un verso de su invención, «*Clor.* Oy de pena morirè», para completar una redondilla que quedaba trunca en Q. Esta laguna pasó a todas las ediciones posteriores[10] y sólo ha sido subsanada de acuerdo con la príncipe en la edición de la *Segunda parte* publicada por Fernández Mosquera. Por ello, del *Judas* no sólo se ha conocido hasta ahora una sola versión, la impresa, sino que esta ha sido leída en un texto mutilado.

Volviendo a los manuscritos, puede afirmarse sin demasiadas dudas que, dadas las grandes diferencias existentes entre su texto y el de la *Segunda parte*, contienen una versión distinta de la comedia[11]. Son 294 los versos incluidos en ambos que no se encuentran en el texto impreso. A ellos hay que sumar siete sólo presentes en Hs y sesenta en Bn, mientras que en la *Segunda parte* existen 43 no recogidos en ellos. Junto a estas supresiones y añadidos, son también múltiples las diferencias entre manuscritos y versión impresa, que se refieren a todo tipo de variaciones en un alto porcentaje de versos (a veces por completo diferentes), a la distinta ubi-

[8] Pueden verse al respecto Toro y Gisbert (1918: 419-21), Heaton (1937: 222) y Rodríguez-Gallego (2008: 286).

[9] La numeración de versos se corresponde con la edición de las dos versiones de la comedia que preparo en la actualidad para la colección «Comedias completas de Calderón» de la editorial Iberoamericana / Vervuert. En la edición príncipe los 33 versos luego perdidos están en los ff. 85v.b-86a, y en la edición de Fernández Mosquera en las pp. 348-49.

[10] Incluida la de Valbuena Briones (1966), curiosa edición que, aunque basada fundamentalmente en Hartzenbusch, recupera bastantes lecturas de QC y S, en algunos lugares incluso errores que habían sido solventados con acierto en ediciones posteriores a la príncipe, pero que, sin embargo, no restauró la importante laguna de 33 versos.

[11] Algunas consideraciones sobre el alcance de las distintas versiones de una comedia y cómo actuar editorialmente con ellas pueden verse en Rodríguez-Gallego (2010), ya mencionado.

cación de ciertos pasajes, al cambio en algunos personajes, ya que diversas acciones de Simeón y Jonatás, hermanos de Judas, son intercambiadas en el texto manuscrito con respecto al impreso (o quizá fuese mejor decir al revés), e incluso al título: *Judas Macabeo* en la versión impresa (*El fuerte Macabeo* se dice en los versos finales de la comedia) y *Los Macabeos* y *Judas Macabeo* conviviendo en la manuscrita, en cuyo final se habla de *La gran restauración del templo*[12]. Eso sí, ambas versiones coinciden en señalar que se trata de «la primera parte», por lo que quizá Calderón tuviese pensado escribir una segunda que, de haberlo hecho, se perdió.

En total, y dejando de lado leves diferencias fonéticas del tipo «vitoria/victoria», se mantienen idénticos en los tres testimonios principales unos 1680 versos, lo que viene siendo en torno a un 60% del texto de QC y un 55% del de los manuscritos (por decirlo al revés: las variaciones afectan al 40% del texto de QC y al 45% del de los manuscritos, aunque, como ya quedó dicho, tales diferencias fluctúan desde la alteración del orden de palabras en un verso o el cambio de singular a plural, hasta versos completamente distintos).

No debe creerse, sin embargo, que manuscritos, por un lado, y *Segunda parte*, por otro, constituyen dos familias claramente diferenciadas, sino que los tres testimonios fundamentales mantienen una cierta independencia. En primer lugar hay que destacar la presencia de un error común entre los tres que muestra que todos ellos, en último término, remiten a un arquetipo común:

QC (vv. 2212-15) / Hs / Bn (vv. 2479-82)	Hartzenbusch
si no, aunque sábado sea[13],	si no, aunque sábado sea,
día *en* que mi ley dispuso	día que mi ley dispuso
solo para hacer a Dios	solo para hacer a Dios
sacrificio limpio y puro	sacrificio limpio y puro

Como se puede apreciar, el relativo «que» funciona como complemento directo de «dispuso», por lo que la presencia de la preposición «en» es errónea. La lectura no fue corregida por Vera Tassis y sólo la enmendó con acierto Hartzenbusch. El error estaba también presente en el texto utilizado para acometer la revisión de QC, por lo que, en caso de haber sido realizada por Calderón, a este se le habría pasado corregirlo.

[12] En Bn se ha perdido el último folio, por lo que este manuscrito no contiene los 22 versos finales de la comedia, aunque es presumible que se asemejarían a los que presenta Hs, si es que no añadió alguno más, según hizo en la segunda jornada, como más adelante se tratará.

[13] En caso de que haya algunas diferencias entre los testimonios de una misma columna, no serán señalados aquí siempre que no afecten a las lecturas clave.

Existen también bastantes coincidencias entre Bn y QC frente a Hs. Destacan, en primer lugar, errores comunes como los siguientes:

Bn y QC	Hs
En *Betulia* me alojé (QC y Ms 54)	En *Betsuria* me alojé
No te doy satisfaciones a tus celosos discursos porque no parezca en *ellos* que la batalla rehúso (QC 2276-78; Ms 2543-45)	y honradas satisfaciones a tus celosos discursos *p*orque no parezca en ellas[14] que la batalla rehúso
Llega adonde está <u>*Lesías*</u>[15] (QC 1075acot; Ms 1158acot)	*A Lisias*

Otras significativas lecturas comunes de Bn y QC frente a Hs son las siguientes:

Bn y QC	Hs
por ser la *propia alabanza* tan vil en los pechos nobles (QC 104-05; Ms 108-09)	porque la *gloria alabada* es vil en los pechos nobles
Escusado ese recelo sería si agora consideraras que el temor en que reparas viene a ser ofensa mía, *pues yo solo he de reñir* con el asirio (QC 1544-50; Ms 1694-1700)	Escusado ese recelo sería si agora consideraras que el temor en que reparas viene a ser ofensa mía, ... a Lisías
será el que riña primero aquel que con más valor *primero tome esa lanza* que arrojo al aire veloz (QC 2649-52; Ms 2961-64)	será el que riñe primero aquel que con más valor ..... que arrojo al aire veloz

[14] El referente de «ellas» parece ser «satisfaciones», por lo que la lectura buena es la de Hs. También VT enmendó la lectura de QC en «ellas».

[15] En Bn se lee simplemente *A Lessias.*

Más importantes y abundantes son, sin embargo, las lecturas en que coinciden Hs y QC frente a Bn, aunque, curiosamente, en ningún caso se trate de errores comunes. Se trata de versos como los siguientes:

QC y Hs	Bn
Aquesta antigua ciudad, que sobre montes soberbios *está fundada y triunfante,* es de tres atlantes peso. Salén se llamó al principio, *de Salén, que fue el* primero que para sus edificios halló en los montes cimientos (QC 813-20; Ms 861-68)	Aquesta antigua ciudad, que sobre montes soberbios *inespunable se muestra,* es de tres atlantes peso. Salén se llamó al principio, *que fue el fundador* primero y para sus edificios halló en los montes cimientos
CHATO. Porque me han de ahorcar y, después de ahorcado, yo diré a Zarés de la suerte que a sus criados dan muerte sin decirles sí ni no; *y, cuando la vuelva a ver* *de la suerte que hoy ha ido* *–que agora le he conocido–,* *ella le dará a entender* *si estoy bien o mal ahorcado.* CLOR. (¿Qué es esto que escucho, cielos? *Agravios son, que no celos,* *los que me daban cuidado).* (QC 1436-48; Ms 1586-98)	CHATO. Porque me han de ahorcar y, después de ahorcado, yo diré a Zarés de la suerte que a sus criados dan muerte sin decirles sí ni no; .... CLOR. (¿Qué es esto que escucho, cielos? *¿Lisías conmigo airado?* *Los que me daban cuidado* *agravios son, que no celos).*
y, al fin, cuando llega Judas a la ciudad, ¿me detienes? *En poco mi valor tienes,* pues que mis vitorias dudas (QC 2476-79; Ms 2759-62)	y, al fin, cuando llegue Judas a la ciudad, ¿me detienes? *Jonatás, pesado vienes,* cuando mi victoria dudas

Entre las lecturas separativas de cada testimonio, las más importantes son los versos presentes sólo en uno de ellos, sobre todo en lo que respecta a Bn. Este manuscrito contiene sesenta no incluidos en ningún otro texto, y, menos uno, todos ellos se concentran al final de la segunda jornada, donde añaden una escena

que en consecuencia no figura ni en Hs ni en QC y cuya *calderonicidad* podría discutirse. En estos versos se dramatiza, en primer lugar, el robo de las insignias de Judas por parte de Tolomeo y Jonatás, algo a lo que sólo se alude en los demás testimonios, tras lo que entra un soldado asirio a matar a Judas, que es salvado milagrosamente por un ángel.

No es fácil valorar esta escena. Por su tono fantástico se aleja del que predomina en el resto de la obra, por lo que resulta tentador considerarla un añadido de algún autor de comedias para darle un toque de espectacularidad a la representación, así como para explicitar un lance de la trama que queda elíptico en los otros testimonios. Sin embargo, el joven Calderón de 1623 pudo haber querido también dar a su obra ese toque espectacular y milagroso en la línea del segundo libro de los *Macabeos*, que abunda en apariciones sobrenaturales, para realzar también el carácter providencial del protagonista, y sólo más tarde habría decidido suprimir esa escena o bien no recuperarla, en caso de que el texto que llegó a sus manos al preparar la *Segunda parte* ya no la hubiese incluido. En apoyo de esta hipótesis están los seis versos finales de la jornada en forma de silva presentes tanto en Hs como en Bn, pues no parece muy frecuente que al final de un acto, y tras una larga serie de redondillas, se incluyan solo seis versos en silva. Más plausible sería que tras las redondillas siguiese un largo pasaje en silvas que fue recortado en Hs.

También mediante el TESO pueden buscarse en otras obras de Calderón algunos de los sintagmas o usos lingüísticos que aparecen en estos versos finales[16]. Así, algunas formulaciones sólo se encuentran en Calderón, como «al sueño rendido» (v. 1936), en *Bien vengas, mal, si vienes solo* y *La hija del aire II*; «oculta deidad» (v. 1953), en *Apolo y Climene*, *El Faetonte* y *El monstruo de los jardines;* «bárbaro yerro» (v. 1956), en *Llamados y escogidos*; «estrella fuerte» (v. 1957), en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; o «opuesta estrella» (v. 1961), en *Amar después de la muerte* y *Las armas de la hermosura*; en tanto que otras expresiones también se documentan en nuestro autor, aunque no son exclusivas de él. Entiendo que este no es un argumento definitivo, pero sí es desde luego atendible, y podría inclinar la balanza en favor de la autoría calderoniana de la escena.

Con los elementos de juicio disponibles resulta difícil realizar una afirmación categórica sobre la autoría de la escena, calderoniana o no, pero, para lo que ahora nos interesa, de creerse que fue un añadido de un autor de comedias, Bn representaría un estado textual posterior a Hs en el que se habrían introducido diversas variaciones. Sin

[16] Agradezco a Germán Vega el que me haya facilitado un completo documento en el que localiza en otras obras de Calderón modos de expresión que aparecen en esta escena final de la segunda jornada.

embargo, en caso de que aceptásemos la *calderonicidad* de la escena, al no estar ya presente en Hs podría suponerse que fue en este testimonio o en algún ascendiente donde se suprimió, y por tanto representaría Bn el estado textual más antiguo.

En todo caso, y dado que QC está emparentado con Hs, parece que Calderón, o bien no tuvo que ver con la escritura de esta escena (si consideramos que fue añadida por un autor de comedias), o bien no fue responsable de su supresión (si creemos que fue eliminada en Hs o alguno de sus ascendientes, es decir, que ya no estaba en el testimonio que sirvió de base a QC).

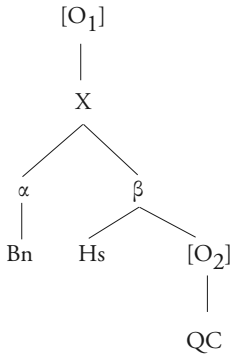
Otras lecturas separativas de los tres testimonios son las siguientes:

Pues ¿quién hubiera podido / *matalle* si no una vieja? (Bn; Ms 531-32)
Pues ¿quién hubiera podido / *venzerle* si no una vieja? (Hs)
Pues ¿quién hubiera podido / *rendirle* si no una vieja? (QC, 489-90)

plata adoras en Moloc (Bn; Ms 899)
barro adoras en Moloc (Hs)
bronce adoras en Moloc (QC, 851)

En suma, las diferencias entre manuscritos, por un lado, y QC, por otro, nos muestran dos ramas textuales distintas, resultado, podemos suponer, de la revisión a la que fue sometida la comedia con vistas a su inclusión en la *Segunda parte.* Ha podido apreciarse también que las coincidencias entre QC y Hs son mucho más significativas que las existentes entre QC y Bn, de lo que cabe deducir que la revisión de la que resultó el texto impreso fue realizada a partir de un testimonio relacionado con Hs, aunque no Hs ni un descendiente de este, ya que QC y Bn comparten versos omitidos por error en Hs, y este solventó algunos errores que llegaron hasta QC y Bn. Parece, pues, que Hs y QC cuentan con un ascendiente común.

Cabría proponer el siguiente *stemma:*



Tras un primer original escrito por Calderón presumiblemente en 1623 llegaríamos a un arquetipo X en el que estarían el error común compartido por los tres testimonios, así como los comunes a Bn y QC, que habrían sido solventados en Hs o en algún ascendiente de este. Lo que resulta más difícil de saber es cuál de los dos subarquetipos, α o β, se aproxima más al primer original escrito por Calderón y a quién se deben las diferencias existentes entre ambos, en especial la escena del final de la segunda jornada presente solo en Bn. ¿Fue escrita esta por Calderón y eliminada posteriormente por alguien? ¿Fue añadida por algún autor de comedias? En lo que respecta a las diferencias entre ambos manuscritos, por un lado, y QC, por otro, parece plausible atribuirlas a una nueva intervención de Calderón en el texto aprovechando la ocasión que le proporcionaba la inclusión de la comedia en la *Segunda parte.*

Puede, pues, proponerse como hipótesis que Calderón escribió una primera versión de *Judas Macabeo* que estaría más o menos representada en uno de los dos manuscritos. Si se supone que es Bn el que contiene el texto más antiguo, alguien habría suprimido después la escena del final de la segunda jornada y habría realizado los otros cambios existentes entre Hs y Bn. Si se supone que es el de Hs el más antiguo, la escena de Bn habría sido añadida quizá por algún autor de comedias. Más tarde, y a partir de un texto relacionado con la rama de Hs, aunque no directamente Hs, se realizó la segunda versión de la comedia, que fue publicada en la *Segunda parte de comedias* calderoniana.

No hay razón que impida pensar que fue el mismo Calderón, responsable más o menos directo de la publicación de la *Segunda parte*, quien reelaboró la comedia, aunque, como veremos, algunos rasgos de la versión impresa chocan con lo esperable en una revisión más o menos concienzuda y probablemente estuvieran ya en el texto que llegó a las manos de Calderón para proceder a la revisión. Suponer que el texto publicado en la *Segunda parte* llegó ya tal cual a manos de Calderón y que a don Pedro sólo se debió la primera redacción de la comedia quizá sea una hipótesis exagerada, aunque no impediría hablar de dos versiones, una autorial y otra no, y esta segunda, en todo caso, autorizada por el poeta.

El estado del texto impreso es mejor que el de los manuscritos. De acuerdo con la edición que estoy preparando, debe ser corregido en 85 ocasiones, cifra no excesivamente alta entre las comedias de la *Segunda parte*, y se trata en general de errores evidentes y no difíciles de subsanar. A través de la métrica se detecta también una laguna de seis versos en una décima que está completa en los manuscritos. Es el pasaje siguiente:

Ms 2213-25	QC 1983-89
TOLOMEO. (Ansí empezaré a fingir mi engaño: quiero llegar a hablarle y asegurar lo que puede presumir).	TOLOMEO. (¿Cómo empezaré a fingir mi engaño? Quiero llegar a hablarle y asegurar lo que podrá presumir).
LISÍAS. *Si alguno llegó a sentir* *de amor la ardiente pasión,* *mire en tanta confusión* *si acaso el discurso alcanza* *entre celos de esperanza* *desprecios de posesión.*	....
TOLOMEO. ¿Es Jonatás?	¿Es Jonatás?
LISÍAS. Sí, yo soy. (Fingireme Jonatás, que este es Simeón).	LISÍAS. Sí, yo soy. (Fingireme Jonatás, que este es Simeón).

Como se puede apreciar, los versos eliminados no aportan nada destacable al transcurso de la acción y su supresión no se detecta en lo que respecta al sentido, sólo en la métrica. Se encuentran después de un aparte de Tolomeo (los cuatro primeros versos de la décima) en el que, creyendo que Lisias es Jonatás, decide hablarle y engañarle. Tras los seis versos de Lisias habla de nuevo Tolomeo, ya en voz alta, para preguntarle a Lisias si es Jonatás, a lo que este, también con ánimo de engañar a su interlocutor, responde que sí.

La sucesión de los versos en aparte de Tolomeo y su primera frase en voz alta parece bastante lógica, y casi podría decirse que la intervención de Lisias, una nueva insistencia en los sentimientos de inquietud que padece en esos momentos, no hacen sino estorbar. Quizá podría pensarse, pues, que Calderón, llevado precisamente por esta inutilidad de los versos puestos en boca de Lisias, que incluso parecen romper la acción de la escena, decidió eliminarlos para conseguir un mayor grado de agilidad en el desarrollo de la trama[17].

Aunque en sentido inverso, QC introduce también un error métrico en una estrofa puesta en boca de Chato que cierra una serie de sextetos lira y no es-

[17] En *El médico de su honra* existe una décima de doce versos en todas las ediciones (vv. 1381-92) aunque el sentido es bueno; también en *La devoción de la cruz* se encuentra una décima de once versos con sentido completo (vv. 2376-2386), que curiosamente era regular en la versión temprana de la obra, *La cruz en la sepultura.* En *El encanto sin encanto*, publicada en la *Cuarta parte* calderoniana, todavía en vida del poeta, sobra el verso «que de uno y otro el efecto» (*Comedias, IV*, p. 400), que forma una quintilla con los cuatro anteriores, pero dentro de una larga serie de redondillas. El verso, sin embargo, es necesario para el sentido del

taba presente en Ms, pues no respeta el esquema de rima y tiene cinco versos frente a los seis esperables, por lo que llama un tanto la atención que Calderón se molestase en incluir unos versos nuevos sin procurar adaptarse al lugar en que los inserta. Sobre esta estrofa se volverá, sin embargo, más adelante, al tratar de las variaciones en el papel de los graciosos.

A pesar de estas lagunas y de los errores mencionados, el texto de QC está en mucho mejor estado que el de los manuscritos. Estos cuentan, ambos, con 17 errores, algunos comunes, en lugares donde QC lee correctamente. Y a ellos hay que añadir otros 158 errores de Bn, que aún son más en Hs, el testimonio más deturpado de los tres principales.

Junto a los lugares en los que alguno de los testimonios presenta un error y los versos añadidos y suprimidos de una versión a otra, que se tratarán más adelante, existen importantes diferencias entre ambas versiones, como pasajes cambiados de lugar, reestructuración de intervenciones entre los hermanos de Judas o diversas lecturas adiáforas. Muchas de estas últimas no parecen suponer una mejora sustancial del texto en la versión impresa, pero en otros casos sí se aprecia en QC una cierta voluntad de pulir algún pasaje, a veces evitando reiteraciones de términos que se producían en los manuscritos, como en los siguientes ejemplos:

Ms	QC
Valerosos Macabeos, [...] cuya gloriosa opinión *vence* al tiempo en los trofeos, *venced* dichosos (5-10)	Valerosos Macabeos, [...] cuya gloriosa opinión *vence* al tiempo en los trofeos, *triunfad* dichosos (5-10)
Ya, Judas, para *agradarte*, pues en las armas te empleas, pues sólo guerras deseas, pues sólo te *agrada* Marte (459-62)	Yo, Judas, para *obligarte,* pues en las armas te empleas, pues sólo guerras deseas, pues sólo te *agrada* Marte (421-24)
y retirada en el muro toda tu *gente* se ve; cuando a manos del soberbio Macabeo, que cruel tu *gente* destruye (2139-43)	y retirada en el muro toda tu *gente* se ve; cuando a manos del soberbio Macabeo, que cruel tu *poder* destruye (1909-13)

pasaje. En el autógrafo de *La batalla del honor*, de Lope de Vega, aparece una décima de doce versos, así como una quintilla de seis, despistes sobre los que puede verse Valdés (2005: 104-05). En suma, la supresión de estos seis versos en la revisión de *Judas Macabeo* bien pudo haberse debido también al propio Calderón, que por eliminar unos versos superfluos habría sacrificado, quizá inconscientemente, la regularidad métrica.

Otras mejores lecturas del texto impreso, al menos en apariencia, se producen cuando una indignada Zarés llama *ingrato* a Judas en QC (1319), mientras en Ms tan sólo se dirige a él como *señor* (1465), y un poco más adelante se refiere a sí misma en Ms como «lo que tú no tienes» (1475), hablando aún con Judas, mientras en QC es «lo que tú desprecias» (1329). Más chistoso resulta que un Chato reconvertido en cronista rememore en QC a «Trabuco Monseñor» (2432) y a «Alma en Viernes» (2434) que en Ms a «Nabucodonosor» (2707) y a «Holofernes» (2709). En QC Jonatás amenaza a Lisias cuando está en el suelo y establece un fuerte contraste entre *mi* fortuna y *tu* sepultura (QC 1650 y 1652) cuando en Ms Simeón hablaba más neutramente de *la* fortuna y *la* sepultura (Ms 1808 y 1810). En QC dice un abatido Jonatás: «Amor, celos, envidia, / *rigores* me atormentan» (1344-45), en tanto que en Ms «Amor, celos y envidia / *a un tiempo* me atormentan» (1490-91); este mayor dramatismo se traslada a Tolomeo en su respuesta a Jonatás, pues en QC le dice: «que amor / tal vez *sufriendo* anima» (1347-48), cuando en Ms le decía «que amor / tal vez *fingiendo* anima» (1493-94), verbo por otra parte más en consonancia con la industria que le acaba de proponer. Mejor parece también que intente escalar el muro el pueblo hebreo y Judas infunda temor al mundo (QC 2396-99), que no que sea Judas el que escale y los hebreos los que infundan temor, según sucede en Ms (2675-78).

Sin embargo, y aunque en menos lugares, a veces parece que la lectura de QC se empobrece con respecto a la de los manuscritos, como en los siguientes casos:

Ms	QC
Agua, tierra, fuego y viento, todos hacen sentimiento (526-27)	*Campos, montes, cielo y vientos,* todos hacen sentimientos (484-85)
El viento, confuso y ciego, con *sentimiento* se altera, que *presume* que en su esfera está la región del fuego (2683-86)	El viento, confuso y ciego, con *movimientos* se altera, que *parece* que en su esfera está la región del fuego (2404-07)
y a cuyo golpe parece, *gimiendo* el bronce oprimido, que asombrado del ruido todo el mundo se estremece (2747-50)	y a cuyo golpe parece, *sonando* el bronce oprimido, que asombrado del ruido todo el mundo se estremece (2472-75)

En muchas ocasiones resulta difícil saber si los cambios hacen ganar a uno u otro testimonio. Así sucede con variaciones de escasa relevancia en cuanto al número o género de distintas palabras, el tiempo verbal o el orden de los elementos en el verso, como en los siguientes ejemplos:

Ms	QC
partí a Bezacar, adonde vencí a *Apolonio y a Gorgias* (43-44) de aquel sumo sacerdote que ardió en *religiosa* aroma a Dios piadosos olores (63-65)	partí a Bezacar, adonde vencí a *Gorgias y Apolonio* (43-44) de aquel sumo sacerdote que ardió en *religioso* aroma a Dios piadosos olores (63-65)

A veces las diferencias son algo mayores:

Ms	QC
¿Nunca has visto desatados de un ejército de flores *por la falda de una sierra* divididos escuadrones (166-69)	¿Nunca has visto desatados de un ejército de flores *de rosas bellas y varias* divididos escuadrones (158-61)
miro en las dudas que toco que el mucho contento es poco (256-57)	*advierto en el bien* que toco que el mucho contento es poco (248-49)
porque rendida a tus pies (305)	*que puesta humilde* a tus pies (297)
Aunque condición tan fiera bien sé, Judas, que no ha sido afición quien *la ha rendido,* pluguiera a Dios que lo fuera, *que así pudiera esperar* *alivio a tantos deseos,* *pues me holgara tener celos* *porque supieras amar* (1899-1906)	Aunque *a* condición tan fiera bien sé, Judas, que no ha sido afición quien *te ha movido*, pluguiera a Dios que lo fuera, *que con finezas tan raras* *obligara tu rigor* *que, a ser yo capaz de amor,* *por obligación me amaras* (1733-40)

En algunos casos se han reestructurado pasajes cambiándose de lugar e, incluso, poniéndose en boca de un personaje distinto. En el que se cita a continuación, Zarés y Cloriquea conversan después de que esta haya sido llevada por Judas

al campamento hebreo e intentan ver cuál de ellas está en peor situación en lo que se refiere a la actuación de Judas y Lisias:

Ms	QC
CLORIQUEA. Consuelo tu *pena* tiene *si de mí quejosa está,* pues Judas por mí no va y Lisías por ti viene. ZARÉS. *De aquesa pasión* cruel *se ve el desengaño* aquí *y que él no viene* por mí *pues yo* no me fui con él. CLORIQUEA. *Ansí de las ansias* mías no se *da* el tormento injusto, pues no es prisión, sino gusto donde ha de venir Lisías (1907-18)	CLORIQUEA. Consuelo tu *queja* tiene *en la pena que me da,* pues Judas por mí no va y Lisías por ti viene *y yo de las penas* mías no *siento* el tormento injusto, pues no es prisión, sino gusto donde ha de venir Lisías ZARÉS. *Que Judas hubiese ido* *por tu afición no lo sé,* *pero bien claro se ve* *que tú con él has venido.* *Si Lisías con* cruel *pasión ha llegado* aquí *no debió de ser* por mí *y, al fin,* no me fui con él. (1741-56)

Como se puede apreciar, en Ms Cloriquea y Zarés intercambian tres redondillas en otras tantas intervenciones. En QC, sin embargo, sólo hay dos intervenciones, de dos redondillas cada una. Cloriquea pronuncia, con algunas variaciones, los mismos versos en ambas versiones, por lo que la segunda redondilla se desplaza ligeramente para enlazar con la primera. En cuanto a los versos puestos en boca de Zarés, se mantiene, muy reescrita, la redondilla que ya pronunciaba en Ms, aunque en QC se le añade una nueva justo antes.

Frente al intercambio un tanto más ágil que se produce en Ms, parece haber en QC una voluntad de dotar a las dos intervenciones de un mayor paralelismo. Así, tanto en la intervención de Cloriquea como en la de Zarés en una primera redondilla se centra la atención en Judas y en la segunda en Lisias, lo que se obtiene gracias al añadido de una nueva redondilla y a las modificaciones realizadas en las que ya existían.

En estas diferencias equipolentes entre ambas versiones hay algunas que afectan a fragmentos mayores de la comedia. Así sucede, por ejemplo, con una es-

cena próxima al final de la primera jornada (Ms 771 y ss.; QC 723 y ss.) en la que Cloriquea intenta tranquilizar a Lisias, muy alterado y furioso tras su enfrentamiento con Gorgias, que llega derrotado por los Macabeos. Para ello dice «Dame instrumento» (v. 771) en Ms, que se convierte en «Llamad músicos» en QC (v. 724), lo que marca una diferencia que se mantendrá a lo largo de la escena y generará algunas variantes, pues mientras en Ms Cloriquea canta para relajar a Lisias, en QC hace que sean músicos los que canten. Así, en Ms tenemos en escena sólo a Cloriquea, mientras que en QC salen los músicos, que son los que interpretan la canción y luego dialogan con Lisias.

En principio, la solución de QC parece adecuada para una posible representación, pues la salida de los músicos a escena daría más variedad al espectáculo. Las lecturas de Ms, en cambio, parecen más propias de un texto pensado para la lectura, en el que el papel de los músicos no sería tan vistoso y bastaría con que fuese Cloriquea quien cantase. Llama, pues, la atención que sea precisamente QC, en principio el texto revisado con vistas a la edición, el que ofrezca una mayor perspectiva espectacular, en tanto que los manuscritos, utilizados en distintas representaciones, incluyen la versión más humilde; aunque también podría pensarse que, por falta de medios con que representarla, la escena redujo su aparatosidad en Ms y sólo la recuperó en QC, o bien simplemente que responden a dos concepciones distintas de la escena correspondientes a dos momentos distintos.

Otra diferencia se extiende por toda la comedia, pues se refiere a los hermanos de Judas: Jonatás y Simeón. La presencia de ambos en la obra es disímil, pues Jonatás tiene mayor relevancia que su hermano ya desde la escena inicial de la comedia, en la que pronuncia muchos versos más que Simeón tanto en el relato de sus victorias a su padre Matatías como en el de sus penas de amor a Zarés. Además, siempre que Simeón está presente en escena también lo está Jonatás, pero no se da la situación inversa. Así, Jonatás es enviado por Judas como embajador ante Lisias (QC 567-69), y como tal se presenta en su corte al final de la primera jornada (QC 796 y ss.), donde da muestra de su dialéctica y de su ingenio. Es también Jonatás al que Tolomeo propone gozar de Zarés valiéndose de las insignias y de una firma en blanco de Judas (QC 1338 y ss.), aunque llegado el momento decisivo Jonatás decide acudir a la llamada de la guerra (QC 1765 y ss.). Por último, durante la batalla de Jerusalén (QC 2454 y ss.) aparece en escena deteniendo a Zarés cuando esta quiere entrar en combate y mantiene con ella un breve diálogo.

Sin embargo, ambas versiones difieren en lo que respecta a la edad de los hermanos: en Ms Simeón es mayor que Jonatás, pero en QC pasa a ser Jonatás mayor

que Simeón. La diferencia se percibe desde el inicio de la comedia. En Ms, en la parte que le corresponde del relato de las últimas victorias de los hermanos, dice Jonatás: «Yo, que de victorias mías / no será bien que te informe / porque, *como el menor soy*, / son mis empresas menores» (154-57). En QC se cambia el verso y Jonatás dice: «porque *habiendo visto tantas*», con lo que se elimina el poliptoton de la versión manuscrita aunque todavía no se resalte que ahora es él mayor que Simeón.

El problema salta a primera línea a raíz del enfrentamiento entre ambos hermanos por un pedazo de la banda de Zarés. Cuando esta se parte, coinciden ambas versiones en que Lisias se queda con un trozo y Simeón con otro, por lo que Jonatás no obtiene nada (QC 1166 y ss.; Ms 1275 y ss.). Pero a partir de ahí comienzan las diferencias. El desfase más importante entre ambas versiones se da a partir del verso 1751 de Ms (QC 1586), pues todas las réplicas de Simeón y Jonatás se intercambian entre QC y Ms. Tras un par de intervenciones en las que no tiene mucha importancia el cambio entre los hermanos, sigue una de Lisias en la que dice, en Hs y QC, que para luchar contra él elige «al que es el mayor» (Ms 1772; QC 1603), en tanto que en Bn elige directamente «a Simeón» (en error métrico, pues el verso queda corto). En Ms es Simeón quien contesta «Yo soy», en tanto que en QC lo dice Jonatás, lo que mantiene la diferencia ya introducida al principio de la comedia, como se acaba de ver. Los cambios en la asignación de versos entre los hermanos se mantendrán en otros lugares de la comedia.

No resulta fácil explicarse estas variaciones ni su funcionalidad. Si atendemos al relato bíblico, es el texto de Ms el que mejor se ajusta a él, lo que podría redundar en que son las suyas las lecturas originales, modificadas por alguna razón en QC. En el libro primero de los Macabeos, Simeón no sólo es mayor que Jonatás, sino también que Judas, según se aprecia en la relación de los hijos de Matatías que se hace en *I Macabeos* 2, 2-5 y en su testamento (*I Macabeos* 2, 65-66), en donde dice Matatías: «Ahí tenéis a Simeón, vuestro hermano. Sé que es hombre sensato; escuchadle siempre: él será vuestro padre. Tenéis a Judas Macabeo, valiente desde su mocedad: él será jefe de vuestro ejército y dirigirá la guerra contra los pueblos». Así pues, aunque en la comedia parece corresponderle a Judas el papel de hermano mayor, no lo era en la fuente bíblica, donde se convirtió en caudillo de los judíos por designación de su padre[18].

Sin embargo, en el relato bíblico, a la muerte de Judas los judíos, frente a lo que sería esperable, eligen por aclamación a Jonatás como su nuevo líder y no

[18] Según Flavio Josefo, *La guerra de los judíos* I, 37, Judas sí era el mayor de los hijos de Matatías, aunque en *Antigüedades judías* XII, 265, mantiene el orden del texto bíblico.

a Simeón, a pesar de ser éste mayor (*I Macabeos* 9, 28-31). Sólo tras ser hecho prisionero Jonatás pasará Simeón a convertirse en el cabecilla hebreo, también por aclamación (*I Macabeos* 13, 7-9).

Puede observarse, en suma, que la situación reflejada en el texto bíblico (por un lado Simeón es mayor que Jonatás y, por otro, este tiene un mayor protagonismo que su hermano) está fielmente reflejada en Ms, la versión primera de la obra. Los cambios introducidos en QC parecen querer adecuar el mayor protagonismo de Jonatás a su edad, por lo que se convierte en mayor que Simeón, aunque ello conlleve que en algunos pasajes las lecturas se vuelvan más pobres o, al menos, discutibles que en Ms, como se ha analizado. Resulta extraño que Calderón haya querido alejar su comedia de la fuente bíblica, sacrificando además la coherencia de algunos pasajes, pero tampoco se alcanzan las razones que hubiesen podido mover a un autor de comedias a hacer otro tanto. En todo caso, dado que, con algunos matices, ambas versiones tienen sentido, deberán mantenerse las lecturas de ambas en lo que respecta al papel de los hermanos de Judas.

Otra curiosa diferencia entre ellas afecta al personaje de Josef. En ambos manuscritos aparece recogido entre las *dramatis personae*, pero de ellas desaparece en QC, a no ser que entendamos que se esconde bajo la denominación *Un soldado*, como así parece haber entendido Vera Tassis, que editó *Josef, soldado*, aunque bien es cierto que varios versos están puestos en boca de soldados anónimos.

Josef no aparece en escena hasta la segunda jornada, en cuyo inicio *Salen Lisías con el manto de Jonatás y Josef, soldado,* de acuerdo con Ms (958acot), en tanto que en QC se lee *Salen Lisías con el manto de Jonatás y un soldado llamado Josef* (908acot). Josef es un soldado hebreo que trata con cierta familiaridad a Zarés y que parece corresponderse con un espía hebreo capturado por la gente de Lisias, según este le dice a Zarés en unos versos sólo presentes en Ms (1173 y ss.) sobre los que se volverá más adelante.

En QC no vuelve a aparecer Josef en toda la obra, aunque sí en Ms. Ya en la tercera jornada, estando Cloriquea prisionera en el campamento hebreo, y tras oír el sonido de cajas destempladas que suenan a muerto, pregunta a un soldado hebreo de quién se trata. Ese soldado es en Ms Josef (2386acot), pero en QC pasa a ser Tolomeo (2139acot), lectura no muy feliz, ya que están hablando del cortejo fúnebre que los hebreos hacen a Gorgias, y justo a continuación *Salen Judas, Simeón y Jonatás y Tolomeo al son de cajas destempladas y traen otros en hombros un ataúd* (2147acot), por lo que, aunque técnicamente no imposible ya que al salir el cortejo a escena ya se han ido Cloriquea y Tolomeo, parece un tanto difícil que

Tolomeo hable de un cortejo del que él está formando parte. Quizá haya habido un intento de suprimir a Josef, sin percibirse que se podía generar con ello una ligera incoherencia.

Todavía en la segunda jornada había otra mención de Josef, pero sólo en Bn y sólo en una acotación, acompañando a Judas y Tolomeo cuando entran en escena en plena pelea de Simeón y Jonatás por la banda de Zarés. Sin embargo, Josef no dice nada en escena, por lo que incluso resulta natural que se le omitiese en Hs y QC. Ya en la tercera jornada, Josef aparece acompañando a Lisias en una nueva incursión de este en campamento hebreo, aunque sólo en Hs, testimonio en el que, aunque interviene mucho menos que el capitán, también pronuncia parte de un verso (v. 2126b). Sin embargo, debe notarse que la réplica de Josef no es casual que sea dicha por él, ya que contesta a la pregunta de Lisias de en qué tienda está Cloriquea. Dado que Josef es soldado hebreo y quien guió a Lisias en su primera incursión en el campamento de los de Judas en la segunda jornada, resulta natural que sea él quien sepa en dónde está Cloriquea y por tanto conteste. Sin embargo, difícilmente podría tener esa información el capitán, según Bn, o un soldado, de acuerdo con QC. Este soldado de la versión impresa, además, sólo pronuncia en escena la réplica puesta en boca de Josef en Hs (QC 1896), de lo que quizá quepa deducir que, dada la escasa relevancia de Josef en esta escena, se prefirió prescindir de él, aunque sin percatarse de que su presencia podría dar más verosimilitud al episodio al entrar como guía de Lisias y los otros asirios.

Por lo que se puede apreciar, en Ms aparece Josef en dos momentos de la comedia, que se completan hasta en un tercero sólo en Hs o sólo en Bn. En QC, sin embargo, su presencia queda reducida a la escena inicial de la segunda jornada, e incluso parece apreciarse un intento consciente de suprimir su figura en el resto de la comedia, como se vio en su desaparición de las *dramatis personae* o de la acotación en que sólo figura en Bn, en el cambio en la réplica que sólo tiene en Hs, así como en el pasaje en el que es sustituido por Tolomeo, con lo que se llega a crear una pequeña incoherencia. No es muy fácil comprender el sentido de estas variaciones, si es que tienen alguno. Quizá se intentase sin más suprimir un personaje no muy relevante sin darse cuenta de su importante presencia al principio de la segunda jornada, aunque precisamente esta hace un tanto difícil entender que se quisiera suprimir al personaje del conjunto de la comedia: era claro que Josef estaba ahí.

En todo caso, la divergencia más llamativa entre ambas versiones la constituyen las supresiones y añadidos de versos. Aunque en algunas ocasiones, entre las

que destaca la misteriosa escena al final de la segunda jornada sólo presente en Bn, las diferencias afectan a sólo uno de los manuscritos, como ya se vio en el apartado dedicado a filiación, la inmensa mayoría de estas variaciones los separan, por un lado, a ambos y, por otro, a QC.

Centrándonos ya en estos últimos casos, puede adelantarse que resulta difícil encontrar líneas de regularidad en las supresiones[19], por lo que en general parece que la intención no fue otra que la de pulir y aligerar el texto de la comedia, pues se ha tendido a suprimir versos que no suponen ninguna información nueva y solo suelen reiterar datos ya conocidos.

Así, cerca del final de la comedia, al ser detenida por Jonatás cuando se dirige a entrar en combate, Zarés evoca la batalla que está teniendo lugar a través de una serie de versos que se inician con *cuando*: «Cuando de Marte me llama / el horror y cuando ven / mis ojos...», «cuando la muralla fuerte», «cuando de más arrogantes / máquinas», «cuando los fuertes arietes» (vv. 2726 y ss.). En Ms se incluye también una evocación del Jordán («cuando el Jordán sus cristales») que es suprimida en QC, con lo que el parlamento de Zarés pasa de 35 a 27 versos sin que se pierda ninguna información relevante. Tampoco aportan mucho los vv. 691-98 de Ms, en que Gorgias insiste en que su caída le ha de servir de ejemplo a Lisias, por lo que este no debería ser tan soberbio, que es más o menos lo que ya le decía en su intervención anterior, o los vv. 1063-75, en los que Zarés se ejercita con la pica ante la admiración de Lisias. Zarés acababa de hacer algo similar con la bandera y seguirá justo a continuación con el escudo y la espada, por lo que suprimir lo referido a la pica tampoco parece restar nada importante al texto[20].

Otras supresiones confieren a QC un tono más elíptico, pues los versos eliminados tendían a clarificar algunos aspectos de la trama que, en consecuencia, se deben sobreentender en QC. Así, la segunda jornada se abre en ambas versiones con una incursión de Lisias en el campamento hebreo acompañado de un soldado de Judas. Lisias lleva puesto el manto que Jonatás abandonaba tras su embajada al final de la primera jornada, que puede suponerse que le ayuda a pasar desapercibido. El soldado hebreo, Josef, del que ya se ha tratado y que no había

[19] Que sí se detectan, por ejemplo, en la revisión de *El astrólogo fingido*, sobre lo que puede verse Rodríguez-Gallego (2006).

[20] Sin embargo, es posible también que estos versos se perdieran por un error de copia por salto de igual a igual, ya que el primer verso suprimido dice «Dame la pica y verás» (Ms 1063) y el siguiente de los mantenidos en QC «Dame el escudo y la espada» (Ms 1077). Son, en todo caso, versos que, como quedó dicho, no aportan ningún elemento de importancia a la obra. Lo mismo sucede con la supresión de pasajes de Ms como 329-38, 409-18, 439-48, 1349-56, 1393-1404 ó 2913-40, entre otros.

aparecido hasta este momento, se limita a decirle a Lisias: «mi amistad y tu traje / te disimulan» (Ms 961-62). De dónde venga esa amistad, no lo sabemos.

Más adelante, cuando Lisias empieza a hablar con Zarés tras haberla observado por largo tiempo, le dice en QC que se ha aventurado en el campamento de Judas movido sólo por la fama de su hermosura (QC 1082-90). En Ms, sin embargo, siguen veintiocho versos en los que explica más detalladamente cómo capturaron a un espía de Judas que le contó cómo con el ejército hebreo venía la bella Zarés. Tras dar libertad al espía capturado (podría suponerse que es Josef), decide Lisias acudir al campamento hebreo.

Debe notarse que en QC no quedan claras ni las razones por las que puede saber Lisias que Zarés está en el campamento hebreo de Judas (tan sólo sabe que es hebrea) ni cómo ha entrado en contacto con Josef. Bien es cierto que el desarrollo de la trama no sufre en demasía con estos aspectos, aunque sí resulta más elíptico que el de Ms, en el que quedan mejor explicadas tanto la presencia de Lisias en el campamento hebreo como su relación con Josef.

Poco después encontramos un caso similar, aunque mucho más reducido, cuando Zarés relata a Judas por qué Simeón y Jonatás se estaban enfrentando por un pedazo de su banda. En Ms se incluyen cuatro versos (1417-20) en los que precisa un poco más cómo no dio su banda a Lisias, algo que también se deduce en QC aunque no se explicite. Esta supresión se complementa con otra curiosa variante, pues en Ms decía Zarés que no dio la banda a Lisias (versos eliminados en QC), sino que la arrojó al suelo (Ms 1421-22), mientras que en QC dice: «una banda en el suelo / se cayó» (QC 1279-80). Fue realmente Zarés la que tiró la banda, por lo que su versión de los hechos en QC se aleja un tanto más de la realidad, en parte por la supresión de esos cuatro versos y en parte por esta modificación. Parece que en QC Zarés quiere quitarse de encima algo de responsabilidad por lo sucedido, quizá para resultar menos frívola a ojos de Judas.

En esta línea debe mencionarse también la larga escena final de la segunda jornada, aunque esté presente sólo en Bn. Como ya se apuntó, el pasaje escenifica el robo de las insignias de Judas acometido por Tolomeo y Jonatás y a continuación el intento de asesinato de Judas por parte de un soldado asirio, milagrosamente abortado por un ángel.

Dejando de lado el segundo de los lances, el primero, el del robo de las insignias, vuelve a explicitar en escena algo que en el texto impreso (y, en este caso, también en Hs) queda elíptico e implícito. En QC, tras una escena en que Zarés se veía de nuevo rechazada por Judas y ofrecida además por este a quien se mos-

trase más valiente en la toma de Jerusalén, Judas daba a Jonatás una firma en blanco para que dispusiese a su gusto el campo de batalla (QC 1332-37). Tolomeo, viendo las penas de amor de Jonatás, le dice que se puede valer de una industria para gozar a Zarés y utilizar esa firma para decir a la hebrea que de noche le espere en su tienda y hacerse pasar por Judas (QC 1346-60). Para conseguirlo le explica: «Yo le hurtaré [a Judas] la vara / y el escudo» (QC 1361-62), y especifica un poco más diciendo que lo hará cuando «al sueño se inclina» (QC 1366) en su tienda.

Más adelante se representa el momento en que Tolomeo da a Zarés la firma de Judas y esta, emocionada, contesta: «Dile que en mi tienda espero / esta noche, pues cudicias / el bien mío» (QC 1689-91). Poco después, una vez que Judas se ha apoderado de Cloriquea y la lleva a la tienda de Zarés, esta se sorprende un poco y le dice a Judas: «y, si has de venir a ella [a la tienda] / el día que ella está aquí, / no sé si vienes por mí / o si has de venir por vella [a Cloriquea]» (QC 1729-32), versos que parecen aludir a esa firma que le hizo llegar Tolomeo y que fueron añadidos en QC, pues no existían en la versión manuscrita.

Poco después, al inicio de la tercera jornada, Tolomeo y Jonatás entran en escena acercándose a la tienda de Zarés y Jonatás lleva ya las insignias de Judas, por lo que el espectador debe deducir que entremedias han sido robadas por Tolomeo, pero el lance no fue dramatizado en escena, como sí lo fue la entrega de la firma a Zarés. La escena final de la segunda jornada sólo incluida en Bn parece encaminada a rellenar este aspecto, en la línea de otros pasajes presentes en Ms y no en QC, por lo que cabría preguntarse si ya salió originalmente de la pluma de Calderón aunque fue suprimida más adelante. Teniendo en cuenta que la escena tampoco está presente en Hs, puede deducirse que ya no figuraba en el arquetipo β, por lo que probablemente no estuviese en el texto que sirvió de base para acometer la revisión plasmada en QC. Así, podría pensarse que fue eliminada por algún autor de comedias al que le parecía superflua, o bien, al contrario, que no fue escrita por Calderón y fue añadida por un autor de comedias al que le pareció necesario explicitar esa información en escena y además añadió el toque sobrenatural de la salvación milagrosa de Judas por parte del ángel. Con la información disponible, resulta difícil formular una conclusión firme sobre la calderonicidad o no de la escena.

Por otra parte, las supresiones de versos en QC en el texto del *Judas* tienden a ser limpios, por lo que no suelen aparecer modificaciones en los versos adyacentes a los suprimidos, aunque pueden espigarse algunos casos, como los siguientes:

Ms	QC
Si a tal impresa tu valor te obliga, no habrá mísero hebreo que no siga tus piadosos deseos *y hoy* verás imitando tus trofeos con mayores aciertos dejar ciudades y poblar desiertos (599-604)	.... *Tú* verás imitando tus trofeos con mayores aciertos dejar ciudades y poblar desiertos (564-66)
LISÍAS. Pues yo me llevo la banda; el que cobrarla quisiere, aquesta tarde le espero con ella en el campo. JONATÁS. *Aumente* el mundo tus alabanzas y tu memoria celebre porque a pesar del olvido aun vivas más que la muerte. ZARÉS. ¿Qué fue vuestro pensamiento? (1317-25)	LISÍAS. Pues yo me llevo la banda; el que cobrarla quisiere, aquesta tarde le espero con ella en el campo. SIMEÓN. *Vete.* .... ZARÉS. ¿Qué fue vuestro pensamiento? (1207-11)
[SIM]. ¿Qué es lo que habemos de hacer si viene? LISÍAS. Reñir los dos, que, más que en haber venido juntos, mi honor ofendiera si el uno solo viniera, pues con esto he conocido *lo que me habéis estimado.* Sacad las espadas ya, que aquí espero (1745-53)	[SIM]. ¿Qué es lo que habemos de si viene? LISÍAS. Reñir los dos, ... *y, supuesto que he llegado,* sacad las espadas ya, que aquí espero (1587-91)

Sin embargo, a veces también la supresión de versos en QC puede suponer una pequeña merma, o bien métrica, como ya se vio a propósito de la décima que quedó trunca, o bien en el sentido o la sintaxis, aunque bien es cierto que en general estos ligeros defectos no se percibirían si no se tuviese el texto manuscrito a la vista. Así sucede en el siguiente ejemplo:

Ms	QC
Y si luego la ciudad	Y si luego la ciudad
no me rindieres, te juro	no me rindieres, te juro
por el gran dios de Israel,	por el gran dios de Israel,
verdadero, eterno y sumo,	verdadero, eterno y sumo,
de asaltarla, derribando	de asaltarla, derribando
sus alcázares y muros,	sus alcázares y muros,
hasta ver en sus altares,	hasta ver en sus altares,
a pesar de los injustos	a pesar de los injustos
ídolos que, ciego, adoras,	ídolos que, ciego, adoras,
sacrificios del que puso	sacrificios del que puso
a su pueblo en libertad	a su pueblo en libertad
entre tantos infortunios.	entre tantos infortunios;
Y si confiado llego	.....
en este dios santo y justo,	.....
vencedor saldré aunque tengas	.....
cien soldados para uno.	.....
Por eso ríndete luego	.....
y a esos ídolos perjuros,	.....
a ese Dagón que veneras	.....
deja por el dios que anuncio;	.....
si no, aunque sábado sea,	si no, aunque sábado sea,
día que mi ley dispuso	día que mi ley dispuso
solo para hacer a Dios	solo para hacer a Dios
sacrificio limpio y puro,	sacrificio limpio y puro,
tengo de dar la batalla	tengo de dar la batalla
más sangrienta, y a los tuyos	más sangrienta, y a los tuyos
he de pasar a cuchillo	he de pasar a cuchillo
sin perdonar a ninguno.	sin perdonar a ninguno.
(2459-86)	(2200-19)

Puede notarse que, en Ms, el verso «si no, aunque sábado sea», se opone a la afirmación anterior «Por eso ríndete luego / y a esos ídolos perjuros [...] deja por el dios que anuncio». Este pasaje fue suprimido en QC, pero el verso mencionado no se modificó, por lo que en QC «si no» no se opone a ninguna afirma-

ción anterior. Sin embargo, dado el contexto de la imprecación de Judas, no resulta extraño el texto de QC, y, de no conservarse el manuscrito, probablemente ni se percibiría este ligero anacoluto. Aunque también queda la duda de si la ausencia de esos versos en QC no se deberá a un error de copia por salto de igual a igual, dado que el primer verso suprimido comienza por «Y si» (quizá sólo «si» en el texto que hubiese servido de base a QC), y también por «si» el siguiente verso conservado en QC.

En lo que atañe a los 43 versos añadidos en QC con respecto a Hs y Bn, puede observarse que, por regla general, no incorporan informaciones sustanciales sin las cuales la acción no pueda avanzar con naturalidad en la versión manuscrita, aunque a veces se puede apreciar que tienden a insistir en algún aspecto que quizá a Calderón le resultase de interés en ese momento, como ha podido comprobarse en algún pasaje ya tratado.

Hay también, sin embargo, algunos otros añadidos un tanto sorprendentes. Así sucede con dos versos que se incluyen en sendas silvas, no incorporan ninguna información y, además, quedan sueltos. ¿Por qué los añadiría Calderón, si es que fue él el responsable? Se trata de los pasajes siguientes:

Ms	QC
A los aires veloces llenas de horror con lastimosas voces: ¿qué suspiras? ¿Qué tienes? ¿Por qué de amor a tal extremo vienes? (vv. 2303-06)	A los aires veloces llenas de horror con lastimosas voces: ¿qué suspiras? ¿Qué tienes? *¿Qué es lo que ha sucedido?* ¿Por quién de amor a tal estremo vienes? (vv. 2067-71)
Ya la santa Sión, ciudad triunfante, adonde el arrogante asirio daba, engrandecido tanto, al cielo admiración y al pueblo espanto, dándote el premio de victorias tantas, se pone humilde a tus dichosas plantas. (vv. 2819-24)	Ya la santa Sión, ciudad triunfante, adonde el arrogante asirio daba, engrandecido tanto, al cielo admiración y al mundo espanto, *a tu valor rendida* después de glorias tantas, se pone humilde a tus heroicas plantas. (vv. 2540-46)[21]

[21] En este caso, y para evitar que el verso «a tu valor rendida» quedase suelto, VT añadió justo antes este otro: «de sus armas en vano defendida».

También resulta curiosa la incorporación de versos al servicio del gracioso. Por lo general, los pasajes protagonizados por este suelen ser víctimas propiciatorias para la reducción de una comedia[22], como sucede también en *Judas Macabeo*, en la que se suprimen varios versos de la versión manuscrita con presencia de Chato (vv. 497-500, 1022-35 y 1603-06). Pero también se da el proceso contrario en dos momentos distintos. En uno de ellos se pone en boca de Chato un chiste metateatral de segura eficacia en el corral, aunque curiosamente fue añadido para la versión impresa de la comedia. Se trata del siguiente pasaje:

Ms	QC
JONATÁS. Hoy escribe su tragedia con sangre Jerusalén. CHATO. (Y, si no la escribe bien, se perderá la comedia). (vv. 2791-94)	JONATÁS. Hoy escribe su tragedia con sangre Jerusalén. CHATO. (Y, si no lo escribe bien, se perderá la comedia). JONATÁS. *Hoy entre sus tiros fieros* *verás cómo rompo yo.* CHATO. *(Y no le harán mal; si no,* *le aciertan los mosqueteros).* (vv. 2508-15)

El otro pasaje añadido, al que ya se aludió en el apartado dedicado a la filiación, es una estrofa pronunciada por Chato y que cierra una serie de sextetos lira, pero que no respeta el esquema de las anteriores y, además, tiene sólo cinco versos frente a los seis esperables. Es el siguiente:

Ms	QC
ZARÉS. Nunca se vio en el mundo tan común sentimiento. ¡Oh, natural portento! ¡Oh, rigor sin segundo!,	ZARÉS. Nunca se vio en el mundo tan común sentimiento. ¡Oh, natural portento! ¡Oh, llanto sin segundo!,

[22] Algunos ejemplos los proporcionan E. M. Wilson (1973: 167-69) en su estudio de *La púrpura de la rosa*; Germán Vega García-Luengos (2002: 57), tratando sobre *Amor, honor y poder*; McKendrick (1992: 8), a propósito de *El mágico prodigioso*; Ruano de la Haza (1992: 72 y 76), en su estudio de las dos versiones de *La vida es sueño*; o yo mismo en el de *El astrólogo fingido* (Rodríguez-Gallego, 2006: 458-59). Cruickshank, por su parte, al editar *En la vida todo es verdad y todo mentira* según el manuscrito autógrafo que se conserva en la Biblioteca Nacional mostró cómo Calderón durante el proceso de creación de la comedia había suprimido distintos pasajes quizá a petición del autor de comedias que iba a representar la obra de que redujese un tanto su extensión. La mayor parte de estas supresiones afectaron a intervenciones de los graciosos por el escaso efecto que tenían, en general, en el desarrollo de la acción (1971: xii-xvi).

que al fin es el más fuerte sacrificio en las aras de la muerte. (vv. 553-58)	que al fin es el más fuerte sacrificio en las aras de la muerte. CHATO. *Todo es desdicha y llanto.* *¡Oh, natural temor! ¡Oh, fiero espanto!* *¿Quién no pondera y siente* *ver que ninguno deja* *de morir en las manos de una vieja?* (vv. 511-21)

En principio, no se aprecia la razón por la que Calderón haya podido incorporar estos dos lugares en la revisión de la comedia, en especial el segundo, teniendo en cuenta que no respeta el esquema métrico del pasaje en que se incluye, por lo que resultaría difícil pensar que el poeta decidiese añadir una estrofa sin ni tan siquiera molestarse en ajustarla al lugar en que la encuadraba. Cabe creer, más bien, que ambos pasajes estaban ya en el texto que le llegó a Calderón para confeccionar la versión de la *Segunda parte*, aunque esto nos conduce al problema de si todos los demás cambios existentes en QC no vendrán ya de ese otro testimonio y, por lo tanto, no se deben a Calderón. La cuestión, en todo caso, aunque importante, no es del todo relevante desde un punto de vista editorial, pues, sea como fuere, Calderón dio su visto bueno a esta versión impresa en 1637 que, así, debe ser respetada en una edición.

Por último, pueden apuntarse también unas notas sobre las acotaciones. Las de Ms tienden a ser más minuciosas y detallistas que las de QC, por lo que parecen más pensadas para la representación que las del texto impreso. No deja de ser esto lo esperable, dado que tanto Hs como Bn ofrecen huellas de haber sido utilizados para sendas puestas en escena de la comedia, como ya se vio en su momento.

Esto se aprecia ya desde la primera acotación, en la que la más escueta de QC, *Salen por una puerta, habiendo tocado cajas y trompetas, Jonatás, Simeón y Judas, y por otra Matatías, viejo, Zarés y músicos,* que se limita casi a enumerar los personajes que entran en escena, era en Ms *Salen por una parte soldados y Jonatás, Simeón, Judas Macabeo armado, y por otra parte músicos y Zarés, hebrea muy bizarra, y Matatías, venerable, y cantan los músicos,* donde se añaden diversas noticias sobre algunos personajes que aluden más a cómo saldría el actor a escena. Algo similar sucede en la tercera jornada, donde una lacónica acotación de QC era mucho más detallista en Ms:

Salen Judas, Simeón y Jonatás y Tolomeo al son de cajas destempladas y traen otros en hombros un ataúd, y por lo alto del muro salen Lisías y soldados (QC 2147acot).

Al son de cajas destempladas salen por un palenque Tolomeo y soldados en orden y detrás Jonatás y Simeón arrastrando dos banderas y luego sacan cuatro en hombros a Gorgias muerto, y armado y detrás de todos Judas Macabeo. Salen al muro Lisías y el capitán y, en dando vuelta al tablado, se entran con el cuerpo y quedan los tres hermanos y Tolomeo (Ms 2402acot).

Son muchos más los ejemplos que se podrían aducir de acotaciones de Ms que, o bien se reducen en QC, o bien incluso desaparecen[23], aunque en la mayor parte de los casos la información contenida en las acotaciones está recogida en el texto dramático. Aunque de manera más escasa, se da también el proceso contrario, y en ocasiones son las de QC más extensas y detallistas que las de Ms. Así, donde en Ms se decía *Sale Chato cargado de armas diferentes* (1018acot), en QC se indica *Sale Chato de soldado ridículamente con muchas armas* (964acot), por lo que se añaden dos noticias relativas a la caracterización del personaje. En plena discusión de Jonatás y Simeón por ver quién se enfrentará a Lisias, llega este y Ms señala *Sale Lisías* (1701acot), que en QC se convierte en *Sale Lisías y escucha* (1551acot), con lo que ya se está indicando que no intervendrá en escena por ahora. Por último, y al final de esta misma escena, un lacónico *Vanse* que indica la salida de escena de los personajes en Ms (1850acot) se transforma en QC en *Lisías mete a los suyos a cuchilladas y los dos [hermanos] se van* (1680acot), con lo que se aporta, además, una información no presente en el texto dramático.

En suma, ambos manuscritos son más ricos en cuanto al texto espectacular que QC, pues cuentan con diversas acotaciones no presentes en la versión impresa, así como con otras varias más precisas y detalladas, lo que entra dentro de lo esperable dado que se trata de manuscritos que fueron manejados en sendas puestas en escena de la obra. Sin embargo, algunos lugares que señalan una dirección contraria quizá pudieran ser vistos como restos del texto en que se basó la revisión de QC, en la línea de lo que parecen apuntar otros pasajes sólo presentes en la *Segunda parte* y que fueron ya analizados.

Después de repasar someramente las diferencias entre ambas versiones, cabe preguntarse sobre el porqué de la revisión de la comedia, a partir de los cinco po-

[23] Por ejemplo QC 1496acot / Ms 1632acot, QC 1661acot / Ms 1827acot, o QC 2105acot / Ms 2346acot, entre otros.

sibles modelos de reescritura teatral propuestos por Ruano de la Haza (1998: 35-36): refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación y reutilización. La segunda versión, la de QC, no parece haberse debido a una nueva representación de la obra, tampoco a una puesta al día con respecto a algún elemento externo a la acción dramática. Así, todo parece indicar que la revisión habría venido motivada por la inclusión de la comedia en la *Segunda parte*, circunstancia que habría sido aprovechada por Calderón para revisar la comedia que, no lo olvidemos, es una de las más tempranas que salieron de su pluma, en 1623. Contamos, además, con la evidencia de que los dos manuscritos conservados sí fueron empleados para puestas en escena de la comedia, por lo que se podría esperar que en la versión impresa del *Judas* se eliminasen elementos más propiamente escénicos pensando en la lectura.

Algunos de los aspectos de la revisión que se han ido señalando parecen apuntar en esta dirección. Así, el texto de QC se aligera con respecto al manuscrito y se suprimen muchos versos amplificatorios que no aportan nada sustancial al desarrollo de la trama. También el descarte de pasajes explicativos puede verse en esta línea, ya que serían más necesarios durante la escenificación de la comedia, en tanto que la lectura podría invitar más a la elipsis y la sugerencia. Las acotaciones tienden asimismo a reducirse y hacerse más sucintas en QC con respecto a Ms.

Sin embargo, las variaciones en el papel del gracioso se alejan un tanto de lo que sería esperable de acuerdo con estos parámetros. Aunque sí se eliminaron versos puestos en su boca, la presencia en QC de un chiste metateatral y de una estrofa que no respeta el esquema del pasaje en que se inserta no parecen adecuarse a lo previsible de una revisión que buscase un texto para la lectura. También la escena en que Cloriquea canta en Ms para aliviar las penas de su marido resulta más espectacular en QC al ser los músicos quienes cantan, en un cambio que de nuevo parece haber sido realizado en la dirección contraria de la esperable. Asimismo, se han analizado dos versos sueltos añadidos en sendas silvas que no aportan nada destacable a la acción, así como alguna pequeña incoherencia que se desliza en QC debido a intervenciones sobre el texto de Ms no todo lo cuidadosas que habrían podido ser. Pero en todo caso, y aunque esta diferenciación entre texto para la escena y texto para la imprenta no funcione con la precisión con que lo hace, por ejemplo, con respecto a *El astrólogo fingido*, no parece que ningún otro patrón sirva para la revisión sino, de nuevo, el de reelaboración, según la cual Calderón habría pulido, perfeccionado, afinado y modificado la

comedia para crear una nueva versión, parafraseando la definición de Ruano (1998: 35).

Llegamos de este modo al problema de cómo actuar con la comedia a la hora de editarla. Si consideramos que Calderón escribió en 1623 una primera versión del *Judas* que años después, y con motivo de su inminente publicación en la *Segunda parte de comedias*, decidió revisar en profundidad, con el resultado de crear una nueva versión cuyo texto difiere en aproximadamente un 40% de los versos del de la primera, y si entendemos que la crítica textual «es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor» (Blecua, 1983: 18-19), serán en este caso dos textos los que haya que editar depurándolos en lo posible de esos elementos ajenos a su creador, pues dos fueron los textos que concibió. Cada una de las versiones se editará como texto independiente y en ningún caso se mezclarán enmendando una con respecto a la otra siempre que ambas lean correctamente, aunque en los pasajes de ambas versiones que sean idénticos y que no ofrezcan evidencia de haber sido reescritos sí podrá e incluso deberá emplearse el texto de una versión para corregir la otra, pues para enmendar un pasaje defectuoso de QC siempre tendrá más valor una lectura de Ms, presumiblemente calderoniana, que una de Vera Tassis debida al arbitrio del amigo de Calderón, al menos en lo que concierne al *Judas.*

En lo que respecta a la versión manuscrita del *Judas*, se nos abre también el interrogante de cómo editarla. Las diferencias entre ambos manuscritos no son tan grandes que un buen aparato crítico no alcance para dar cuenta de ellas, por lo que, en principio, debería editarse un solo texto. Para ello, podría adoptarse una postura un tanto lachmanniana y no seguir ninguno de los manuscritos, sino intentar reconstruir una supuesta primera versión ideal, primando las coincidencias entre dos testimonios (incluido QC) y eligiendo la mejor lectura en los lugares en que ambos manuscritos discrepen y ninguno coincida con el texto impreso.

Sin embargo, y aunque la apuntada no sería una mala decisión, considero más prudente tomar como base uno solo de los manuscritos, que debería ser Bn, al presentar el texto más alejado del impreso. Se correría el riesgo, así, de editar quizá el menos calderoniano, si suponemos que la escena del final de la segunda jornada (y, en consecuencia, algunas otras lecturas separativas de Bn) se debieron a alteraciones introducidas por algún autor de comedias, pero esto (que también pudo haberse dado en cualquier otro de los testimonios), no le resta interés, ya que se pondría ante el lector una versión del *Judas* tal como fue representado, según noticia del propio manuscrito, en 1629.

En suma, *Judas Macabeo* debe pasar a engrosar el catálogo de comedias de Calderón de la Barca que cuentan con dos versiones y, de acuerdo con ello, ambas deberían serle ofrecidas al lector en una edición crítica, máxime cuando la más temprana de ellas se mantiene rigurosamente inédita desde que fue escrita.

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO
WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT MÜNSTER

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio (2006). «Un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón,* Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. 205-18. (Versión original publicada en *Archivum*, Oviedo. 33. 1983. 51-65).

Biblia de Jerusalén (2000). Bilbao. Desclée de Brouwer.

BLECUA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual.* Madrid. Castalia.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007). *Comedias, II. Segunda parte de comedias.* Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid. Biblioteca Castro.

—(2010). *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias.* Ed. Sebastian Neumeister. Madrid. Biblioteca Castro.

—(1637). *Segunda parte de comedias.* En *Comedias.* (1973). A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey. London. Gregg international publishers / Tamesis books. vol. V.

CRUICKSHANK, Donald W., ed. (1971). Pedro Calderón de la Barca. *En la vida todo es verdad y todo mentira.* London. Tamesis.

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT) (2008). Edición digital. Dir. Teresa Ferrer Valls. Kassel. Reichenberger.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2007). ver Calderón de la Barca. *Comedias, II.*

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed. (1848-1850). Pedro Calderón de la Barca. *Comedias.* Madrid. Rivadeneyra. (4 vols).

HEATON, H. C. (1937). «On the *Segunda parte* of Calderón» *Hispanic Review.* 5. 208-24.

JOSEFO, Flavio (1997). *Antigüedades judías.* Trad. José Vara Donado. Madrid. Akal. (2 tomos).

—(1997). *La guerra de los judíos. Libros I-III.* Trad. Jesús Mª. Nieto Ibáñez. Madrid. Gredos.

McKendrick, Melveena, ed., in association with A. A. Parker (1992). *Pedro Calderón de la Barca. El mágico prodigioso.* Oxford. Oxford University Press.

Regueiro, J. M., y A. G. Reichenberger (1984). *Spanish Drama of the Golden Age, a catalogue of the manuscript collection at the Hispanic Society of America.* New York. The Hispanic Society of America. (2 tomos).

Rodríguez-Gallego, Fernando (2006). «Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca» *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria.* Coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela (2 tomos). I, 456-465.

—(2008). «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor:* a propósito de un manuscrito de 1668». *Anuario calderoniano.* 1. 285-315.

—(2010). «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca» *«Como en la antigua, en la edad nuestra». Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro.* Ed. Natalia Fernández Rodríguez. Barcelona. Prolope / Gráficas Celler. 157-194.

Ruano de la Haza, José María (1992). *La primera versión de* La vida es sueño*, de Calderón.* Liverpool. Liverpool University Press.

—(1998). «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Criticón.* 72. 35-47.

Shergold, N. D., y J. E. Varey (1961). «Some Early Calderón Dates». *Bulletin of Hispanic Studies.* 38. 4. 274-86.

Toro y Gisbert, Miguel de (1918). «¿Conocemos el texto verdadero de las comedias de Calderón?» *Boletín de la Real Academia Española.* 5. 401-21.

Valbuena Briones, Ángel, ed. (1966). Pedro Calderón de la Barca. *Obras completas. Comedias.* Madrid. Aguilar.

—(1989). «Una metodología para precisar los textos de la *Segunda parte de comedias* de Calderón». *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger.* Ed. Francisco Mundi Pedret. Barcelona. PPU. 39-46.

—(1990). «A Critique of Calderón's *Judas Macabeo*». *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells.* Eds. Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herraiz y L. Teresa Valdivieso. Erie (Pennsylvania). aldeeu. 658-65.

Valdés, Ramón, ed. (2005). Lope de Vega. *La batalla del honor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI.* Lleida. Milenio. I, 65-292.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002). «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000.* Eds. J. Mª. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón. Madrid. Castalia. 37-62.

WILSON, E. M. (1973). «The text of Calderón's *La púrpura de la rosa*», en Pedro Calderón de la Barca. *Comedias.* Edición facsímil a cargo de D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Vol. I. *The textual criticism of Calderón's Comedias.* Ed. D. W. Cruickshank. London. Tamesis. 161-82. (Versión original en *Modern Language Review.* 54. 1959. 29-44).

Miguel Zugasti
Haz y envés del oficio de escritor cortesano:
Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 179-198

HAZ Y ENVÉS DEL OFICIO DE ESCRITOR CORTESANO: LORENZO DE LAS LLAMOSAS, UN PERULERO EN EUROPA

El presente ensayo es complementario de otro previo titulado «Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos», donde trazaba un estado de la cuestión bio-bibliográfica del autor[1]. Partiendo de esta base, pretendo ahora reflexionar sobre la actitud de Llamosas ante el oficio de escritor cortesano –sometido siempre a voluntades ajenas y encargos ocasionales–, así como resaltar los vínculos que mantuvo tanto con sus mecenas como con otros ingenios y artistas de la época. La trayectoria vital de Lorenzo de las Llamosas, aunque carece todavía de datos que fijen con exactitud las fechas de su nacimiento y muerte, se ubica en el periodo que abarca las últimas décadas del siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII. Esto es, nació y se educó dentro del espíritu barroco, conoció las postrimerías del mismo y su obra literaria responde mayormente al impulso estético y formal tardobarroco. De ánimo inquieto e insatisfecho, fue persona culta y polifacética: además de hombre de letras, ejerció también de soldado y pedagogo (preceptor de nobles). Su vida transcurrió mitad y mitad entre el Nuevo Mundo (vio la luz en el Perú, donde permaneció hasta los 25 años poco más o menos) y el Viejo Mundo (pasó a Europa en 1691 y seguía en París en 1707, momento en que perdemos su pista definitivamente). Recorrió

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación «Autoridad y poder en la España del Siglo de Oro: la representación del Imperio, la imagen de una política exterior» (Ministerio de Ciencia e Innovación: HAR2009-09987).

[1] Zugasti, 2008.

Entregado: 19 de septiembre de 2009. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

buena parte de las cortes europeas (Madrid, París, Roma, Bruselas, Londres…), lo que le permitió trabar contacto con algunas de las personalidades más destacadas de la cultura de aquel entonces.

Todo esto contribuyó a forjar en él un carácter y una actitud que tuvieron su fiel reflejo en el tipo de literatura que escribe, donde se aprecia con nitidez una dualidad entre los textos de ficción (o de circunstancias) que no tiene más remedio que acometer instado por encargos cortesanos, y aquellas otras obras de mayor sesgo político, doctrinal, histórico o moral que él dice preferir. En el primer grupo entraría tanto su producción dramática (tres festejos áulicos) como lírica (elogios del rey, de nobles poderosos o de algún amigo). El segundo grupo lo integrarían sus textos en prosa, de marcado tono histórico o didáctico. He aquí un apretado resumen de su obra:

I. Teatro

—*También se vengan los dioses, fiesta zarzuela con loa y sainete*, Lima, 1689. Manuscrito 14.842 de la Biblioteca Nacional de España, autógrafo, que además de la citada zarzuela contiene la *Loa al nacimiento del señor don Francisco Javier Portocarrero*[2] y el *Sainete de el Astrólogo*[3].

—*Amor, industria y poder. Fiesta real, representada y cantada que se hizo al feliz cumplimiento de años del rey nuestro señor Carlos II*, Madrid, [Francisco Sanz], 1692. Incluye la *Loa que se representó a los años del rey nuestro señor (que Dios guarde) en la comedia de Amor, industria y poder.*

—*Comedia Destinos vencen finezas. Fiesta real que se representó en celebración de los felices años de su majestad*, Madrid, Francisco Sanz, 1698. Incluye la *Loa para la comedia Destinos vencen finezas* y el *Baile del Bureo*[4]. La comedia se reeditó después, con su música original, en Madrid, Imprenta de Música, 1699.

II. Lírica

—*Demofonte y Filis*, largo poema culto cuya paternidad está en litigio entre Llamosas (a cuyo nombre lo publicó Vargas Ugarte en 1950) y Bermúdez de la Torre, autor de otro poema, *Telémaco en la isla de Calipso*, con el que coincide en muchos pasajes[5].

[2] Editada por Zugasti, 1997.

[3] Editado por Zugasti, 1999.

[4] Edito el baile en Zugasti, 1999.

[5] Para las divergencias en torno a la autoría remito a las ediciones de Vargas Ugarte (Llamosas, *Obras*, 1950) y Debarbieri (Bermúdez de la Torre, *Telémaco*, 1998), así como a los estudios de Hopkins Rodríguez (1976), Navarro Pascual (1970-1971) y Rodríguez Garrido (2004, pp. 458-459).

—«Noble ciudad, corte regia», romance dedicado a Lima. Inserto en *Oración panegírica que al primer feliz ingreso del excelentísimo señor Don Melchor Portocarrero Laso de la Vega, Conde de la Monclova […] en la Real Universidad de S. Marcos de la Ciudad de los Reyes, corte del Perú, el fausto día 30 de octubre del año de 1689*, Lima, Josef de Contreras y Alvarado, sin año, pero seguramente de 1689.
—*Epitalamio a las felices bodas del excelentísimo señor Don Isidro Tomás Folch de Cardona […] con la señora Doña Elvira de Navarra Rocafull*, Madrid, [Francisco Sanz], 1692.
—«Al lamentable doloroso espirar de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz»; ocho octavas reales en el volumen *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700.
—«Euclides español, ese accidente», soneto dedicado a Sebastián Fernández de Medrano. Aparece en una carta autógrafa de 1698 y en los preliminares del libro de Fernández de Medrano, *Breve tratado del ataque y defensa de una plaza real*, Bruselas, Lamberto Marchant, h. 1698.
—*Pequeño panegírico a la Majestad Cristianísima de Luis el Grande*, París, Frédéric Leonard, 1705.

III. Prosa histórica y didáctica
—*Manifiesto apologético en que se tratan las principales materias del reino del Perú […] que hizo […] el excelentísimo señor Don Melchor de Navarra y Rocafull*, [Madrid, Francisco Sanz], 1692.
—*Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud*, Madrid, Francisco Sanz, 1695. Existe manuscrito autógrafo.
—*Reflexiones políticas y morales sobre la historia de Asuero Artajerjes Longimano, rey de Persia.* El manuscrito autógrafo hace constar que empezó a redactarse en la cárcel de Valladolid en 1704.

IV. Varia
—«Papel que escribió don Lorenzo de las Llamosas», carta del autor a Sebastián Fernández de Medrano, incluida en el libro de este último *Breve tratado del ataque y defensa de una plaza real*, Bruselas, Lamberto Marchant, h. 1698. Existe manuscrito autógrafo de la carta, escrita en Bruselas, el 15 de julio de 1698.

—Dos memoriales al rey Carlos II, autógrafos, fechados en Madrid, el 18 de junio y el 16 de agosto de 1700 respectivamente[6].

1. Escritor cortesano, pedagogo y soldado

Tras realizar sus estudios con los jesuitas en el Colegio de San Martín de Lima, un joven Llamosas de poco más de veinte años fue requerido por el virrey Duque de la Palata para entrar en palacio. Esto ocurrió hacia 1685-1688 y el cometido era cantar la onomástica de Carlos II, lo cual hizo, en efecto, aunque hoy día esos versos están perdidos y su autor se arrepintió siempre de haberlos declamado (ver *infra*). Cabe decir que Palata sí quedó satisfecho, pues volvió a requerir de sus servicios literarios:

> Mandome en Lima dejar el áspero y dilatado camino de las letras, aplicando con su precepto mi cuidado al trabajo de la pluma. No digo para qué me encargó el que puliese más la forma porque no parezca vanidad, aunque pudiera apoyarla con testigos […]. Otro papel, que para festejo de bien soberano asunto me mandó escribir su excelencia, queda en mi poder; pudiera decir que desvanecido con su aprobación, a no tenerme la benignidad con que me favorecía desconfiado[7].

Estas leves pinceladas evidencian el temprano ingreso de Llamosas en la corte limeña, bajo la égida del virrey Palata. En agosto de 1689 llega un nuevo virrey, el Conde de la Monclova, y seguimos viendo a nuestro autor bien posicionado: aparece su nombre entre los poetas que cantan la visita de Monclova a la Universidad de San Marcos (30 de octubre de 1689: escribe el romance «Noble ciudad, corte regia»), pero destaca sobre todo el hecho de que sea suya la comedia-zarzuela que en diciembre de ese año se estrene en el palacio virreinal, celebrando el natalicio del último hijo del Conde. Se trata del festejo titulado *También se vengan los dioses*, en cuyo manuscrito Llamosas se confiesa «criado» de Monclova y persona cercana a su primogénito, Antonio Portocarrero, de quien al parecer fue preceptor. Su situación cambiará drásticamente en la primavera de 1691, cuando su primer protector, el Duque de la Palata, emprenda viaje de regreso hacia España. En ese momento Llamosas se despega de la corte virreinal y se une al séquito de Palata, con tan mala suerte que éste muere durante el trayecto y nuestro poeta llega a Madrid sin el arrimo esperado. Tan duro revés fue compensado con creces

[6] Tanto los memoriales como la carta o «Papel» se publican en Zugasti, 2008, pp. 290-294.
[7] Llamosas, *Manifiesto apologético*, prólogo «Al que leyere», fol. A2r.

por el favor que le dispensaron la viuda e hija del recién fallecido Palata (doña Francisca de Toralto y Aragón y doña Elvira de Navarra Rocafull), a las cuales siguió vinculado por un tiempo y que a buen seguro le ayudaron a ubicarse en la corte madrileña. Esto explicaría su rápida inmersión en el palacio real y el encargo de escribir dos festejos teatrales para sendos cumpleaños de Carlos II, uno en 1692 (*Amor, industria y poder*) y otro en 1698 (*Destinos vencen finezas*).

Pareciera que Llamosas había culminado su objetivo de colocarse en la corte a la sombra de algún mecenas, consagrarse a la literatura y llevar una vida plácida y sin sobresaltos…, pero la realidad fue muy otra. De sus escritos se desprende una cierta insatisfacción ante tal estado de cosas y se intuye que fue escritor cortesano un poco a pesar suyo, quizás por no hallar otro modo mejor para sobrevivir. Los sucesivos cambios de mecenas que acometió delatan lo inestable de semejante ocupación, que no le eximieron ni de ciertas penurias económicas ni, incluso, de pasar alguna temporada en la cárcel.

Si volvemos al primer encargo recibido de manos de Palata de hacer unos versos en Lima para la onomástica del rey, hallamos que una década después, cuando el poeta está en Madrid, se lamentará con acritud de haber acatado la orden:

> Las materias de que trato (y más que ellas, mi inclinación) han elegido para este corto trabajo la prosa, así porque a los versos los miro menos apreciables en este siglo y más opuestos a mi genio, como porque alguna vez que corrí la pluma en habilidad tan desautorizada, tuve las disculpas que ya hoy me faltan. Fue precepto superior el discurrirla, obsequio a los años de un rey el publicarla, y tener en apartado reino poco más de veinte años al escribirla, edad en que son menos culpables estas travesuras al ingenio. Aun con tantas razones, vivo tan mortificado de haber incurrido en aquel ocio, que no he podido pasar esta ocasión sin confesar mis arrepentimientos, con dejar manifiestas las disculpas que tuve entonces, declarando en esto ser mi ánimo resistirme en ejercitar esta inútil habilidad –aun al mayor respeto– en adelante[8].

Queda claro su arrepentimiento por haber ejercido de poeta ocasional y su resistencia a ocuparse en el futuro de la «desautorizada» e «inútil habilidad» de escribir versos. Vana resistencia, desde luego, ya que no dejará de hacerlo cuando se lo requieran, pues circunstancias mandan y un escritor cortesano vive de estos encargos puntuales a los que no puede dar la espalda, sin parar mientes en si son o no de su agrado. En un pasaje de la *Ofrenda política* se dirige al joven Bernar-

[8] Llamosas, *Ofrenda política*, pp. 2-3.

dino Fernández de Velasco, hijo de los marqueses de Jódar, instándole a que guste de la poesía si a ello le inclina su ánimo, pero que no se tome demasiado en serio tal afición, ni mucho menos pretenda hacerse perito en el arte de versificar:

> Si os debiere la poesía que la honréis alguna vez sus números, sea cuanto os dejen en la destreza de conocerlos y enmendarlos, pero con tanto recato que no adquiráis en esto crédito; porque aunque a vos no os puede desautorizar lo que sois esta armonía, con todo, en el concepto de muchos melancólicos, descontentos con lo que luce, es concepto esforzado ya de algunos juiciosos y de muchos necios que el hacer versos es nulidad para la seriedad de otros empleos. Y como si fuese lo más fácil de el mundo el componerlos, con las pocas sílabas de *esto no es hacer coplas*, se han visto respondidos muchos méritos de los que los han hecho en este siglo, queriendo ejecutoriar sin duda que fuera más merecimiento lo que sólo pudiera ser más ignorancia. Complaceos mucho de que si tuviereis esta habilidad, os halláis en lugar que nadie os precisará a escribirlos, ni os malquistaréis con nadie por no hacerlos[9].

Nótese la carga de profundidad de la última frase, de donde se desprende que un escritor cortesano como Llamosas a veces tenía que ejercer su oficio *malgré lui*, precisado por las circunstancias (el requerimiento de cualquier noble) y sin posibilidad real de negarse a ello si no quería granjearse algún enemigo poderoso. Desde esta óptica hay que enfocar, pues, el origen de sus poemas encomiásticos, como por ejemplo los dedicados a la entrada del Conde de la Monclova en Lima (romance «Noble ciudad, corte regia», 1689), al enlace de Isidro Tomás Folch de Cardona con Elvira de Navarra y Rocafull (*Epitalamio a las felices bodas*, 1692[10]), o al mismísimo Luis XIV, el rey Sol (*Pequeño panegírico*, 1705). En otra dimensión más personal o íntima han de encuadrarse, sin duda, el soneto a Sebastián Fernández de Medrano («Euclides español, ese accidente», 1698), o las octavas a la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz («Rompa ya el llanto de la vena mía», 1700). Nuestro autor tuvo que aprender a combinar en su interior, de algún modo, su oficio de ocasional poeta cortesano con el aborrecimiento que muestra hacia la adulación y la lisonja:

[9] Llamosas, *Ofrenda política*, pp. 24-25.

[10] Doña Elvira fue hija del virrey Palata y en 1681 viajó con su padre al Perú (Archivo General de Indias: Pasajeros, L. 13, E. 1710), así que Llamosas ya la conoció en Lima. Ambos emprendieron viaje hacia España en 1691 con el séquito de Palata. Un año después, en 1692, Doña Elvira casará con Don Isidro Tomás Folch de Cardona, Almirante de Aragón y Marqués de Guadalest. No tuvieron hijos.

> En cualquiera esfera, ¡oh lector!, en que te hallares, advierte que aún fuera culpa dejarte cortar la gala de el aplauso a la medida de el mérito y la virtud. Teme aquella víbora venenosa de la adulación que, enroscándose falsamente al pie del que inadvertido lisonjea, le mata la raíz de la humildad a quien muerde con su halago. Allí donde parece que lame, o reverente o cariñosa, es donde escupe el tósigo mayor de su ponzoña[11].

Parte de esta declarada aversión de Llamosas hacia la poesía panegírica ha de trasladarse a la poesía dramática (o sea, el teatro). Queda dicho que su primer encargo fue el festejo *También se vengan los dioses*, escrito para honra del virrey Monclova y ejecutado –casi con toda seguridad– en el palacio de Lima en diciembre de 1689. Algún eco favorable hubo de tener el evento, pues cuando tres años después Llamosas está en Madrid, el Condestable de Castilla le comisiona para otro festejo en el coliseo del Buen Retiro, en el cumpleaños del rey Carlos II: nace así *Amor, industria y poder*, zarzuela estrenada el 6 de noviembre de 1692. Pudiera parecer que el peruano había dado con su vena de dramaturgo, pero tras esta experiencia nos sorprende declarando que «nada aborrecía más mi genio que escribir comedias, como lo ha acreditado en seis años mi retiro»[12]. Los seis años a que se refiere son el exacto lapso que va del 6 de noviembre de 1692 al 6 de noviembre de 1698, fecha del estreno de su tercer y último festejo teatral: *Destinos vencen finezas.* Estamos de nuevo ante el consabido componente del encargo de un alto noble, el Marqués de Laconi, a lo que Llamosas no puede resistirse:

> Es tan poderoso hechizo el agrado de vuestra señoría, que ha hecho bienquista conmigo mi repugnancia [a escribir comedias] con sólo darme a entender que en esto le puedo servir para festejar a su majestad[13].

Poco más adelante, en el prólogo «Al que leyere», explica con mayor detalle cómo se vio abocado a «proseguir una línea que ha seis años la dejó mal empezada la repugnancia de mi genio», siéndole de todo punto imposible negarse a los requerimientos del Marqués de Laconi, pues «los favores que yo debo al señor

[11] Llamosas, *Reflexiones políticas*, p. 24.

[12] Llamosas, *Destinos vencen finezas*, fol. ¶1r, dedicatoria a D. Juan Francisco de Castelví, Marqués de Laconi. Cabe anotar que don Juan Francisco de Castellví y Dexart (1668-1723) fue el VI Marqués de Laconi, ascendido por Felipe V a Grande de España de Primera Clase a partir de 1705. Años atrás, cuando coincidió con Llamosas, había sido Gentilhombre de cámara con entrada del rey Carlos II, su Mayordomo Mayor y Gobernador de la Real casa. Entre sus cometidos estaba el de preparar festejos teatrales en honor del monarca: ver Shergold y Varey, 1982, pp. 227-228; Greer y Varey, 1997, pp. 76 y 199-205; López Alemany y Varey, 2006, p. 99.

[13] Llamosas, *Destinos vencen finezas*, fol. ¶1r.

Marqués son tan mayores de los que he debido a todos los señores de esta corte». Fue así como

> me vi gustosamente obligado a ofrecerle los errores de mi pluma […]. Escribí en tres días la [comedia] que te presento, pues no me permitió más tiempo el corto que había para ponerla en música y estudiarla. Tuve orden de que con loa, entremés, baile y fin de fiesta durase algo menos de dos horas y media[14].

Parecen demasiados inconvenientes para que el resultado fuera del todo satisfactorio y, en efecto, el espectáculo suscitó aceradas críticas de las que el propio Llamosas, dolorido, nos da noticia:

> Algunos reparos que he oído contra ella [la comedia], apoyados en el mal uso con que la gente más indigna del vulgo quieren bastardear los sentidos de nuestro idioma castellano, merecen desprecio y no cuidado. Creo que los que tú hallarás serán de otra clase, y para ellos te pido la benignidad, pues sentencias de aquellos en quienes es tan grande la ignorancia que aun no puede ocultársele a su amor propio confesando que no entienden lo que murmuran, me dejan sin inquietud porque les creo su confesión[15].

A la vista de este panorama podemos extraer la conclusión de que Llamosas fue poeta y dramaturgo forzado por las peculiares circunstancias de la vida cortesana que llevaba, pero no fue poeta de raza o poeta innato que abrazara el verso con la íntima necesidad de expresar su yo. Su vena de escritor y hombre de letras se mostraba más proclive hacia otros géneros como la historia, el tratado o el discurso político-pedagógico.

Un primer ejemplo es el *Manifiesto apologético* (1692), que pretende ser una relación histórica de los hechos más sobresalientes llevados a cabo en el Perú por el virrey Duque de la Palata, por supuesto todo ello adobado con un encendido elogio del personaje[16]. En la línea del regimiento de príncipes hay que enmarcar la *Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud* (1695), donde

[14] Llamosas, *Destinos vencen finezas*, prólogo «Al que leyere».

[15] Llamosas, *Destinos vencen finezas*, prólogo «Al que leyere». También en la dedicatoria a la reina Mariana de Baviera se hallan ecos de estas quejas: «Con tan soberana protección se verán defendidos mis errores, y enmudeciendo por tan sagrada razón aun las necias sentencias de la malignidad ignorante, deberé a tan augusta real defensa triunfar de los maldicientes, para que luzca con menos imperfecciones este cuidado y sea el silencio de aquéllos otro milagro del sagrado respeto con que veneramos a vuestra majestad humildemente todos».

[16] Para atender a la estrecha relación que mantuvo Llamosas con su primer mecenas y protector, el Duque de la Palata, remito a Zugasti, 2000.

Llamosas saca a relucir sus dotes pedagógicas y con un enfoque muy personal desgrana los puntos básicos sobre los que ha de sustentarse la educación de un príncipe. En la «Advertencia al que leyere» deja asentado que su libro no es una típica cartilla de escuela, sino que en él hallará el lector «diferente fruto en su reflexión del que podría hallar en los centones con que empiezan las más muestras, que se reducen a principios de cédulas, poderes y testamentos; materias tan inútiles y ajenas de su generosa profesión como continuas en los más modelos que hacen los maestros, que atienden más a la formación que escriben que no a la substancia con que enseñan»[17]. Los nueve puntos en que divide su tratado (para educación de príncipes o señores, no se olvide, no de cualquier infante) son fiel reflejo de la personal combinación que él hace de experiencia propia y sentido común; he aquí el listado: modestia, gobierno doméstico, estudios, liberalidad, elección de estado civil, buenas maneras, reacción ante los inconvenientes, empleos u ocupaciones, prudencia.

El último texto suyo que conviene traer aquí a colación es el manuscrito inconcluso de las *Reflexiones políticas y morales sobre la historia de Asuero Artajerjes Longimano, rey de Persia*, confesando Llamosas que su modelo fue el *Marco Bruto* de Quevedo[18]. El centro de sus reflexiones es la vida de Artajerjes I, rey de Persia durante los años 464-424 a. de C., fundador de la dinastía de los sasánidas, llamado longimano «por tener mayor el brazo derecho que el izquierdo»[19]. Aunque el manuscrito lleva la fecha de 1704, es seguro que a Llamosas le atraía el tema desde antiguo, pues en una carta del 3 de febrero de 1695 que le remite su amigo Juan Múgica, ya le insta a «que del galante taller de su ingenio espero salgan, y la más prompta, las *Reflexiones de la corte halladas en la historia de Asuero*»[20]. No hay duda de que entre las elites culturales del Madrid finisecular el peruano gozó de cierta fama de hombre apto para el tratado o el ensayo político; así por ejemplo el P. Blas López le suplica en otra carta que «saque a la luz común alguna de sus obras políticas, pues con tanta facilidad las concibe y perficiona, que no será razón esté debajo del medio celemín tan peregrina antorcha, y será conveniente se ponga sobre el candelero para que luzga como debe a todos los que deseamos participar de su doctrina»[21].

[17] Llamosas, *Ofrenda política*, fol. §§§§3r-v.
[18] Llamosas, *Reflexiones políticas*, p. 4.
[19] Llamosas, *Reflexiones políticas*, p. 27.
[20] La carta se incluye en los preliminares de la *Ofrenda política*, fols. §§7v-§§§4v; la cita está en el fol. §§§4v.
[21] La carta del P. Blas López se halla también en los preliminares de la *Ofrenda política*, fols. §§4r-§§7r; la cita está en el fol. §§7r.

Ésta parece ser la parcela literaria preferida por Llamosas, muy por encima de la poesía o el teatro. Con todo, él siempre fue consciente de lo difícil que es vivir profesionalmente de la pluma y procuró buscarse otro *modus vivendi* paralelo como el de ser preceptor de jóvenes de la alta nobleza. En Lima hay indicios de que ya se ocupó de la instrucción del hijo mayor del virrey, Antonio Portocarrero Laso de la Vega, oficio que repetiría en Madrid con Bernardino Fernández de Velasco (hijo de los Marqueses de Jódar) y que quizás llegara a ejercer también con el Príncipe de Asturias, el futuro Luis I. No es tarea sencilla esta de ser ayo de jóvenes príncipes; véase cómo el fraile trinitario Manuel de León advierte a nuestro autor del difícil arte de la pedagogía de nobles infantes:

> Doctrinar a un príncipe es tan aventurada tarea como advertir lunares a la hermosura. Es un mentís contra la más prevenida naturaleza, que juzgando ser lo más que puede ser, se le advierte que aún puede ser mucho más. Para evitar este escollo suele el amor propio aumentar mayor peligro, aspirando en la doctrina al b[l]ando halago de la lisonja más que al grande blasón de la enseñanza; y por no descomponer un agrado dejan sin pulir un genio. Dificultosa empresa es tirar una línea con tan diestro puño que no toque en uno u otro peligro: ofender al príncipe con las advertencias o agraviarse a sí mismo con las lisonjas[22].

Así que, bien en su faceta de escritor o bien de preceptor, Llamosas vive siempre conectado al ambiente cortesano, el cual si en los inicios le fue favorable, más adelante él percibe que no colma sus aspiraciones y optará por cambiar de estilo de vida. En la *Ofrenda política* estampa esta queja: «¿Qué es la corte?: golfo de la envidia, centro de la lisonja, ocio de los espíritus, flojedad de la constancia, teatro de los engaños y jardín de la lascivia»[23], idea que encaja de lleno en el tópico literario del menosprecio de corte, sí, pero que quizás refleje también el verdadero sentir del peruano. Sea como fuere, en 1695 se aleja de la corte española y de la órbita del Marqués de Jódar («desengañado por los escarmientos que me hizo tocar en su servicio mi insuficiencia»[24]) para hacerse soldado. Sin demasiada suerte de nuevo, ya que intervino en dos campañas tan desdichadas como la de Cataluña contra los franceses y la pérdida de Hostalrich. Parece que no estuvo más que tres años en la milicia, pues en 1698 vuelve a Madrid a su antigua ocupación literaria (recuérdese que escribe para Carlos II el festejo titulado *Destinos*

[22] Manuel de León, aprobación de la *Ofrenda política* de Llamosas, fols. §4v-§5r.
[23] Llamosas, *Ofrenda política*, pp. 65-66.
[24] Así se expresa en la carta dirigida a Sebastián Fernández de Medrano en 1698. Ver el texto en Zugasti, 2008.

vencen finezas) y trata de aferrarse a un oficio estable. Pretende para ello la plaza de traductor oficial en la secretaría de estado y en 1700 dirige dos memoriales al rey, pero sin éxito. Algún error grave hubo de cometer o algún enemigo poderoso se echó a cuestas, pues en 1704 está en la cárcel de Valladolid. Al final, la misma vida cortesana que le había dado la espalda le acoge de nuevo y lo hallamos entre 1705 y 1707 al servicio del Duque de Alba en la embajada española en París.

2. Aptitudes intelectuales. Políglota. Matemático

Un rasgo de Llamosas que cautivó a sus contemporáneos y que merece ser recordado es el de su prodigiosa memoria. Él mismo refiere con orgullo el alcance de tal habilidad, poniéndose en parangón nada menos que con Julio César o Séneca:

> Leíamos en Petrarca que Julio César dictaba a cuatro plumas escribiendo y, si dejaba la suya, dictaba a siete. Admirábamos lo de Séneca, pues nos afirman que repetía docientos versos –oídos una vez– a sus condiscípulos, y dos mil voces sueltas, conservando siempre el orden. Confieso que no sólo lo admira[ba], pero con dificultad lo creía. ¡Cuán lejos estaría de intentarlo! Conferí esto con quien solía gastar bien aprovechado el tiempo, y midiendo con su pasión mi corto ingenio, me persuadió a que hiciese prueba de hasta dónde podría conseguirlo. Resistime, conociéndome, hasta que por desengañarle sus instancias me puse a ejecutarlo; y lo que me pareció impracticable lo hallé superado en pocas horas[25].

Varios amigos suyos, en fin, certifican su admirable retentiva y su capacidad para improvisar textos de repente. Cuentan cómo en cierta ocasión se reunieron en casa de Llamosas para comprobar *in situ* el portento: fue capaz de dictar simultáneamente a ocho amanuenses otras tantas cartas políticas (todas de asunto diverso), mientras el propio Llamosas escribía de su mano una novena carta. A continuación los concurrentes declamaron en voz alta, una sola vez, una larga

[25] Llamosas, *Ofrenda política*, pp. 30-31. Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas ciencias y artes*, trata en el discurso LVIII «De los profesores de memoria» (vol. II, pp. 677-682) y cita ejemplos prodigiosos: «Julio César (según Plinio) a un mismo tiempo daba audiencia, leía y dictaba» (II, p. 681). Los alardes de memoria generaban admiración popular, como se aprecia en la recopilación de Fradejas Lebrero, *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, donde aparecen los nombres de Adriano, Temístocles, Mitridates, Ciro o Julio César. De este último se dice lo siguiente: «Entre los ejemplos de gran capacidad se puede anotar lo de Julio César, que a un mismo tiempo escribía cuatro cartas a cuatro personas, con cuatro secretarios. Esto escribe de Orígenes el autor de su vida, y lo mismo Beato Renano que escribió la de Erasmo» (p. 179).

lista de voces sueltas, las cuales repitió sin errores por su orden, luego en orden inverso y por fin también salteadas. Por último, lo que más admiró a todos fue que tras el recitado de una octava de Góngora, nuestro peruano la glosó verso a verso en otras ocho octavas, al tiempo que dictaba cuatro sonetos más y otras cuatro octavas reales, de modo que fue capaz de dictar al unísono a dieciséis sujetos[26].

Otra variante de sus aptitudes intelectuales es su don de lenguas. Sabía latín, como corresponde a alguien que se había educado con los jesuitas, pero también italiano y francés, de ahí que se postulase ante Carlos II para una plaza de traductor. Considera sin embargo que el castellano es superior al resto de idiomas:

> Ningún idioma vulgar hay más elevado, más rico ni más conciso que el español, a lo menos según el juicio que hemos podido hacer de algunos que sabemos. Excede nuestra lengua en frase a la italiana, en gravedad y hermosura a la francesa, y en algunos tiempos de los verbos aún es más copiosa que la latina[27].

Si hasta ahora sólo hemos hablado de Llamosas como hombre de letras, hay que decir que él se declara amante y aficionado a las matemáticas. En julio de 1698 estaba en Bruselas y acude a la Academia Real y Militar de los Países Bajos, dirigida por Sebastián Fernández de Medrano. En carta personal a este amigo suyo le comunica que ya en Lima había oído hablar de él por boca de su maestro, el Dr. Juan Jacinto Guerrero[28], quien encarecía mucho sus obras: de acuerdo con la cronología ha de tratarse de las primeras publicaciones de Medrano, como la *Nueva invención y método de la cuadratura del círculo* (Bruselas, 1676) o los *Rudimentos o principios geométricos y militares* (Bruselas, 1677). Fernández de Medrano (Mora, Toledo, 1646-Bruselas, 1705) inició su carrera militar como soldado raso y llegó hasta general de batalla; de espíritu autodidacta, estudió matemáticas, geografía, ingeniería, arquitectura militar… Aunque en 1691 ya estaba ciego, ello no le impidió publicar numerosos tratados para uso militar, como por ejemplo *El práctico artillero* (1680), *El perfecto bombardero y práctico artificial* (1691), *El ingeniero prác-*

[26] Dan fe de todo esto sus amigos Blas López, Juan Múgica y Nicolás de Paredes y Armendáriz, de cuyos testimonios alardea Llamosas en los preliminares de su *Ofrenda política.*

[27] Llamosas, *Reflexiones políticas*, p. 149.

[28] En dos ocasiones habla Llamosas elogiosamente de su maestro: en la citada carta lo llama «mi querido y venerado maestro»; por otra parte, en la *Ofrenda política*, p. 29, escribe: «Lo que muchos juzgaron imposible puede ser trofeo de vuestro estudio. Muchas veces oí al singular entendimiento de mi maestro, el Doctor Don Juan Jacinto Guerrero, por sentencia, que era más nobleza del espíritu que tocase el esfuerzo el desengaño, que no que la flojedad (introducida a modesta veneración del tiempo) dejase sin examinarle a su antigüedad los méritos de su fama».

tico (1696), *El arquitecto perfecto en el arte militar* (1700), etc. Dejó manuscrita una autobiografía publicada póstumamente por Rodríguez Villa[29]. Una curiosidad es que algunos de sus libros los pone en verso «para mejor encargarlo a la memoria y pueda cualquiera tener inteligencia de parte tan esencial a todo militar», tal y como se aprecia en la *Breve descripción del mundo* (1693) o en el *Breve tratado del ataque y defensa de una plaza real* (h. 1698). Llamosas le dedica un soneto donde lo llama «Euclides español», evocando al famoso geómetra griego que en materia de fortificación seguía siendo autoridad indiscutible en la época; precisamente Medrano había publicado *Los seis primeros libros, once y doce de los elementos de Euclides Megarense, augmentados de muchas proposiciones curiosas* (1688). Además de lo dicho, Fernández de Medrano es recordado por haber fundado y dirigido en Bruselas la Real Academia Militar, en la cual se formaron algunos de los ingenieros militares más reputados de la época: Bermúdez de Castro, Verboon, Mienson, Reysemberg…[30] En este ambiente académico-militar se movió Lorenzo de las Llamosas cuando estuvo en Bruselas, aunque se lamenta de lo fugaz que fue su paso:

> Conseguí por la noche ir a la Real Academia de la casa de vuestra señoría, donde habiéndole besado la mano admiré lo mismo que deseaba. Hallé una conversación discreta sin afectación, docta con suavidad, modesta con magisterio y fértil con discreción. Dime muchos parabienes de lograr lo que tanto había anhelado, y condolime con mi desgracia de no poder quedarme a lograr por más tiempo a vuestra señoría para adelantarme en mi enseñanza. Esto mismo he sentido todas las veces que he hablado con vuestra señoría, y esto es lo que me atormentará cuando parta de aquí a otros países más distantes[31].

Puede decirse que esto es un calco de lo que le había ocurrido poco antes en Roma. Allí contactó también con núcleos activos de la cultura y la milicia, aunque pronto se vio instado a abandonar la ciudad y separarse de algún preciado amigo como Anello Nipho: «Fue sensibilísimo para mí el dejar a los tres meses y medio las fertilísimas riberas del Tíber, porque si no me engaña alguna vanidad, me parece que empezaba ya a aprender, añadiéndome más pena el apartarme de un discreto amigo a quien debía algunas singulares advertencias»[32].

[29] Ver Rodríguez Villa, 1892.

[30] Sobre la vida y obra de Sebastián Fernández de Medrano han tratado, entre otros: De la Llave y García, 1878; Barado, 1890, pp. 345-349; Salas López y Nestares Guillén, 1963, pp. 146-147; Gutiérrez y Esteras, 1991, pp. 49-59; y Rabanal Yus, 2002.

[31] Llamosas, *Carta* o «Papel» a S. Fernández de Medrano, en Zugasti, 2008.

[32] Llamosas, *Carta* o «Papel» a S. Fernández de Medrano, en Zugasti, 2008.

3. Amigos y compañeros de Lorenzo de las Llamosas

Los nombres del Dr. Juan Jacinto Guerrero, Sebastián Fernández de Medrano y Anello Nipho no surgen al azar, antes bien creo que nos dan una cierta pauta de las inquietudes culturales de Llamosas. Rastrear otros nombres que –siquiera ocasionalmente– conectan con el peruano podría ayudarnos a vislumbrar mejor su posición en la república de las letras (omitimos ahora a los nobles mecenas que patrocinaron a Llamosas, ya citados). Carecemos de datos suficientes para trazar un exacto mapa al caso, pero creo que vale la pena apurar la información de que disponemos.

En este sentido, la inusual extensión de los preliminares de su *Ofrenda política* (1695), por donde desfilan un total de seis hombres de letras de la época, nos resulta de gran utilidad. El libro en sí consta de 88 páginas propias de texto, a las que hay que agregar un total de 28 folios de preliminares (o sea, 56 páginas) donde Llamosas exhibe –sin pudor alguno– los apoyos con que contaba en la corte. Estos son sus nombres:

- Manuel de León, fraile trinitario, predicador de su majestad; firma la primera aprobación del libro.
- Manuel García de Bustamante, de la Orden de Santiago y del Consejo de Indias; firma la segunda aprobación.
- Blas López, de los clérigos menores, del convento madrileño de San Felipe Neri; elogiosa carta al autor en la que se declara «su más aficionado servidor y capellán».
- Juan Múgica, señor de la villa de Arabayona de Múgica, gentilhombre de la boca de su majestad, y su caballerizo; carta al autor donde dice ser «su mayor y más seguro servidor y amigo»[33].
- Dr. Nicolás de Paredes y Armendáriz, del Consejo de su majestad y oidor en la Real Audiencia de Lima; carta al autor firmada como «su más afecto servidor»[34].

[33] La localidad de Arabayona de Múgica (a veces se escribe Aramayona de Mógica) se halla en la provincia de Salamanca. En 1662 don Rodrigo de Múgica y Valdés creó en el lugar de Hornillos el mayorazgo de Aramayona de Múgica, escogiendo el nombre en recuerdo del lugar de Álava de donde procede el apellido (ver Villar y Macías, 1887, vol. II, p. 479 y vol. III, p. 47; Salsado, 1995, pp. 23-26). Desde ese momento el antiguo Hornillos pasó a llamarse Arabayona de Múgica. Juan Múgica (o Juan Alonso de Múgica) desciende de esta rama. En el Archivo Histórico Nacional (Consejos, leg. 2757, fol. 32v) se conserva una consulta de 1705 para conceder una merced al citado don Juan Alonso de Múgica.

[34] Nicolás de Paredes y Armendáriz fue nombrado oidor de Lima el 13 de diciembre de 1694 (Archivo General de Indias: Contratación, 5796, L. 1, fols. 43-46); a principios de 1695 escribe la carta a Llamosas y el 7 de agosto de ese año se embarca para el Perú (Archivo General de Indias: Pasajeros, L. 14, E. 970).

- Matías de Burgos, de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula, lector jubilado de teología, calificador del Santo Oficio, predicador de su majestad y provincial que fue de la Provincia de Castilla. Firma la censura aprobatoria del libro[35].

Especial mención merece Jerónimo de Monforte y Vera, poeta y soldado aragonés que escribió un romance *Dando cuenta […] de la enfermedad y muerte de la reina madre nuestra señora, que en eterna quietud descansa, a don Lorenzo de las Llamosas, su amigo* (h. 1696). En los años que ambos se trataron en Madrid no podían sospechar que el español acabaría yendo a Lima junto al virrey Marqués de Castell dos Rius; allí participó en academias poéticas (*Flor de academias*, 1709-1710), llegando a componer alguna pieza dramática (*El amor duende*, sainete) durante los festejos por la aclamación de Luis I (*Elisio peruano*, 1725).

En este preciso contexto de poetas cortesanos que cierran el siglo XVII en el Madrid de Carlos II, hallamos de nuevo a Monforte y Llamosas con sendas colaboraciones en la *Fama y obras póstumas* (1700) de Sor Juana Inés de la Cruz[36], libro impulsado por el mexicano Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, quien a buen seguro solicitó a ambos su participación hacia los años 1698-1700. Pero este libro aún nos depara otra sorpresa, pues el mismo Juan Múgica que vimos en los preliminares de la *Ofrenda política* figura aquí con un soneto «Al haber aprendido a leer a los tres años de su edad Sor Juana Inés de la Cruz»[37], si bien firma ahora con el nombre de Juan Alonso de Múgica, y con los títulos de «gentilhombre de la boca de su majestad y su caballerizo, regidor perpetuo de la ciudad de Salamanca»[38]. Y páginas más adelante localizamos a la que bien pudiera ser su esposa, Francisca de Echávarri, «señora de la villa de Aramayona de Múgica», que participa en la *Fama y obras póstumas* con dos textos: un soneto en «Cotejo discretísimo que entre los escritos de la Madre Juana Inés de la Cruz y las claridades del sol en sí

[35] Entre los preliminares figuran también otros documentos legales como la licencia del ordinario (concedida por Domingo de Goitia, en representación de Alonso Portillo y Cardos), la suma del privilegio (a cargo de Manuel Negrete y Angulo, escribano de su majestad), la fe de erratas (al cuidado de Simón Olivares) y la tasa (fijada de nuevo por Manuel Negrete y Angulo).

[36] Monforte y Vera participa con una elegía funeral «A la muerte de la insigne prodigiosa Sor Juana Inés de la Cruz, habiéndola Dios llevado para sí en la domínica del Buen Pastor», fols. ¶¶¶¶¶¶¶3v-¶¶¶¶¶¶¶¶1r. El primer verso de la elegía es este: «Verde del Pindo, contra el rayo ardiente».

[37] El soneto empieza así: «Tu razón su cenit se descubría», fol. ¶¶¶¶¶3r.

[38] Juan Alonso de Múgica era regidor perpetuo de Salamanca al menos desde 1678, y lo seguía siendo en 1710: ver Tomás y Valiente, 1975, p. 541.

mismo hace», y un romance «En alabanza de las obras de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz»[39].

Pero el mundillo cortesano no sólo se nutría de poetas, sino que también había músicos, pintores, arquitectos, etc. En el otoño de 1698 Llamosas trabajó al unísono con el compositor Juan de Navas preparando el festejo teatral *Destinos vencen finezas.* Llamosas puso la letra y Navas la música, dándose la circunstancia de que esta última se conserva íntegra en la edición de *Destinos vencen finezas* de 1699, importante impreso que inicia la andadura de la madrileña Imprenta de Música. No ha sobrevivido, en cambio, la música de las dos piezas cortas allí exhibidas, la loa y el baile de *El bureo*[40]. Es casi seguro además que el dramaturgo y el músico habían colaborado seis años atrás a propósito de *Amor, industria y poder*[41].

Completamos nuestra rebusca de amigos y compañeros de Llamosas con dos nombres más, que son el dominico fray Sebastián de Aragón, a cuya corrección somete nuestro autor el manuscrito de las *Reflexiones políticas y morales* (1704), y un tal Manuel de Loso (o del Oso), «gentilhombre de su excelencia [se refiere al Duque de Alba] y amigo del autor», que le dedica un retórico soneto («Sólo tú, en quien Apolo su sagrado») en los preliminares del *Pequeño panegírico a la majestad cristianísima de Luis el Grande* (París, Frédéric Leonard, 1705, p. 6).

4. Espíritu viajero

El último rasgo que esgrimiremos a propósito del carácter de Llamosas tiene que ver con su espíritu viajero. El hecho de viajar y conocer nuevas tierras y mares lo considera esencial para una buena formación humana:

[39] El primer verso del soneto reza así: «Como admiran del sol claros fulgores», fol. ¶¶¶¶¶¶¶3v. Por su parte, el romance empieza con el verso «En tercer tomo, Sor Juana», y ocupa el recto y el vuelto del fol. ¶¶¶¶¶¶¶4. Serrano y Sanz incluye a esta poeta en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, vol. I, p. 348, pero con estas mismas composiciones, sin añadir nada nuevo.

Cabe agregar, como curiosidad, que Lorenzo de las Llamosas no fue el único peruano que escribió en la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana, pues también participó el Conde de la Granja con un largo «Romance de un caballero del Perú en elogio de la poetisa. Remítesele suplicándola su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta» (pp. 142-150). Sor Juana, en la que sin duda fue una de sus últimas composiciones, le contestó con otro «Romance en que responde la poetisa con la discreción que acostumbra y expresa el nombre del caballero peruano que la aplaude» (pp. 150-157).

[40] En el prólogo «Al lector» de esta edición se califica a Juan de Navas de «ingenioso y acertado compositor de nuestros tiempos», cuyas obras unen los dos extremos de «doctas y deleitables». En efecto, Juan Gómez de Navas (1647-h. 1709) fue compositor y arpista de la Real Capilla a partir de 1669 (cuando sustituyó a Juan de Hidalgo), puesto que mantuvo hasta su muerte.

[41] Ver Stein, 1993, p. 376, quien cita la tonada «¿Dónde, esquiva adorada, / se empeña tu hermosura?» como atribuida a Juan de Navas (BNE: Ms. 13.622, fol. 42r) y utilizada en una comedia del Retiro. Los dos versos de esa tonada pertenecen a *Amor, industria y poder*, de Llamosas: ver en concreto el fol. 12v.

> Salid en vuestros primeros años de la corte, que en el fácil libro de la experiencia y en los volúmenes de reinos y provincias aprenderá vuestra observación liciones prácticas […]. No os detenga la diversidad de climas ni las inconstancias de los mares[42].

En su caso personal hemos visto cómo pasó primero del Perú a España en 1691, pero luego entre el verano de 1695 y el otoño de 1698 recorrió buena parte de Europa en su condición de soldado. En la carta que escribe a Fernández de Medrano dice que navegó el Mediterráneo, estuvo en Ostarrique (Hostalrich), Génova, Nápoles, Roma, Londres, Rotterdam, La Haya, Leiden, Amsterdam, Utrech, Bruselas y París. Los años que vivió en España (dos periodos: 1691-1695 y 1698-1704) se asentó en la corte (Madrid), pero sabemos también que pasó por el puerto de Bilbao y por la cárcel de Valladolid. Por último, durante el periodo 1705-1707 lo localizamos de nuevo en París. Tanto anduvo de un sitio para otro que alguna vez se lamenta de no haber podido dedicar más tiempo a los estudios:

> Llamamos tarde el perdido tiempo que, peregrinos por el mundo, nos hurtamos a la empezada aplicación de los estudios, y sólo nos ha quedado en la dolorosa lición del desengaño alguna voz de la experiencia (después de haber corrido la mayor parte de la América y la Europa) con que poder, escarmentado, labrar de nuestros arrepentimientos tus avisos[43].

Tan luengos viajes no mitigaron en absoluto su orgullo y conciencia de ser un criollo peruano peregrinando por Europa, antes bien gusta de valerse de cualquier resquicio de sus escritos para recordarle al lector que América fue su cuna. El inicio del «Papel» o carta de 1698 lo deja bien claro: «Desde el Nuevo Mundo, a cuyo remoto clima debo mi patria...»; y lo mismo cabe decir de las octavas dedicadas a Sor Juana Inés de la Cruz, donde aprovecha su condición de americano («Yo, que del Rímac la dorada arena / besé inculto con labio balbuciente...»: el Rímac es el río de Lima) para sentirse más próximo a la gran poeta mexicana:

> Cuantos debemos cuna al Nuevo Mundo
> duplicada su pérdida sentimos,
> pues de sus sciencias en el mar profundo
> todo el tesoro del saber perdimos.

MIGUEL ZUGASTI
UNIVERSIDAD DE NAVARRA-GRISO

[42] Llamosas, *Ofrenda política*, pp. 69-70.
[43] Llamosas, *Ofrenda política*, pp. 128-129.

BIBLIOGRAFÍA

BARADO, Francisco (1890). *Literatura militar española*, Barcelona, La Academia.

BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER, José (1998). *Telémaco en la isla de Calipso*, ed. C. A. Debarbieri, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

DE LA LLAVE Y GARCÍA, Joaquín (1878). *Don Sebastián Fernández de Medrano como escritor de fortificación*, Madrid, Memorial de Ingenieros.

FRADEJAS LEBRERO, José (2008). *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

GREER, Margaret Rich y John E. Varey (1997). *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Londres, Támesis Books.

GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina Esteras (1991). *Territorio y fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi*, Madrid, Tuero.

HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo (1976). «Un problema de atribución en literatura colonial peruana: *Demofonte y Filis* o *Telémaco en la isla de Calipso*», *Letras*, 48, 84-85, pp. 121-134.

LLAMOSAS, Lorenzo de las (1692). *Amor, industria y poder. Fiesta real, representada y cantada que se hizo al feliz cumplimiento de años del rey nuestro señor Carlos II*, Madrid, [Francisco Sanz].

— (1698). *Comedia Destinos vencen finezas. Fiesta real que se representó en celebración de los felices años de su majestad*, Madrid, Francisco Sanz.

— (1699). *Comedia Destinos vencen finezas. Fiesta que se representó y cantó el día seis de noviembre de 1698. Día de los felices años del rey nuestro señor*, Madrid, Imprenta de Música.

— (1692). *Epitalamio a las felices bodas del Excelentísimo señor D. Isidro Tomás Folch de Cardona … con la señora Doña Elvira de Navarra Rocafull*, Madrid, [Francisco Sanz].

— (1692). *Manifiesto apologético en que se tratan las principales materias del reino del Perú […] que hizo […] el Excelentísimo señor Don Melchor de Navarra y Rocafull*, [Madrid, Francisco Sanz].

— (2000). *Obra completa*, ed. C. A. Debarbieri, Lima, edición del autor.

— (1950). *Obras*, ed. Rubén Vargas Ugarte, Lima, Clásicos Peruanos, núm. 3.

— (1695). *Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud*, Madrid, Francisco Sanz. [Se conserva autógrafo en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid: manuscrito II/1975, 7, fols. 60r-77v].

— (1705). *Pequeño panegírico a la majestad cristianísima de Luis el Grande*, París, Frédéric Leonard,

—*Reflexiones políticas y morales sobre la historia de Asuero Artajerjes Longimano, rey de Persia.* [Manuscrito autógrafo en Madrid, BNE: Ms. 9989].

—*También se vengan los dioses, fiesta zarzuela con loa y sainete.* [Manuscrito autógrafo en Madrid, BNE: Ms. 14842].

López Alemany, Ignacio y John E. Varey (2006). *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Londres, Támesis Books.

Navarro Pascual, José María (1970-1971). «Un poema narrativo de la colonia: *Telémaco en la isla de Calipso*», *Humanidades. Revista de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 4, pp. 213-239.

Rabanal Yus, Aurora (2002). «El concepto de ciudad en los tratados de arquitectura militar y fortificación del siglo xviii en España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 24, 81, pp. 33-52.

Rodríguez Garrido, José Antonio (2004). «Lorenzo de las Llamosas y el pensamiento criollo en el Perú a fines del siglo xvii», en *La formación de la cultura virreinal, II: El siglo xvii*, ed. K. Kohut y S. V. Rose, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 455-472.

Rodríguez Villa, Antonio (1892). *Don Sebastián Fernández de Medrano, director de la Real Academia Militar de Bruselas (1646-1705)*, Madrid, Cuerpo de Artillería.

Salas López, Fernando de y Fernando Nestares Guillén (1963). *Literatura militar*, Madrid, Pascual, 3ª edición.

Salgado, Agustín (1995). *Arabayona de Mógica y el priorato basiliano del santísimo Cristo de Hornillos*, Salamanca, Cervantes.

Serrano y Sanz, Manuel (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 2 vols.

Shergold, Norman D. y John E. Varey (1982). *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Támesis Books.

Stein, Luoise K. (1993). *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press.

Suárez de Figueroa, Cristóbal (2006). *Plaza universal de todas ciencias y artes*, ed. M. Jalón, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2 vols.

Tomás y Valiente, Francisco (1975). «Las ventas de oficios de regidores y la formación de oligarquías urbanas en Castilla (Siglos xvii y xviii)», en *Actas de las I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas*, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, vol. III, pp. 525-547.

VILLAR Y MACÍAS, Manuel (1887). *Historia de Salamanca*, Salamanca, Francisco Núñez Izquierdo, , 3 vols.

ZUGASTI, Miguel (1997). «Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas», en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, Eunsa, pp. 553-589.

— (1999). «Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El Astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile)», en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, ed. I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, Madrid, Iberoamericana, pp. 399-439.

— (2000). «La literatura al servicio de la historia: el *Manifiesto apologético* (1692) de Lorenzo de las Llamosas al Duque de la Palata, virrey y mecenas», en *Edición e interpretación de textos andinos*, ed. I. Arellano y J. A. Mazzotti, Madrid, Iberoamericana, pp. 65-86.

— (2008). «Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos», *Criticón*, 103-104, pp. 273-294. [Volumen monográfico sobre *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*].

Philip Deacon
Precisiones bibliográficas sobre la primera edición
de *El Barón* de Leandro Fernández de Moratín.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 199-212

PRECISIONES BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LA PRIMERA EDICIÓN DE *EL BARÓN* DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Pese a los grandes avances hechos en las décadas recientes en el análisis de la literatura española dieciochesca y su contexto estético, cultural y sociopolítico, han sido escasos los estudios especializados sobre la relación entre los textos y los aspectos físicos y mecánicos de su impresión. Empezando con *La Celestina* y su compleja existencia inicial como libro, los estudiosos de la literatura del Siglo de Oro toman por sentado que las prácticas de la industria de la imprenta necesitan entenderse a fondo para ofrecer al lector moderno ediciones fiables de los textos de la primera época de la imprenta manual en España. Para el siglo XVIII, no obstante, la escasez de ediciones de textos literarios fuera de los escolares al uso quizás tiende a fomentar la creencia de que no existen grandes dificultades para saber con seguridad lo que escribieron los autores de aquella época. Sin embargo, el examen minucioso de los impresos dieciochescos puede a veces deparar sorpresas, como espero poder demostrar a continuación en el caso de *El Barón* (1803), una de las cinco comedias originales de Leandro Fernández de Moratín.

De los trámites de censura literaria en el primer período de los Borbones sobrevive mucha documentación de archivo que nos puede guiar sobre la identidad de autores, problemas textuales con los censores y el proceso de producción de libros, periódicos y folletos. Los papeles del Juzgado de Imprentas, una sección del Consejo de Castilla, a veces revelan los nombres reales de autores que publicaban

Entregado: 15 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

sus textos bajo seudónimos, práctica que contravenía la legislación vigente[1]; este es el caso, por ejemplo, de las *Poesías varias sagradas, morales, y profanas o amorosas* (1789), de Margarita Hickey, en cuya portada la autora se identifica solo como «Una dama de esta corte»[2]. Algunos autores mencionan el hecho de que cierta obra suya apareció primero en letras de molde sin su permiso, caso de *El delincuente honrado* (1773) de Jovellanos, publicado sin nombre de autor por dos impresores de Barcelona que se hicieron con manuscritos del drama sentimental del autor asturiano que circulaban con bastante libertad[3]. Otras ediciones impresas fueron pirateadas por impresores distantes del lugar de publicación de la versión original; tal es el caso de la novela *La Serafina* (1807) de José Mor de Fuentes, cuya primera versión, titulada *El cariño perfecto ú Alfonso y Serafina*, apareció en sendas ediciones de Barcelona y Málaga a poco de su impresión por Cano en Madrid en 1798[4]. Ciertos textos problemáticos se imprimieron fuera del país con pie de imprenta español falso, y fueron importados clandestinamente para ser vendidos como si fueran legales, lo que sucedió con la segunda parte de la novela *Fray Gerundio de Campazas* del jesuita José Francisco de Isla en torno a 1768 y 1770[5]. Y algunos escritos sin duda fueron impresos en números mayores a la tirada encargada por el autor original, con los ejemplares adicionales vendidos en beneficio propio por un impresor poco escrupuloso.

En el caso de su obra maestra, *El sí de las niñas*, Moratín menciona que, a raíz de la primera edición de 1805[6], se imprimieron cuatro ediciones en 1806, cifra que debió de incluir la que había retocado él, y por tanto, autorizada, y tres más, aparentemente fuera de su control y sin reportarle beneficios económicos[7]. No obstante, no se han identificado las tres ediciones adicionales, y la de Villalpando impresa en Madrid con fecha de 1806 es la única presente en las principales bibliotecas del mundo. La *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de Francisco Aguilar Piñal no registra más ediciones de 1806 que la del impresor madrileño aunque sí otras ediciones en formato en cuarto impresas sin mención

[1] Deacon, 1999: 213-215.
[2] Hickey, 1789; AHN, Consejos, Libro 2716, f. 236.
[3] Jovellanos, 1984: 469-477.
[4] García Garrosa, 2009: 463.
[5] Jurado, 1985.
[6] Conviene constatar como apunte bibliográfico que la primera edición impresa por Villalpando consta de 146 páginas (más tres hojas sin numerar al principio), no de las 246 registradas por varios repertorios bibliográficos (excepto Palau). El componedor hizo un salto de 100 páginas entre los pliegos 8 y 9 de la edición, pasando de la página 128 a la 229 (Fernández de Moratín, 1805).
[7] Fernández de Moratín, 1825: II, 203.

de año en Barcelona por Juan Francisco Piferrer y Agustín Roca[8]. De otras comedias de Moratín, en concreto *El Barón* y *La Mojigata*, circularon manuscritos por más de una década antes de que el autor mandara a imprimir una versión autorizada, corriendo entre tanto el peligro de que un impresor oportunista y poco escrupuloso las publicara, sin duda calificándolas de anónimas.

En el caso de sus comedias originales creemos que Moratín controló la primera edición, y es de suponer que supervisaba las segundas ediciones que contenían correcciones o cambios efectuados a la primera, normalmente a raíz de su estreno público y representación teatral en Madrid. Para el crítico de hoy esas primeras impresiones son importantes como prueba de las intenciones originales del autor y los cambios posteriores permiten entender mejor los juicios estéticos de aquél; el texto definitivo, sin embargo, solo se estableció en 1825 cuando el impresor parisiense Augusto Bobée dio a luz en la capital francesa las *Obras dramáticas y líricas* del dramaturgo madrileño, con la advertencia «Única edición reconocida por el autor» impresa en la portada. A partir de esa fecha el único texto autorizado de las cinco comedias es esta edición de 1825, y esa versión es la que suelen seguir los editores modernos de las obras. Y, dado que en ese momento el autor no tenía que someter las versiones a publicar a la censura estatal española, podía restaurar cualquier supresión o cambio que su autocensura o la censura oficial del Consejo de Castilla del gobierno español hubiera determinado para las primeras ediciones.

En las impresiones de las tres obras más populares – *El viejo y la niña*, *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* – dos de sus editores modernos, Jesús Pérez Magallón y Belén Tejerina, han registrado y comentado los cambios llevados a cabo entre las primeras ediciones y la definitiva, permitiendo que el lector interesado se diera cuenta de modificaciones, normalmente supresiones, que le parecían recomendables al Moratín más maduro, a los 65 años de edad[9]. Solo John Dowling ha dedicado un artículo a analizar el significado de los cambios entre las primeras ediciones autorizadas por Moratín de una de las comedias, *El sí de las niñas*[10]. En ese caso la primera edición (1805) salió antes del estreno y la segunda (1806) después de que el autor modificara su texto como resultado de su primera representación por actores en un teatro público[11].

Las dos comedias de Inarco Celenio que han recibido menos atención crítica, además de editarse con menor frecuencia, han sido *El Barón* y *La Mojigata*, pese a

[8] Aguilar Piñal, 1981-2001: III, 358-359.
[9] Fernández de Moratín, 1994: 253-263; Fernández de Moratín, 1996: 31-43.
[10] Dowling, 1980.
[11] Andioc-Coulon, 2008: 530.

la buena opinión que tenía el propio dramaturgo de la calidad de esta última. Cuando, en 1822, Moratín calculaba el valor comercial para un impresor-editor de sus cinco comedias, asignaba un precio de 4.000 reales a *El viejo y la niña*, *La Mojigata* y *El sí de las niñas*, 3.000 reales a *El Barón* y 2.000 a *La comedia nueva*[12]. Puede asombrarnos el bajo precio que esperaba cobrar por *La comedia nueva*, dada su importancia posterior para los estudiosos de la estética teatral de la época, pero es notable que *El Barón* también se considerara de menor valor comercial. Difiere de las demás obras por haber tenido una existencia anterior como zarzuela, y los comentarios del autor sobre la formulación previa de su argumento indican cierta incomodidad por haber escrito la zarzuela como trabajo de encargo para la Condesa viuda de Benavente que al final no se representó[13]. Otras circunstancias del estreno de *El Barón* como comedia también podrían haber influido en la actitud del creador hacia su texto. Por haber circulado en forma manuscrita durante más de una década antes de su representación como comedia el texto fue plagiado, y publicado con el título de *La lugareña orgullosa*, dando como autor a un tal Andrés de Mendoza. Incluso fue estrenada en el Coliseo de los Caños del Peral el 8 de enero de 1803[14], veinte días antes de que Moratín llevara su propia versión como comedia a las tablas del teatro madrileño de la Cruz[15]. Bastante antes del estreno, el 11 de febrero de 1799, Moratín había leído *El Barón* en su versión de comedia a sus amigos en casa de Juan Tineo y les había gustado[16], pero la versión definitiva no fue aprobada por el censor de teatros Santos Díez González hasta el 25 de noviembre de 1802[17].

No sobreviven datos del Juzgado de Imprentas relativos a la impresión del texto de *El Barón*, pero Moratín habría hecho los trámites necesarios para que la edición estuviera a la venta para coincidir más o menos con su estreno el día 28 de enero de 1803[18]. El anuncio de la edición de la obra apareció, efectivamente, en la *Gaceta de Madrid* del 8 de febrero, cuando las primeras ocho representaciones habían terminado[19]: «El Baron: comedia en dos actos y en verso, por Inarco

[12] Fernández de Moratín, 1973: 501.
[13] Fernández de Moratín, 1825: I, 251-253.
[14] Andioc-Coulon, 2008: 767.
[15] Para esta versión destinada a los teatros públicos, «... dió á la fábula mayor verisimilitud é interés, á los caracteres mas energía, y alterando el primer acto, y haciendo de nuevo el segundo, de una zarzuela defectuosa compuso una comedia regular». (Fernández de Moratín, 1825: I, [251]).
[16] Fernández de Moratín, 1968: 216.
[17] Fernández de Moratín, 1968: 281.
[18] Andioc-Coulon, 2008: 498, 642.
[19] La obra se mantuvo en cartel siete días seguidos desde el 28 de enero y fue repuesta para una sola representación el 7 de febrero de 1803 (Fernández de Moratín, 1968: 285-286).

Celenio P. A. Se hallará con el Viejo y la niña y la Comedia nueva, obras del mismo autor, en casa de Castillo, frente á San Felipe el Real»[20].

El anuncio del texto impreso en la *Gaceta* es escueto, como suelen ser muchos de los aparecidos en el periódico gubernamental. Más explícito e interesante es el artículo-reseña del número 42 del *Memorial literario* publicado en diciembre de 1803. El encabezamiento del análisis proporciona el detalle de que la edición de *El Barón* costó 4 reales al lector de 1803. El texto, firmado al final por «O», quizás Pedro María de Olive, contiene unos párrafos iniciales de historia de estética teatral antes de analizar la obra de Moratín y explorar su relación con el plagio de *La lugareña orgullosa*[21]. Las palabras dedicadas a la obra de Leandro Moratín son altamente elogiosas. El autor de la reseña apunta que había asistido «varias veces á la representacion», y comenta que «el publico no perdia ninguna de las principales gracias», y aplaude tanto a los actores que encarnaban los papeles principales como la maestría artística de Moratín.

El precio de cuatro reales para la edición de *El Barón*, un dato solo revelado por la reseña del *Memorial*, era la norma para un texto teatral en formato de octavo e impreso en buen papel[22]. La librería de José Castillo, donde se vendían las obras de Moratín además de las de su padre Nicolás[23], se dedicaba solo a la venta y no a la impresión de libros y Moratín habría llegado a un acuerdo sobre el porcentaje del coste de la impresión que el librero iba a embolsarse. Los primeros textos suyos para los que Leandro Moratín había tenido que buscar un impresor –*El viejo y la niña* y *La comedia nueva*– habían salido del taller de Benito Cano en 1790 y 1792, con reimpresiones corregidas llevadas a cabo respectivamente en la Imprenta Real (1795) y en la parmesana de Giovambattista Bodoni (1796)[24]. A partir de su traducción del *Hamlet* de Shakespeare en 1798 Moratín empleó la recién establecida imprenta de Fermín Villalpando, cuya trayectoria ha sido analizada en profundidad y con gran erudición por Gabriel Sán-

[20] *Gaceta de Madrid*, 1803: 112.

[21] *Memorial literario* núm. XLII, 1803: 198-212.

[22] *El calavera*, comedia de José Mor de Fuentes, publicada en un formato en octavo en 1801, costó igualmente cuatro reales en la misma librería de Castillo que vendía las obras de Moratín. El precio de comedias sueltas en cuarto, que normalmente empleaban peor papel, tipos más pequeños, y fueron impresas a dos columnas con un número de páginas que oscilaba entre dieciséis y treinta y dos, solía ser de dos reales.

[23] Fernández de Moratín, 1973: 165-166, 435, 444, 447.

[24] El orgullo de Moratín de que Giambattista Bodoni, uno de los impresores más renombrados de Europa, imprimiera la elegante edición en cuarto de *La comedia nueva* (1796) es evidente en su carta al impresor del 13 de julio de 1796, como acertadamente señala su recopilador y estudioso moderno René Andioc (Fernández de Moratín, 1973: 205-6). Moratín describe a Bodoni como «el mejor Tipógrafo de nuestra edad» (205).

chez Espinosa[25]. Antes de la impresión de *El Barón,* Villalpando había sacado otro texto teatral original de Moratín, *La comedia nueva* (1802), y el autor seguiría empleando después los servicios del mismo impresor para *La Mojigata* (1804 y 1806), *La sombra de Nelson* (1805), *El sí de las niñas* (1805 y 1806), y *La escuela de los maridos* (1812)[26].

Pese a no sobrevivir la documentación oficial relativa a la impresión de *El Barón*, sí se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid el manuscrito original de imprenta, fechado el 15 de enero de 1803, y en este caso el manuscrito es autógrafo de Moratín. A juzgar por su meticulosidad sobre la calidad de impresión que Moratín revela en sus cartas[27], parece seguro que cuidó y corrigió la primera edición de *El Barón.* No solamente se habría empeñado en que la primera edición fuese correcta sino que su elección del taller de Villalpando se habría hecho en razón de la elegancia y cuidado con la que presentaba los textos[28]. La edición de *El Barón* hecha por Villalpando, en octavo y con buen papel, era la norma para textos que aspiraban a ser leídos por el lector culto que apreciaba la comodidad de su tamaño, la calidad del papel y una impresión cuidada[29].

Lo que no resulta tan fácil de explicar es la existencia de dos impresiones, hechas al parecer en 1803 por el mismo Villalpando, impresiones que se han creído una[30]. La *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de Francisco Aguilar Piñal registra solo una edición de Villalpando de 1803 (III, 352-353), al igual que el *Manual del librero hispano-americano* de Antonio Palau y Dulcet[31] y el *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español* [32]. Lo que induce al error es el hecho de que tantos aspectos de las dos impresiones son casi idénticos. Una de las dos indudablemente se hizo a la vista de la otra, intentando copiarla a plana y renglón. Sin embargo, la persona que tiene ante sus ojos ejemplares de las dos versiones nota en la portada misma que el doble filete colocado antes de la pala-

[25] Sánchez Espinosa, 2005.

[26] Sánchez Espinosa, 2005: 388-389.

[27] Fernández de Moratín, 1973: 187-189, 192-195.

[28] Sánchez Espinosa, 2005: 388.

[29] Álvarez Barrientos, 2006: 226-233.

[30] Fernández de Moratín, 1803. Cuando señalé la existencia de las dos ediciones al eminente bibliógrafo y especialista teatral, el profesor Germán Vega García-Luengos, confirmó las variantes presentes en los dos ejemplares guardados en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander. Véanse las entradas en el catálogo de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Vega García-Luengos, 2001: I, 186-187).

[31] Palau y Dulcet, 1951: V, 333.

[32] *El Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español* registra una sola edición impresa por Villalpando en 1803, con el número CCPB000207227-0.

bra Madrid es más largo en una que en otra[33]. Y al examinar el papel de las dos ediciones con cuidado vemos que tienen filigranas distintas. La filigrana, además, es constante en cada pliego o cuadernillo de cada edición, y por tanto, el taller donde se imprimieron no mezcló pliegos de una edición con los de la otra. Son, por tanto, ediciones distintas[34].

El hecho de que se conserva el manuscrito original de imprenta permite comprobar el grado en que los compositores de cada edición siguieron la ortografía y puntuación de Moratín. Como es sabido, en la Europa de aquella época un autor esperaba que el taller de imprenta impusiera sus propias normas en cuanto a ortografía y puntuación[35], y en España desde finales del siglo XVIII algunos impresores seguían las de la Real Academia Española y su *Diccionario.* Lo que destaca en el caso de *El Barón* es que una de las ediciones de 1803 (que en adelante denominaré B) suele alejarse más de lo que escribió Moratín que la otra (que en adelante denominaré A). En la página 52, la edición A tiene una nota numerada (2) correspondiente a la llamada en el texto de la comedia después del parlamento de Pascual en la línea 17: «Allá voy». La nota 2 reza «Hace que se vá, y vuelve». En la misma página de la edición B está presente la llamada, pero falta la nota a pie de página. En el pliego siguiente, en la página 58, línea 28, Isabel debe exclamar «Duros, sangrientos! », de acuerdo con el manuscrito de la obra. Sin embargo, en la edición B, dice «Otros, sangrientos![36]». El cajista habrá tenido delante la edición A y repite la palabra que iniciaba el verso previo –«otros»– dicha por Leonardo. En el pliego siguiente, en la página 73, línea 22, la edición A respeta el número de sílabas en el verso octosilábico, pasando a la línea siguiente después de la palabra «quantas». El cajista de la edición B se equivoca y compone un verso de once sílabas, produciendo un verso posterior de cinco sílabas: «miro, me acuerdo»[37]. Otro fallo del compositor de la edición B es más curioso. En el segundo pliego, página 17, línea 13, Moratín hace decir a la tía Mónica que el falso Barón ha sido invitado «á Londres, ó á Ingalaterra», subrayando de esta manera su ignorancia. La edición A, como sería de esperar, comete el error de ortografía; la edición B, sin embargo, corrige la palabra y escribe «Inglaterra». En la edición definitiva de la obra en 1825, Moratín pone

[33] Véanse los detalles en el Apéndice final de este artículo.
[34] Gaskell, 1979: 313-316.
[35] Gaskell, 1979: 344-345.
[36] Esta corrección llamó la atención de Jesús Pérez Magallón en su reciente edición de las obras de Moratín (Fernández de Moratín, 2008: 1671).
[37] Véase el Apéndice abajo.

«Ingalaterra»[38], al igual que en su primera edición de 1803. La ortografía errónea es necesaria además para completar el verso octosílabo.

Hay otros motivos que indican la prioridad de la que he denominado la edición A aparte de su mayor corrección textual. Uno de los ejemplares que he consultado tiene escritos en tinta los nombres de los actores que intervinieron en el estreno de la obra[39]. El mismo ejemplar está encuadernado con la edición de 1795 de *El viejo y la niña*, impresa por tanto antes que *El Barón*. Varios ejemplares consultados de la edición B, sin embargo, están encuadernados con las segundas ediciones de 1806 de *La Mojigata* y *El sí de las niñas*, dato que respalda aún más la creencia de que se imprimiera la edición B después de la edición A.

Es de suponer que cuando Moratín quiso hacer la edición definitiva de sus comedias diera ejemplares de las primeras ediciones, o copias corregidas según las primeras ediciones de esos textos, al impresor Bobée. En 1825 el escrupuloso autor se habría fijado en la ausencia de una indicación sobre la extensión temporal de la comedia en los preliminares que describen el escenario y sitúan la acción en Illescas. La falta de precisión sobre la unidad de tiempo que guarda la obra le habría incitado a Moratín a añadir en la edición definitiva que «La accion empieza á las cinco de la tarde, y acaba á las diez de la noche». El dramaturgo también aprovecha para hacer otras enmiendas a su texto[40]. Elimina la indicación de dos cambios de escena en el primer acto, la de la escena 2 en la página 6 y la de la escena 11 en la página 49. Otro cambio pequeño pero significativo ocurre en la escena 13 del primer acto, cuando, en lugar de decir «Pues corre, no te detengas» Fermina exclama de manera más coloquial «Pues anda, y mueve esas piernas».

La alteración más sustancial, sin embargo, ocurre al final del Acto II, en la escena 18. Originalmente, después de que el falso barón escapara por una ventana de la casa de la tía Mónica, Fermina había encontrado una carta en la que el impostor confesaba sus engaños. Al mismo tiempo el fugado insulta a la tía Mónica, llamándola «la vieja mas ignorante, la mas aturdida», frase que provoca una reacción airada inmediata de la persona aludida. Seguidamente, don Pedro, el her-

[38] Fernández de Moratín, 1825: I, 272.

[39] Menciona los nombres de Antonio Ponce (el Barón), Antonio Pinto (don Pedro), Mariano Querol (Pascual) y María Ribera (la tía Mónica); cf. Fernández de Moratín, 1825: I, 253.

[40] En su edición de las obras de Moratín, Jesús Pérez Magallón cuidadosamente señala estos cambios y cita la versión alternativa anterior del texto. No parece haberse dado cuenta de las dos ediciones de 1803, y el hecho de que acertadamente señala el error de la palabra «Otros» da a entender que empleó la edición B, aunque no menciona la omisión de la nota 2 en la página 17 y corrige, a mi ver erróneamente, la palabra «Ingalaterra» que se encuentra en la edición de 1825, además de en la primera de 1803, como acabo de apuntar (Fernández de Moratín, 2008).

mano de la tía Mónica insiste en que Leonardo termine de leer la carta («que no es muy larga»), con lo que el joven a continuación repite la frase anterior, recalcando el insulto. La carta no resulta ser tan corta como las palabras de don Pedro daban a entender y termina con la descripción que ofrece de sí mismo el falso barón: «Yo no soy Baron, ni calabaza, ni tengo primos Duques, ni me tocan ni me atañen las formalidades caballerescas. Soy un pobre demonio, sin casa ni hogar, ni renta ni oficio: vivo de industria, miento razonablemente, me aprovecho quando puedo de la ocasion, y asi que me empiezan á conocer, cojo y me largo». Esta confesión, que para el reseñador del *Memorial literario* sirvió «para aumentar la confusion, la vergüenza, y el castigo de la tia Mónica», desapareció de la edición definitiva del texto de *El Barón* fijado en 1825. Para que un público lector o espectador entendiera el mensaje moral de la comedia no hacía falta subrayarlo tan machaconamente. La confesión parece redundante además de inverosímil, y sin duda Moratín hizo bien al eliminarla. En total el texto de *El Barón* de 1803 sufrió pocas modificaciones en 1825, pero la supresión de la carta de la escena final produce un cambio significativo.

Desde la perspectiva de la historia literaria, el hecho de que Fermín Villalpando aparentemente imprimiera *El Barón* dos veces en el mismo año no cambia nada sustancial porque el texto leído hoy en día suele ser el fijado en 1825. Lo que sí indica es que la demanda del público lector hizo necesaria una segunda edición muy pronto después de que apareciera la primera, y es por tanto una prueba del éxito inicial de la comedia. Contrariamente a su práctica normal, Moratín no se aprovecha de la segunda edición para introducir cambios, lo que, unido al hecho de que la segunda edición sea más descuidada, nos lleva a pensar que el autor no tuviera que ver con su corrección. Lo que no podemos saber con seguridad es si el dramaturgo tuvo conocimiento de su existencia. Cabe la posibilidad de que fuera clandestina y que Moratín no se beneficiara económicamente de su venta, pero sobre esa hipótesis los datos a nuestra disposición son desafortunadamente inconcluyentes[41].

[41] Este artículo no habría sido posible sin la ayuda y consejos de René Andioc, José Blas Vega, Don W. Cruickshank, Gabriel Sánchez Espinosa y Germán Vega García-Luengos; a todos les doy las gracias.

APÉNDICE

DETALLES Y COTEJO DE LAS DOS EDICIONES DE 1803

Las dos portadas rezan así:

EL BARON. | COMEDIA EN DOS ACTOS, | EN VERSO. | SU AUTOR | INARCO CELENIO | P. A. | doble filete [5 mm. de anchura en la edición A, 8 mm. en B] | MADRID | EN LA IMPRENTA DE VILLALPANDO. | MDCCCIII. |

Colación de las dos ediciones: 8º: *1*[8] 2-*9*[8] (Es decir, el primer pliego no lleva número).

Paginación: 72 hojas: [10] *1* 2-134 (Es decir, la primera página del texto de la obra no está numerada).

Tamaño de la caja de imprenta de las dos ediciones: 117 x 59 mm.

El papel de la edición A tiene una filigrana bastante clara que incluye las letras 'F^CO ABA Y C^A' (¿Francisco Abat y Compañía?).

El papel de la edición B tiene una filigrana circular, no completa, y lo que parece ser el nombre 'Barbarosa'.

DIFERENCIAS TEXTUALES ENTRE LAS DOS EDICIONES

A continuación registro algunas de las diferencias más destacadas entre los dos textos de *El Barón.* Unas representan cambios sustanciales, otras revelan las preferencias ortográficas o de puntuación de los cajistas que compusieron los textos o son meros errores. El uso de 'x' en palabras como 'bajo' o 'dije' y 'qu' para 'cuando' y 'cuanta' refleja la ortografía de Moratín en el manuscrito autógrafo.

La numeración de las líneas no tiene en cuenta la línea que indica el número de la página. El espacio entre cada grupo de páginas corresponde a un cambio de pliego.

	Edición A	Edición B
Preliminares		
Pág. [3], línea 12:	y doc-	ydoc-
Pág. [7], línea 13:	Baxo	Bajo
Pág. [7], línea 21:	piensa, á lo	piensa á lo
Pág. [9], línea 5:	basta pa- /	basta /
Pág. [9], línea 6:	la ge- /	la /
Pág. [10], línea 2:	D.^N PEDRO	D. PEDRO
Texto de la obra		
Pág. 1, línea 6:	ésta	esta
Pág. 1, línea 11:	aquí	aqui

Pág. 7, línea 11:	FERMINA	FERNINA
Pág. 8, línea 18:	floxa	floja
Pág. 15, línea 5:	del	dél
Pág. 17, línea 13:	Ingalaterra	Inglaterra
Pág. 23, línea 28:	magnifica	magnífica
Pág. 25, línea 9:	Lugar	lugar
Pág. 25, línea 19:	Moro	moro
Pág. 26, línea 30:	Marqués	Marques
Pág. 40, línea 7:	Andrinópoli	Andrinópolis
Pág. 41, línea 2:	ella. (1)	ella (1).
Pág. 41, línea 13:	tanto, no	tanto no
Pág. 41, línea 20:	Xefe	Gefe
Pág. 55, línea 14:	quanta	cuanta
Pág. 55, línea 15:	quanto	cuanto
Pág. 58, línea 28:	Duros, sangrientos!	Otros, sangrientos!
Pág. 61, línea 5:	ignorancia,...	ignorancia....
Pág. 71, línea 4:	Almiranta?	Almiranta!
Pág. 73, línea 22:	quantas / veces os	quantas veces os /
Pág. 77, línea 2:	quando	cuando
Pág. 77, línea 6:	dixe	dije
Pág. 88, línea 30:	oigas	digas
Pág. 89, línea 7:	mesa, para	mesa para
Pág. 91, línea 13:	partes, nombre	partes nombre
Pág. 92, línea 10:	perdierais	perderiais
Pág. 105, línea 24:	abrazo. (1)	abrazo (1).
Pág. 106, línea 10:	rebentára. (1)	reventara (1).
Pág. 110, línea 7:	texado	tejado
Pág. 112, línea 16:	cogió y	cogió, y
Pág. 121, línea 9:	toma!...	toma!
Pág. 122, línea 11:	qué se yo?	que sé yo?
Pág. 122, línea 14:	huauh, huauh...	huauh, huaud...
Pág. 132, línea 15:	fuga, todo	fuga todo

LOCALIZACIÓN DE EJEMPLARES:

Edición A

Barcelona, Biblioteca de Catalunya: Tus 8-7.765
Barcelona, Institut del Teatre: 74.839
Madrid, Biblioteca Histórica Municipal: Tea 166-6
Madrid, Biblioteca Nacional: U/5233
Madrid, Real Academia Española: R.M. 1.336
Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo: 32.490-3
Toledo, Biblioteca Pública: 1-2161

Edición B

Barcelona, Institut del Teatre: 31.497
Belfast, Queen's University: Special Collections. w PA6541.A5.M6/VILL
Leeds, Brotherton: Special Collections, Spanish H-42 MOR
Madrid, Biblioteca Nacional: T/14583
Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo: 906-3

He consultado o recibido detalles de cinco ejemplares más, conservados en bibliotecas particulares, cuatro de la edición A y uno de la edición B.

PHILIP DEACON
UNIVERSITY OF SHEFFIELD

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1981-2001). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII.* Madrid. CSIC. 10 vols.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas.* Madrid. Castalia.

ANDIOC, René (1987). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

— (2005). «Una zarzuela inédita: *El barón*, de Moratín» en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios.* Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 103-201.

— ANDIOC, René y Mireille Coulon (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808).* Madrid. Fundación Universitaria Española. 2 vols.

Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 5779. Manuscrito autógrafo de *El Barón.*

Archivo Histórico Nacional. Consejos. Lib. 2716.

Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Disponible en http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html

DEACON, Philip (1999). «El autor esquivo en la cultura española del siglo XVIII: Apuntes sobre decoro, estrategias y juegos». *Dieciocho.* 22. 213-236.

DOWLING, John (1980). «La regla de la verosimilitud demostrada en las dos primeras ediciones de *El sí de las niñas*». *Dieciocho*. 3. 108-114.

[FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro] (1803). *El Barón. Comedia en dos actos, en verso. Su autor Inarco Celenio P. A.* Madrid. En la Imprenta de Villalpando.

[FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro] (1805). *El sí de las niñas. Comedia en tres actos, en prosa. Su autor Inarco Celenio P. A.* Madrid. En la Imprenta de Villalpando.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1825). *Obras dramáticas y líricas*. París. Imprenta de Augusto Bobée. 3 vols.

— (1968). *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808).* Ed. René y Mireille Andioc. Madrid. Castalia.

— (1973). *Epistolario.* Ed. René Andioc. Madrid. Castalia.

— (1994). *La comedia nueva. El sí de las niñas.* Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona. Crítica.

— (1996). *Il vecchio e la giovane.* Ed. Belén Tejerina. Nápoles. Liguori.

— (2008). *Los Moratines. Obras completas II. Obras de Leandro F. de Moratín.* Ed. Jesús Pérez-Magallón. Madrid. Cátedra.

Gaceta de Madrid (1801-1803).

GARCÍA GARROSA, María Jesús (2009). «De *El cariño perfecto* (1798) a *La Serafina* (1802 y 1807): Las tres versiones de una novela de José Mor de Fuentes». *Revista de Literatura.* LXXI. 461-496.

GASKELL, Philip (1979) [1972]. *A New Introduction to Bibliography.* Oxford. Oxford University Press.

[HICKEY, Margarita](1789). «Una dama de esta Corte». *Poesías varias sagradas, morales, y profanas o amorosas.* Madrid. Imprenta Real.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1984). *Obras completas. I. Obras literarias.* Ed. José Miguel Caso González. Oviedo-Gijón. Centro de Estudios del Siglo XVIII-Ayuntamiento de Gijón.

JURADO, José (1985). «Ediciones tempranas del *Fray Gerundio de Campazas*». *Bulletin Hispanique.* LXXXVII. [137]-165.

Memorial Literario. V. XLII. (1803). 198-212.

MONTANER FRUTOS, Alberto (1999). *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios.* Gijón. Trea.

PALAU Y DULCET, Antonio (1951). *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros días.* Barcelona. Antonio Palau y Dulcet. Tomo V: E-F.

SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (2005). «Un impresor ante la crisis de las Luces: Fermín Villalpando (1794-1830)». *Revista de Literatura,* LXVII. 373-409.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués. (2001). *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833).* Kassel. Edition Reichenberger. 4 vols.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Las ediciones dieciocheschas de Russell P. Sebold
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 213-229

LAS EDICIONES DIECIOCHESCAS DE RUSSELL P. SEBOLD

En los últimos años, han venido apareciendo en la Editorial Cátedra una serie de textos fundamentales de la literatura del siglo XVIII español: *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres* de José Cadalso (2000), *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala (2005), *El delincuente honrado* de Gaspar Melchor de Jovellanos (2008), la *Poética* de Ignacio de Luzán (2008) y el *Teatro original completo* de Tomás de Iriarte (2010). Todos ellos editados por el mismo investigador y estudioso, una de las «firmas mayores» de nuestra crítica literaria: Russell P. Sebold.

Al día de hoy es indudable que la actividad de Sebold en el campo de la historia literaria española ha marcado un antes y un después. Sus ideas, sus propuestas, originales, novedosas, provocadoras a veces, polémicas, discutidas y, como toda obra del pensamiento humano, discutibles, están, por derecho de conquista, en todas las historias de la literatura española; aprobada, matizada, discutida o censurada, la labor crítica de Sebold ha puesto sobre la mesa una serie de conceptos e ideas que hoy es imposible obviar: la valoración del siglo XVIII literario español, las características, formación y desarrollo de nuestro romanticismo, el concepto de clasicismo, la aparición del realismo. Para este largo e intenso trabajo, Sebold se ha apoyado en tres características básicas de su personalidad crítica: el enciclopédico conocimiento de la producción literaria y cultural española de los años que estudia (que son muchos), así como de buena parte de la europea; su certero golpe de vista crítico, tan fértil en su búsqueda y hallazgo de co-

Entregado: 5 de julio de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

rrespondencias y concomitancias; y la brillantez, claridad y rotundidad de su expresión, pues no en vano puede reclamar Rusell P. Sebold un puesto dentro del reducido grupo de maestros prosistas de nuestras historia literaria.

De su amplia producción crítica son testimonio una miríada de artículos y una serie de libros de consulta imprescindible para el curioso lector interesado en nuestra historia literaria: *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca* (1970)[1], *Cadalso el primer romántico «europeo» de España* (1974)[2], *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel* (1975), *Trayectoria del romanticismo español* (1983), *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español* (1985), *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (1989), *De ilustrados y románticos* (1992), *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX* (2001), *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna* (2002), *Lírica y poética en España, 1536-1870* (2003), *Ensayos de meditación y crítica literaria* (2004), *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco* (2007) y *Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas* (2010). Además de los once capítulos que realizó para la, desgraciadamente, inconclusa *Historia de la Literatura Española* que no llegó a culminar la Editorial Espasa-Calpe (1995, 1997 y 1998)[3].

Pero a esa labor de investigador, crítico y teórico, une Sebold el empeño de un constante y laborioso editor de textos. De hecho su trabajo de revalorización crítica de nuestras letras dieciochescas tiene dos aspectos: el teórico y el práctico. El teórico en sus estudios y el práctico en sus ediciones. Y no cabe duda de que su trabajo en el campo de la fijación de textos literarios dieciochescos le convierte en el crítico e historiador que más influencia e importancia ha tenido y tiene en nuestro conocimiento de la literatura del siglo ilustrado.

«Gracias a Dios, vi relativamente pronto que la única forma satisfactoria de estudiar la historia de los géneros, los movimientos y los estilos literarios es la de enfocarlos como una continua evolución, mejor dicho, como numerosas evoluciones continuas y simultáneas». Estas palabras, que figuran al frente de su última monografía[4] resultan muy esclarecedoras de la actitud crítica de Sebold. Cincuenta años después de la aparición del primer tomo de su edición del *Fray Gerundio*, la revisión pormenorizada y diacrónica de sus ediciones evidencia hasta

[1] Edición aumentada en 1989.
[2] Editado en 1971 en inglés con el título *Colonel Don José Cadalso.*
[3] Se referencian en la Bibliografía.
[4] *Concurso y consorcio…* Pág 9.

qué punto el concepto de evolución es base en su propuesta de historia de la literatura española. En *Lírica y poética en España* esa idea evolutiva se ha reflejado con más amplitud cronológica y más ambición, quizás, que en ninguna de las otras obras del americano, pero el recorrido por su producción como editor de textos nos deja bien a las claras que el Sebold que se iniciaba en la edición con la novela del Padre Isla ya tenía bien formadas muchas de las propuestas que iba a exponer y defender a la largo de su amplia y fructífera vida intelectual. Por ello su acercamiento a las obras literarias parte siempre de la idea de estar reflejando un momento, cristalizado para nosotros, pero tremendamente vivo para el autor y lector contemporáneo de esa evolución.

Y el esfuerzo de editor de Sebold se dirige a hacernos ser capaces de apreciar, de la forma más parecida posible al lector de la época, aquellos elementos que marcaban la evolución, que singularizaban y diferenciaban la obra de su anteriores y contemporáneas y que abrían nuevos caminos. Movimiento evolutivo no siempre fácil ni placentero y que muchas veces se desarrolla entre pulsiones contrapuestas: quizás la mejor ejemplificación de ello sea el estudio que hace Sebold del Nuño Núñez cadalsiano (y por ende del propio Cadalso), preso entre dos personalidades: la del hombre de bien setecentista, racional y cosmopolita, y la del vasallo tradicional, emocional y patriota.

Evolución que, para ser comprendida, debe estar enmarcada dentro de su época y de la consideración de sus contemporáneos. «Es muy arriesgado agrupar a los escritores y pensadores en esas cómodas casillas tan del gusto de la actual metodología de la historia literaria sin tomar en cuenta los testimonios de sus contemporáneos». Estas palabras de Sebold en una de sus primeras ediciones[5] marcan la exigencia, autoexigencia, podemos decir, de una contextualización amplia y minuciosa del texto y del autor estudiado. Tal es así que, en las introducciones a las ediciones de los escritores dieciochescos sobre los que trabaja el americano, no sería inapropiada la coletilla de «y su tiempo».

Como antes he mencionado, la primera edición crítica de textos del siglo XVIII realizada por Sebold fue la que se publicó, en la colección «Clasicos castellanos», de *Fray Gerundio de Campazas.* Cuatro volúmenes que fueron apareciendo en 1960, 1962, 1963 y 1964[6]. Se trataba de la primera edición crítica y científica según las exigencias de la filología contemporánea, de la novela del Padre Isla.

[5] *Visiones y visitas de Torres…* Pag XLVII.

[6] Hay una reimpresión en «Clásicos castellanos» de 1975. En 1992 esta edición fue publicada, en sólo dos tomos, por la «Colección Austral».

Hasta la aparición de la edición de Sebold, la obra debía ser consultada por la añeja publicación de Rivadeneyra de 1850, o la, apenas un poco más moderna, de E. Lidforss en 1885. Lo que quiere decir que fue la edición de Sebold la que puso a disposición de los estudiosos y lectores de toda índole la historia de las aventuras y desventuras del macarrónico orador, en una versión fiable y válida[7]. En este *Fray Gerundio* quedan establecidas ya las técnicas de edición que va a seguir de aquí en adelante Sebold. Amplia introducción con un sustancioso estudio biográfico del autor y análisis de la obra, tanto en su aspecto externo (situación dentro de la literatura española del momento, relaciones con otras literaturas, fuentes, influencias recibidas e influencias ejercidas, descendencia), como interno (significado, estructura, características formales, nivel lingüístico). Es decir que cada edición consta de un estudio específico del autor y obra, y de un texto explicado y anotado. Registro minucioso de las variantes, documentadas y contrastadas y anotación pormenorizada del texto, que, evitando el eruditismo inútil y pretencioso, se dirige a la mejor comprensión de la obra.

Una característica de la labor crítica de Sebold es su convicción de que tras la obra está el hombre y que muchas veces es necesario comprender al autor para poder apreciar la obra. Por ello el estudio biográfico es también muchas veces análisis psicológico, esbozo de la personalidad del autor y, cuando es necesario, análisis detallado de sus contradicciones vitales y particularidades. Así, esta su primera edición crítica, comienza analizando el curioso contraste que se da en Isla entre la mansedumbre y dulzura de la que nos habla su biografía y la tendencia a la sátira que se manifiesta a lo largo de toda su carrera literaria. Un aspecto importante de su estudio lo constituye una vertiente del fray Gerundio que no se puede obviar, como es la crítica a la oratoria sagrada del momento, aunque, como el mismo editor indica «hoy nos interesa más la aportación de Isla a la novelística que cuantos datos históricos sobre la oratoria sagrada se hallan contenidos en las páginas del *Gerundio*». No obstante la parte fundamental de su estudio se dedica al estudio de esas aportaciones a las que se refería el autor y muy especialmente a la nueva manera de acercamiento a la realidad de Isla, acercamiento que, según Sebold, marca el principio de la aparición del realismo, en la literatura española. Insiste Sebold en su estudio en la importancia de las «Apuntaciones» de Isla, y al hecho de que esa forma de trabajar a la hora de crear y describir personajes y ambientes demuestran que Isla procedía por observación de la rea-

[7] Con posterioridad a la de Sebold aparecieron las ediciones de Luis Fernández Martín (1978), Joaquín Álvarez Barrientos (1991), José Jurado (1992) y Enrique Rodríguez Cepeda (1995).

lidad cotidiana y posterior reflejo de la misma en su «Quijote de los predicadores».

También en «Clásicos castellanos» apareció *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* de Diego de Torres Villarroel, en 1966[8]. Lo mismo que en el caso anterior, la obra de Torres no había sido objeto de ninguna edición científica y crítica. La de Sebold fue la primera y, hasta el momento, la única, pues no ha habido nuevas aportaciones ni nuevos intentos de aproximarse al texto de este clásico. La obra había aparecido, completa, por última vez, entre otras muchas del autor en 1889. Desde entonces, y hasta la aparición de la obra de Sebold, el vacío más absoluto para esta obra de Torres. Y, de la misma forma, la introducción de esa edición, sigue siendo el estudio más completo que en la actualidad existe sobre esta fundamental obra sobre el *Gran Piscator de Salamanca.* Sebold se centra en la característica de Torres que más le interesa: la singular contradicción interna entre el ascetismo y la desvergüenza, entre la renuncia mística y la vulgaridad mundana: ese perfil de «centauro mixto», en palabras de Sebold, que explica el contenido y la forma de las obras de Torres. Elementos importantes del estudio son también la correcta valoración de las ideas científicas de Torres, en general atrasadas y anticuadas para su tiempo, muy alejadas del auténtico renovador que fue el padre Feijoo (Sebold aclara que Torres no fue en absoluto un *renovador*, sino un *restaurador*); la peculiar mística, o más bien seudomística del profesor de Salamanca, y las conexiones de su obra con la pintura del Bosco.

En 1971 Sebold publica su edición de la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala. En 2005 esta edición vuele a aparecer (como antes he mencionado) con sustanciales cambios: tanto en el texto de la introducción, como en las notas a la obra. Añade además Sebold una bibliografía que no existía en la edición de 1971. Como ocurre en los casos anteriores, esta es la primera edición crítica, científica y filológicamente fiable de la tragedia de López de Ayala. Y por ello, además de fijar uno de los textos fundamentales de la historia de nuestro teatro, la edición hizo presente la existencia de la obra para la crítica pues, hasta ese momento, el texto de Ayala era muy poco conocido, casi inencontrable, datando su edición anterior nada menos que de 1823. Y como en el caso anterior, no existe ninguna otra edición crítica de esta obra. La introducción a esta obra precisó de un gran acopio de datos e investigaciones, pues Sebold rescató del olvido crítico la *Numancia* y despejó dudas y confusiones (por ejemplo entre la obra original de López de Ayala y la mediocre refundición de Antonio Sabiñón, realizada en 1816

[8] Reimpreso en la misma colección en 1976 y en la Colección Austral en 1991.

y con la que Isidoro Máiquez obtuvo su último éxito teatral). El análisis de la obra se hace, sobre todo, acerca de lo que Sebold entiende que es su característica fundamental, el *unanimismo*: la voluntad unánime del pueblo, de la ciudad que queda convertida casi en «heroína» trágica.

La cuarta edición de una obra del siglo XVIII que llevó a cabo Russell P. Sebold, tiene una importancia fundamental en su labor crítica. Se trata de la edición de la *Poética* de Ignacio de Luzán que apareció en 1977. La valoración de la obra y de la aportación intelectual de Luzán a la literatura española es una de las piedras angulares en el edificio crítico del hispanista norteamericano. Sebold se acerca a Luzán con ojos nuevos, dispuesto a descubrir y valorar lo que hay importante en el aragonés y descubre más, mucho más de lo que hasta ese momento se había supuesto. De la *Poética*, hasta que aparece la edición de Sebold, había dos ediciones modernas. Un capricho de coleccionista de 1966, con un estudio de Luigi de Filippo, y del que sólo se publicaron 300 ejemplares y la edición de 1974 realizada por Isabel M. Cid de Sirgado. Ambas ediciones tenían deficiencias e inconvenientes (además de ser la primera inencontrable), y, sobre todas ellas, el despropósito de no incluir la segunda edición de la *Poética*, publicada póstumamente (1789), pero con muy significativas variaciones hechas por el autor. Por lo que la edición de Sebold se puede considerar como la auténtica primera edición moderna de la obra de Luzán y, desde que apareció, se consideró de forma implícita, como la edición «definitiva» del texto. En el 2008 aparece una nueva edición, eta vez en Cátedra, en la que Sebold ha corregido y reelaborado muchas partes de la introducción y de las notas, hasta el extremo de que podemos hablar de una edición ampliada. Y cabe añadir que desde 1977, fecha de la primera edición obra de Sebold, hasta 2008, no apareció ninguna nueva edición de la *Poética*.

Un año después de la primera edición de la *Poética*, en 1978, apareció una edición del teatro de Tomás de Iriarte, obra de Russell P. Sebold. Contenía dos títulos, *El señorito mimado* y *La señorita malcriada.* Por más que la situación resulte reiterativa, no es irrelevante ni ocioso señalar que Sebold fue el primer editor de estas dos obras del famoso fabulista, y que hoy en día sigue siendo el único crítico que ha realizado esta tarea. En 2010, la aparición del *Teatro Original Completo* supone una profunda transformación de esta edición pues, a las dos obras ya citadas, añade Sebold cinco piezas más, ofreciendo así la producción teatral integra del autor canario. Se trata de *Hacer que hacemos*, *El don de gentes* o *La habanera*, *Donde menos se piensa salta la liebre*, *La librería* y *Guzmán el Bueno.* La

introducción, reelaborada y considerablemente ampliada, constituye de esta manera, hoy en día, el mejor y más completo estudio que poseemos sobre el autor teatral Tomás de Iriarte. En su análisis de las obra de teatro del canario, sobre todo en el de sus dos comedias, *La señorita malcriada* y *El señorito mimado*, Sebold pone de manifiesto los muchos rasgos del costumbrismo, y, a través de ello, del realismo que en esas comedias se pueden apreciar, así como el hecho de que en muchos aspectos Iriarte inventa, antes que Moratín, las características de la comedia de costumbres y que en la obra moratiniana (y en la de Bretón, o Adelardo López de Ayala) es muy perceptible la influencia de Iriarte.

La *Vida* de Torres Villarroel, publicada, en 1985, fue el siguiente eslabón en la cadena de ediciones de Sebold[9]. Vuelve el americano sobre la naturaleza «centáurica» de Torres, sus contradicciones y sus oscilaciones. Entiende Sebold que «la *Vida* de Torres se esclarece cuando se interpreta tanto en el contexto de sus antecedentes como en el de sus consecuentes literarios» (52). De acuerdo a esa idea se examinan en la introducción las relaciones de la obra del Piscator de Salamanca con la novela picaresca y con la novela moderna. Del «brillante ejercicio en el arte de la contradicción mixtificadora» que es la *Vida*, en la que Torres es, y no es, un pícaro y está, y no está, escribiendo una novela moderna, a la presencia de la introspección agustiniana y la inducción baconiana como rasgos que anuncian la autobiografía y la novela moderna. La edición, hecha sobre las ediciones que se hicieron en la época del autor (1743, ¿1751?, 1752, 1759) se completa con una amplia y muy útil cronología.

Si Luzán es uno de los autores predilectos de Rusell P. Sebold, otro lo es José de Cadalso, que ha sido objeto de la apasionada atención del americano desde los inicios de su carrera (recordemos que *Colonel José Cadalso* fue publicado en 1971). Por ello los trabajos de edición de Sebold no han olvidado al autor gaditano. En 1993 aparecieron las *Noches lúgubres*[10]. Siete años después, en 2000, las *Noches lúgubres* se unieron a las *Cartas marruecas* en una edición conjunta que Sebold

[9] Esta obra había tenido más fortuna editorial que las *Visiones y visitas*, y además de numerosas ediciones que reproducían, mal, bien o peor el texto de Torres, existían, hasta la publicación de la de Sebold, ediciones realizadas por Federico de Onís (1964), Ángeles Cardona y Francisco Sales Coderch (1968), Antonio Espina (1970), Guy Mercadier (1972), Dámaso Chicharo (1880) y Anna Martí (1984). Después aparecieron las ediciones de Manuel María Pérez López (1989) y María Angulo Egea (2005).

[10] La primera edición moderna de las *Noches* fue la de Edith Hellman (1951) [En 1943 había aparecido un tomo *Poesías y noches lúgubres*, con prólogo de Antonio Jiménez-Landi]. Después vendrían las de Glendinning en 1961, Joaquín Arce en el 70, Joaquín Marco en 1980, Manuel Camarero en 1988 y Rogelio Reyes Cano en 1989. En el año 2000 apareció la edición de Emilio Martínez Mata (con un estudio preliminar de Nigel Glendinning).

había preparado de las dos grandes obras de Cadalso. Cabe decir que al dar cabida en su catálogo a esta edición, la editorial Cátedra sustituía en su catalogo a uno de sus títulos más reeditados, la veterana edición de Joaquín Arce[11], signo evidente de que las propuestas críticas que ha venido defendiendo Russell P. Sebold a lo largo de su carrera sobre la importancia de Cadalso y la significación de su dos obras señeras han convencido plenamente a los estudiosos del tema y forman ya parte, de forma indiscutible, del conocimiento básico e imprescindible sobre la literatura de nuestra decimoctava centuria. Me refiero a la concepción de las *Cartas* como novela epistolar en cuyas páginas ya están presentes los elementos costumbristas que más tarde desarrollarían los escritores románticos del género; concepción que niega frontalmente, la idea tantas veces repetida, desde que la enunció Montesinos, de la incompatibilidad entre costumbrismo y narrativa. Y por otra parte a la concepción de las *Noches lúgubres* como la primera obra romántica europea: «antes de las *Noches lúgubres* no existe en *ninguna* literatura del mundo obra en la que el tema central y exclusivo sea el injusto rechazo de un protagonista inocente por el cielo, por el prójimo y por todas las instituciones humanas»[12] (la cursiva es de Sebold).

En 2008, como una vuelta de tuerca más en sus trabajos de edición, estudio y difusión de la literatura española, Sebold publica una traducción (con amplia introducción) de las *Noches lúgubres: Lugubrious Nights: an eighteenth-century Spanish romance.*

Ese mismo año, Sebold añadió un nuevo título a su amplia lista de ediciones: *El delincuente honrado* de Gaspar Melchor de Jovellanos[13]. La obra del astu-

[11] Del trabajo de Arce se publicaron nueve ediciones, entre 1973 y 1985. Las Cartas han sido uno de los títulos mas leídos y editados de nuestro siglo XVIII, si no el que más, y ya en 1917 apareció una edición con prólogo de Azorín. La de Juan Tamayo y Rubio, aparecida por primera vez en 1935, reinó sin disputa durante 30 años y siete ediciones hasta la edición londinense de Tamesis Books (1966), obra de Lucien Depuis y de Nigel Glendinning. Un año después apareció la edición de Ángeles Cardona de Givert y Enrique Rodríguez Vilanova. La edición que antes hemos mencionado de Joaquín Arce se publicó por primera vez en 1973. Rogelio Reyes Cano, en 1975; José Sánchez Reboredo en 1978; Elías Serra en 1979, Baquero Goyanes en 1981; Juan José Amate Blanco en 1984, Manuel Camarero en 1984; Aurora Cruzado en 1984; Joaquín Marco, en 1985; Francisco Alonso en 1985; Salvador Solé Camps y José Palomar Ros en 1986; José Caso González en 1989; José Ibáñez Campos, en 1992; Antonio de la Torre Villalba, en 1993; Santiago Fortuño Llorens en 2000; Eugenio Alonso Martín, en 2002, Juan Carlos Merchán, en 2002 y Óscar Barrero Pérez en 2006 han ido añadiendo sus ediciones.

[12] «Introducción» a *Cartas marruecas. Noches lúgubres* (2000) Pág. 80.

[13] No había aparecido con anterioridad a la de Sebold una edición independiente de *El delincuente honrado.* Elena Catena incluyó a la obra en un volumen de *Teatro español del siglo XVIII* (que incluía también la *Raquel* de García de la Huerta, *El sí de las niñas* de Moratín y *La casa de Tócame-Roque* de Ramón de la Cruz) publicado en 1968 y Femando Domenech Rico hizo lo propio en su edición de *La comedia lacrimosa es-*

riano ya había sido objeto del estudio de Sebold[14], pero esta edición amplía y mucho la doctrina del americano sobre Jovellanos. Un volumen de ciento setenta páginas en las que noventa se dedican a la edición habla bien claro de la amplitud del acercamiento al *Delincuente honrado* que ha llevado a cabo Sebold. Amén del imprescindible (y apasionante) estudio biográfico del autor, Sebold hace un cumplido análisis del género de la comedia lacrimosa, tanto su historia como las leyes que la rigen, para a continuación situar al *Delincuente* en esa encrucijada entre comedia lacrimosa y drama romántico que le confiere un valor fundamental en nuestra historia literaria.

Desde que en 1960 apareció el primer tomo del *Fray Gerundio*, hasta la edición del *Teatro original completo* de Iriarte, en este año del 2010, han transcurrido cincuenta años. Cincuenta años de dedicación a la literatura española del ochocientos, de amor a nuestra literatura y a nuestra lengua, cincuenta años en que este americano que vive «exilado en su propio país» ha trabado una amistad entrañable, íntima y enriquecedora con José Cadalso, con Gaspar Melchor de Jovellanos, con Diego de Torres Villarroel, con Ignacio de Luzán. Allá por 1976, Sebold escribía lo siguiente: «En sus pequeños ensayos críticos Azorín recrea las personalidades de escritores del pasado, uniéndose espiritualmente con ellos a través de la contemplación de sus obras, o sea, recreando en parte su propio espíritu a la imagen del escritor de quien habla en cada caso. Tal relación, a pesar de no darse entre contemporáneos, se caracteriza por un sentimiento análogo a esa concordia platónica que se asocia a la perfecta amistad entre hombres de almas allegadas»[15]. Palabras que describen perfectamente la actitud de Sebold ante sus autores y que hacen comprender esta otra declaración de treinta años más tarde: «Enseñar bien una obra individual, ilustrada, romántica, realista, etc, requiere primero que se haga sobre ella una investigación lo más definitiva posible, porque solamente armados de una abundante información sobre ella, podemos confiar el que al aplicar nuestra sensibilidad a su interpretación, podrá coincidir con la sensibilidad del autor. Enseñar bien la prosa de Torres Villarroel, o el verso de Meléndez Valdés es, entonces, ir al aula provisto de datos y más datos, pero es

pañola, esta vez al lado de la *Cecilia* de Comella y *El viejo y la niña*, de Moratín (2006). José Caso González publicó también ediciones de *El delincuente honrado* en el tomo I de las Obras completas de Jovellanos (Oviedo. Centro de estudios del Siglo XVIII. 1984. Págs. 467-565) y en el volumen de *Escritos literarios* del mismo autor publicado en *Clásicos Castellanos* (Madrid. Espasa-Calpe. 1987. 345-458)

[14] «Contra los mitos antineiclasicis españoles» (1964), «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español» (1973), «Jovellanos, dramaturgo romántico» (1985), «El desencanto romántico de Jovellanos» (1990)

[15] *Visiones y visitas de Torres…* (Pág LXII)

igualmente importante vivir, celebrar o llorar cada uno de esos datos ante el público de alumnos»[16]. Son palabras de Sebold a propósito de la actividad del profesor en la clase, pero perfectamente válida también para esa forma de la enseñanza que constituye una edición crítica. No en vano las ediciones de este desterrado de otro país y de otro siglo van dedicadas «A Torcuato, Amato y Tediato, triunvirato, heraldos del romanticismo español», «A la pobre esposa analfabeta de Luzán», «A Nuño y Tediato, amigos de toda la vida», «A María Ignacia también, pues sin ella hubiera quedado pobre el romanticismo mundial». Y no es la menor, ni la menos importante de las prendas de estos libros, de toda la obra del americano, el haber sido capaz de transmitir gran parte del amor y de la pasión con la que él se ha acercado a sus tiernos amigos dieciochescos.

Me atrevo a decir que en ningún otro período de nuestra literatura ni en ningún otro crítico puede concurrir el hecho de que haya un editor literario que sea el responsable, el único responsable, de que un buen número de las obras mayores de nuestra literatura esté a disposición de los lectores interesados, y no perdidas en ediciones polvorientas, ignotas e incomprensibles.

Quizás sea la mejor forma de agradecerlo, la de restituir a Sebold a la que es en muchos aspectos su patria espiritual y, al menos en nuestra imaginación, contemplarlo como uno más de los tertulianos de la Fonda de San Sebastián, entregado a una conversación amena e instructiva y sentado entre sus queridos amigos Tomás de Iriarte y José de Cadalso.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
ICEL19

[16] *«Aquel extraño paréntesis entre los siglos XVII y XIX (Reminiscencias de un dieciochiista impenitente)»* (2007) P. 194.

EDICIONES DIECIOCHESCAS DE RUSSEL P. SEBOLD

José Francisco de Isla
Fray Gerundio de Campazas
Introducción, edición y notas de Russell P. Sebold
1ª edición «Clásicos Castellanos», n. 148-151. Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1960, XCVIII, 188 p.; vol. II, 1962, 320 p.; vol. III, 1963, XX, 196 p.; vol. IV, 1964, 300 p.
2ª edición «Clásicos Castellanos», n. 148-151. Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1969, XCVIII, 188 p.; vol. II, 1970, 320 p.; vol. III, 1973, XX, 196 p.; vol. IV, 1975, 300 p.
3ª edición «Colección Austral», A257-A258. Madrid: Espasa-Calpe, 1992; dos tomos, 531 y 453 p.

Diego de Torres Villarroel
Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte
Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold,
1ª edición «Clásicos Castellanos», n. 161. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, XCVIII, 272 p.
2ª edición «Clásicos Castellanos», n. 161. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, XCVIII, 272 p.
3ª edición. «Colección Austral», n. A204. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, 385 p.

Ignacio López de Ayala
Numancia destruida
Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold.
«Biblioteca Anaya», n. 94. Salamanca-Madrid: Anaya, 1971, 152 p.
Nueva edición corregida: Letras Hispánicas, 577, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

Ignacio de Luzán
La poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies
Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold.
«Textos Hispánicos Modernos», n. 34. Barcelona: Labor, 1977, 656 p.
Nueva edición corregida: Letras Hispánicas, 624, Madrid, Cátedra, 2008, 722 págs.

Tomás de Iriarte
El señorito mimado. La señorita malcriada
Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold.
1ª edición. «Clásicos Castalia», n. 83. Madrid: Castalia, 1978, 551 p.
2ª edición. «Clásicos Castalia», n. 83. Madrid: Castalia, 1986, 551 p.
Otra edición (parcial)
El señorito mimado

Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold.
1ª edición. «Biblioteca Clásica Castalia», n. 76. Madrid: Castalia, 2002, 325 p.

Otra edición (parcial)
La señorita malcriada
Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold.
1ª edición. «Biblioteca Clásica Castalia», n. 77. Madrid: Castalia, 2002, 325 p.

Diego de Torres Villarroel
Vida
Estudio preliminar, edición y notas de Russell P. Sebold.
1ª edición. «Temas de España» (Sección de Clásicos), n. 162. Madrid: Taurus, 1985, 361 p.

José de Cadalso
Noches lúgubres
Edición de Russell P. Sebold
1ª edición «Clásicos Taurus», 23. Madrid: Taurus, 1993, 214 p.

José de Cadalso
Cartas marruecas. Noches lúgubres
Edición de Russell P. Sebold
1ª edición. «Letras Hispánicas», 78. Madrid: Cátedra, 2000, 410 p.

Gaspar Melchor de Jovellanos
El delincuente honrado
Edición de Russell P. Sebold
1ª edición. Letras Hispánicas, 612, Madrid, Cátedra, 2008, 171 págs.

José de Cadalso
Lugubrious Nights. An Eighteenth-Century Spanish Romance
Traducción al inglés de las Noches lúgubres por Russell P. Sebold, con una introducción en inglés
1ª edición. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2008, 76 págs.

Tomás de Iriarte
Teatro original completo
Edición de Russell P. Sebold
1ª edición. Letras Hispánicas, 654, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, 708 págs.

EDICIONES EN COLABORACIÓN

Leandro Fernández de Moratín. Pedro Antonio de Alarcón
El sí de las niñas. El sombrero de tres picos
Edición de Jesús Pérez Magallón y Eva F. Florensa.
Prólogo de Russell P. Sebold.
1ª edición. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1998.

Francisco Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez
El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas.
Introducción, edición y notas de Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold.
1ª edición. Colección Mayor. Córdoba: CajaSur, 2000, 323 p.

ESTUDIOS DE RUSSEL P. SEBOLD SOBRE LITERATURA DIECIOCHESCA

— (1957). «Torres Villarroel y las vanidades del mundo». *Archivum, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo*, VII, pp. 115-146.

— (1958). «Naturalistic Tendencies and the Descent of the Hero in Isla's Fray Gerundio». *Hispania* (EE.UU.), XL, septiembre, pp. 308-314.

— (1960). «Torres Villarroel, Quevedo y el Bosco» *Ínsula*, n. 159, Madrid, febrero, pp. 3 y 14.

— (1961). *Tomás de Iriarte: poeta de «rapto racional»*. «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», n. 11. Oviedo, Universidad de Oviedo, p 67.

— (1963). «Mixtificación y estructura picarescas en la *Vida de Torres Villarroel*». *Ínsula*, n. 204. Madrid, noviembre, pp. 7 y 12.

— (1964). «Contra los mitos antineoclásicos españoles». *Papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma de Mallorca, vol. XXXV, n. 103, octubre, pp. 83-114.

— (1967). «A Statistical Analysis of the Origins and Nature of Luzán's Ideas on Poetry». *Hispanic Review*, XXX, pp. 227-251.

— (1968). «Dieciochismo, estilo místico y contemplación en *La esposa aldeana* de Iglesias de la Casa», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, vol. XLIV, n. 146, mayo, pp. 117-144.

— (1968). «Sobre el nombre español del dolor romántico». *Ínsula*, n. 264, Madrid, noviembre , pp. 1, 4, y 5.

El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas, «El Soto», n. 14. Madrid: Prensa Española, 1970, 268 p.

«Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism», *The Ibero-American Enlightenment*, Urbana, University of Illinois Press, 1970, pp. 111-140.

Colonel Don José Cadalso, «Twayne's World Authors Series», n. 143. New York: Twayne Publishers, Inc., 1971, 187 p.

«Sobre la anotación de las Visiones de Torres Villarroel», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI, 1972, pp. 94-100.

«Un *padrón inmortal* de la grandeza romana: En torno a un soneto de Gabriel Álvarez de Toledo», *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Gredos, vol. I, 1972, pp. 525-530.

«El incesto, el suicidio y la fecha del romanticismo español», *Hispanic Review*, XLI, 1973, pp. 669-692.

Cadalso: el primer romántico «europeo» de España. «Biblioteca Románica Hispánica», n. 215. Madrid: Gredos, 1974, 294 p.

Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel, «Letras e Ideas», n. 5. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975, 200 p.

«Martín Sarmiento y la doctrina neoclásica», *Ínsula*, n. 366, Madrid, mayo 1977, pp. 1 y 12.

«Historia clínica de Clara: *La mojigata* de Moratín», *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, t. II, 1978, pp. 447-468.

«Lo *romancesco*, la novela y el teatro romántico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVI, n. 348, Madrid, junio 1979, pp. 515-536.

«Colón, Bacon y la metáfora heroica de Feijoo», *Homenaje a Agapito Rey*, Bloomington, Indiana University, 1980, pp. 333-354.

«Autobiografía y realismo en *El sí de las niñas* de Moratín», *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 213-227. (Reeditado en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, primavera 1982).

«Alcalá Galiano y la literatura dieciochesca: paradoja histórica y *visión filosófica* (artículo-reseña a los 135 años)», *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 383-404.

«Sobre la lírica española y su periodización durante la Ilustración española», *Hispanic Review*, L, 1982, pp. 297-326.

Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer, «Filología», 10. Barcelona: Crítica, 1983, 225 p.

«La pena de la Hija del Sol. Realidad, leyenda y romanticismo», *Estudios en honor a Ricardo Gullón, Society of Spanish and Spanish-American Studies*, Lincoln Nebraska, 1984, pp. 295-308.

Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1985, 121 p.

«Interián de Ayala en el neoclasicismo español», *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Dowling*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 151-165.

«Jovellanos, dramaturgo romántico», *Anales de Literatura Española*, vol. IV, 1985, Universidad de Alicante, pp. 415-437.

«Huerta, la tragedia y la mujer», *ABC*, sábado, 17 de octubre de 1987, p. 86.

«Connaturalización y creación en el *Agamenón vengado* de García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, n. II, mayo-agosto 1988, pp. 465-490.

«Ilustración y toros: Nicolás Fernández de Moratín», *Ínsula*, n. 504, Madrid, diciembre 1988, pp. 15-16.

«Feijoo, costumbrista moderno», *ABC*, lunes, 2 de julio de 1990, p. 28.

«El desencanto romántico de Jovellanos», *ABC*, martes, 4 de septiembre de 1990, p. 38.

«Montengón y la novela romántica», *ABC*, domingo, 2 de febrero de 1991, p. 60.

«Parodia y vigencia de la tragedia», *ABC*, domingo, 30 de junio de 1991, p. 60.

«Cadalso, poeta modelo», *ABC*, jueves, 21 de noviembre de 1991, p. 33.

De ilustrados y románticos. Madrid: El Museo Universal, 1992, 228 p.

«Periodización y cronología de la poesía setecentista española», *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, n. 8, 1992, pp. 175-192.

«El galante ingenio Lobo», *ABC*, domingo, 27 de septiembre de 1992, p. 84.

«De libros antiguos y bibliomanía», *ABC*, miércoles, 4 de noviembre de 1992, p. 29.

«Entre siglos: barroquismo y neoclasicismo», *Dieciocho*, vol. 16, 1-2, primavera-otoño 1993, pp. 131-148.

«El primer drama romántico español (1770)», *ABC*, viernes, 1º de octubre de 1993, p. 72.

«Juan de Iriarte, tertulio y costumbrista», *ABC*, miércoles, 1º de diciembre de 1993, p. 78.

«Clavijo en el costumbrismo», *ABC*, domingo, 15 de enero de 1995, p. 91.

«Novelas de *muchos Cervantes*: Olavide y el realismo», *Anales de Literatura Española*, n. 11, 1995, pp. 173-191.

«Neoclasicismo y romanticismo dieciochescos» *Historia de la literatura española. Siglo XVIII.* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 137-207.

«El teatro de Tomás de Iriarte» *Historia de la literatura española. Siglo XVIII.* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 541-607

«José de Cadalso, sus *Noches lúgubres*, su romanticismo» *Historia de la literatura española. Siglo XVIII.* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 726-743.

«Gaspar Melchor de Jovellanos y el drama romántico» *Historia de la literatura española. Siglo XVIII.* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 823-836.

«Los verdaderos sabios de la poesía», en *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp. 807-813.

«La novela social de Cadalso», *ABC*, lunes, 9 de octubre de 1995, p. 56.

«Olavide en el género novelístico», *ABC*, lunes, 6 de noviembre de 1995, p. 70.

«Las cartas y la cultura del alma», *ABC*, jueves, 25 de enero de 1996, p. 80.

«La primera obra romántica europea», *ABC*, jueves, 28 de marzo de 1996, p. 77.

«Azorín ante los neoclásicos y los románticos», *Anales Azorinianos*, 5, 1996, pp. 257-267.

«Cadalso en los grillos de su escritura», *Dieciocho*, Otoño 1996, tomo 19, pp. 263-274.

«Los términos *romancesco* y *romántico*: su historia y su sentido», *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I).* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 77-84.

«Cronología y continuidad del romanticismo», *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I).* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 84-89.

«El paisaje, el yo sensible, el misticismo, el dolor, el satanismo», *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I).* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1997 pp. 89-97.

«Huida del presente y exotismo en las letras románticas», *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I).* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1997 pp. 97-105.

«La poesía romántica del siglo XIX como modelo literario», *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I).* Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1997 pp. 450-464.

«'Mena y Garcilaso, nuestros amos': Solís y Candamo, líricos neo-clásicos», La transición del Barroco a la Ilustración, Anejo I de *Dieciocho*, marzo de 1997, pp. 153-170.

«Antes del neoclasicismo», *ABC*, lunes, 26 de mayo de 1997, p. 104.

«Comedia lacrimosa y drama romántico», *ABC*, domingo, 14 de septiembre de 1997, p. 98.

«El *fiero quebranto* de Meléndez Valdés», *ABC*, domingo, 28 de septiembre de 1997, p. 106.

«Forner a los doscientos años», *ABC*, 25 de enero de 1998, p. 66.

«El subtexto costumbrista de las *Noches lúgubres*, de Cadalso», *Dieciocho*, vol. 21.1, primavera 1998, pp. 7-20.

«Pícaro y quijote en la novela del padre Isla», *ABC*, jueves, 30 de abril de 1998, p. 60.

«Moratín frente a Molière», *ABC*, domingo, 5 de julio de 1998.

«Moratín en el realismo», *ABC*, jueves, 19 de noviembre de 1998, p. 68.

«La génesis del drama romántico: *La condesa de Castilla*, de Cienfuegos», *Dieciocho*, t. 22, n. 2, otoño de 1999, pp. 265-279.

«Extremadura recuerda a Forner», *ABC*, domingo, 3 de enero de 1999, p. 60.

La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX. ACTA SALMANTICENSIA, Estudios Filológicos, 288. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, 270 pp.

«'Por polvo, sangre, fuego, horror y muerte'*:* Las postrimerías del hombre en las páginas de Cadalso». Presentación de Germán Gullón: «Russell P. Sebold: Corazón de hispanista». Aula de Literatura «José Cadalso». San Roque, *Cuaderno de Literatura* 86, marzo 2001, 24 pp. sin paginar. (Conferencia impresa).

«La 'restauración' de la poesía, alma del movimiento neoclásico». *Salina*, núm. 15, noviembre de 2001, pp. 123-131.

«Antes hubo poesía que preceptiva. Orígenes y liberalismo de la poética clásica». *Salina*, núm. 16, noviembre de 2002, pp. 109-116.

«Quintana, clásico y neoclásico». *ABC*, lunes, 14 de octubre de 2002.

Lírica y poética en España, 1536-1870. Crítica y Estudios Literarios. Madrid, Cátedra, 2003. 574 pp.

Ensayos de meditación y crítica literaria (recogidos de las páginas del diario «ABC»). MORIA, 5. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 512 pp.

«La dulzura de Garcilaso y sus imitadores». *Salina*, núm. 18, noviembre de 2004, pp. 119-125.

«Fuente, figurones y costumbrismo en *El don de gentes* de Iriarte». *Dieciocho*, Nº 28.2. 2005, pp. 47-64.

«Aquel extraño paréntesis entre los siglos XVII y XIX (Reminiscencias de un dieciochista impenitente)» *Dieciocho*, Nº 30.1. 2007, pp. 189-196.

Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas. ACTA SALMANTICENSIA. ESTUDIOS FILOLÓGICOS, 329, Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 2010.

Enrique Rubio Cremades
Lope de Vega en el Romanticismo español.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 231-251

LOPE DE VEGA EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Es evidente, tal como se puede constatar por el testimonio de escritores y viajeros extranjeros, que España era considerada y definida con el marbete de *país romántico.* El copioso material literario perteneciente a la literatura española del Siglo de Oro era fuente inagotable para los dramaturgos y teóricos del romanticismo en la Europa del primer tercio del siglo XIX. España era la cuna de Lope, Calderón, Cervantes, tal como lo corroboran los testimonios de la crítica alemana, desde los hermanos Schlegel hasta Johann L. Tieck o Ferdinand J. Wolf. Fue, precisamente, la crítica alemana la que analizó y difundió el corpus literario de Lope, cuyo teatro había creado la nueva dramática contra la preceptiva aristotélica resucitada en el Renacimiento.

Desde múltiples ópticas o perspectivas se analiza la creación literaria de Lope y su actitud como teórico de la misma. Tanto sus obras de ficción como *El Arte nuevo de hacer comedias* fueron interpretadas con dispar criterio por la crítica. La prensa, como tendremos ocasión de comprobar, enjuició no sólo la influencia de las obras de Lope en los dramaturgos del momento, sino que también polemizó acerca de los contenidos teóricos vertidos en *El Arte nuevo de hacer comedias.* Así, aspectos como los relacionados con la libertad absoluta en la elección de temas, la mezcla de la tragedia y la comedia, las unidades dramáticas, las normas de oficio para la redacción material de las comedias y para la representación, el lenguaje dramático, los personajes, desarrollo de la acción dramática –planteamiento del caso, enlace y conexión de los sucesos, complicación de la intriga y desenlace gradual hasta el final de la obra–, versificación y su adecuación a la situación dramática fueron los principales contenidos analizados por los estudiosos en la prensa de la primera mitad del siglo XIX en España.

Entregado: 19 de julio de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

La crítica literaria en este periodo prestó especial atención a todos estos postulados vertidos en *El Arte nuevo de hacer comedias.* Quintana, Dionisio Solís, *El Abate Marchena* y sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia* (1820) fueron asaz prolíficos en sus escritos como analistas del Romanticismo y su engarce con el Siglo de Oro. Los preceptistas –Martínez de la Rosa y Hermosilla–, los críticos de la escuela sevillana –Lista, Reinoso y Mármol–, los no menos célebres José de la Revilla, Pedro María de Oliver y Bartolomé J. Gallardo configuran un elenco de alto nivel en la crítica literaria. Interés por Lope y por el Siglo de Oro en general que indujo a más de un sector crítico a teorizar sobre la pertinencia o no de representar en los escenarios sus creaciones literarias. La diversidad de criterios fue frecuente y las banderías o sectas polemizaron en pro y en contra de las preceptivas neoclásicas y la dramaturgia del Siglo de Oro. La polémica y defensa de Böhl de Faber sobre el llamado Teatro nacional, las tendencias eclécticas y reformistas de los Silvela, Burgos, García Suelto, Clemencín, entre otros, y los estudios de Durán sobre la dramaturgia del Siglo de Oro y el Romancero constituyeron en su día los principales pilares del panorama histórico, literario y crítico.

La presencia de Lope en los albores del siglo XIX es manifiesta, aunque con especial intensidad al mediar la tercera década de dicho siglo, pues los románticos sin desdeñar la aportación de nuevos elementos escénicos buscaron su inspiración en la Edad Media y en el teatro nacional creado por Lope de Vega. Las adaptaciones y refundiciones fueron pródigas. Así la llevada a cabo por Bretón de los Herreros de *Los Tellos de Meneses*; *Las bodas de doña Sancha* –dramatización del último conde de Castilla por las Velas– de García Gutiérrez, inspirada en *El primer rey de Castilla*; *Margarita la tornera*, de Zorrilla, sobre el reiterativo motivo de la monja y el galán, cuyo asunto está presente en *La guarda cuidadosa. El capitán Montoya* del mismo Zorrilla, sobre el estudiante Lisardo que contempla su propio entierro, sería vertido por primera vez al teatro por Lope en *El vaso de elección.* Adaptaciones e influencia en Zorrilla que le convierten en el Lope del Romanticismo, pues recoge múltiples elementos dispersos, los engarza o articula en un conjunto armónico y los revitaliza al infartarlos con la tradición, subsumiendo los mismos ideales que Lope. Fue él, precisamente, el que reanudó con sus dramas el gran teatro de Lope, que vale tanto como decir el teatro nacional. Cabe señalar también la refundición sutil que el propio Larra lleva a cabo de la obra *Porfiar hasta morir*, en su drama Macías, trasunto vertido en su novela *El doncel de don Enrique el Doliente.*

El Moro expósito, extenso poema del duque de Rivas que refiere la leyenda de los siete Infantes de Lara, aunque con múltiples variantes debidas al propio

autor, tiene como base fundamental la comedia de Lope *El Bastardo Mudarra.* Otro tanto sucede con las crónicas y leyendas referentes tanto a la España visigótica como de la época de los Austrias, pues influyeron en sumo grado en la dramaturgia romántica y en el conjunto general de obras publicadas durante esta época. Cabe señalar también la influencia de Lope en las iniciales creaciones literarias de Rivas, especialmente en su libro *Poesías*, publicado en 1814, en donde se indica que ha imitado «la sencillez en el modo de decir y de presentar los pensamientos que ostentan nuestros poetas del siglo XVI» (Saavedra: 1914: s.p.). En las letrillas, églogas, epístolas, cantinelas, así como en los romances y sonetos que figuran en este corpus poético se evidencia con claridad y nitidez la presencia de Lope.

Las refundiciones de dramas del Siglo de Oro en el primer tercio del siglo XIX fueron, pues, copiosísimas, especialmente aquellas cuya paternidad correspondía a Lope y Calderón. Durante este periodo Dionisio Solís sería el más prolífico refundidor de su época, pues además de componer comedias originales –*Misantropía y arrepentimiento*, *Camila*, *El valiente justiciero y el rico hombre de Alcalá*– se dedicó a la labor de refundidor de obras clásicas de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro. Destacamos sus refundiciones *Afectos de odio y amor, El escondido y la tapada*, *El Astrólogo fingido*, *La Dama duende*, *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón; *La Dama boba* y *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope; *Marta la Piadosa, Por el sótano y el torno* y *La Villana de Vallecas,* de Tirso; *García del Castañar,* de Rojas Zorrilla; *El Pastelero de Madrigal*, de Jerónimo de Cuéllar y *El rico hombre de Alcalá*, de Moreto. Cabe precisar también que determinadas obras de dichos dramaturgos no se representaron, como señala Hartzenbusch (1843: 173-214)[1], por diversas causas, la mayoría de las veces por la censura, pues no veía con buenos ojos ciertos episodios que se destacaban por su oposición a la política fernandina o por ser considerados por la Iglesia excesivamente atrevidos en asuntos religiosos. Sería el caso, por ejemplo, de la obra *Los milagros del desprecio*, de Lope, pues sólo Dios era el único que podía obrar milagros. Algo inconcebible y que sólo podía suceder en uno de los episodios históricos más nefandos de la historia de España, el llamado Decenio Calomardino. Como es bien sabido la obra de Lope conjuga admirablemente la máxima de que el desdén solo puede curarse con el

[1] *Cfr.* Cotarelo (1902). El citado crítico aborda en su estudio las obras representadas en los teatros de Madrid desde el año 1793 hasta 1819. De todos los autores pertenecientes al Siglo de Oro el más representado fue Lope, con doscientas obras refundidas; en segundo lugar Calderón, ciento treinta, y, en menor medida, Moreto, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla y Ruiz de Alarcón.

desdén, de ahí que el personaje Hernán, recién regresado de Flandes y antiguo mozo de don Pedro Girón, consiga mediante esta estrategia unir a su amo con la mujer deseada. Idéntico caso de esta infeliz censura sería presa la obra de Calderón *Peor está que estaba*, prohibida por considerarla una clara alusión al gobierno de Calomarde. La censura amputó numerosos dramas inofensivos, cercenando por el arbitrio de quienes formaban parte de la censura y no siempre con la mirada atenta al Siglo de Oro, sino también en relación con piezas populares un tanto picantes y que ridiculizaban las costumbres de la época. El variopinto mosaico teatral del primer tercio del siglo XIX posibilita el entrecruzamiento de las obras de Lope con otras que, de igual forma, harían las delicias del público. Así, desde las páginas de *El Censor* se describe este variopinto escenario teatral:

> Comedias de santos, sin exceptuar a Dios y a la Virgen, comedias de amoríos históricos, de capa y espada, de moros y cristianos, de caricaturas cañizarescas, de guerras y hombres en el estilo de Comella, últimamente verdaderas comedías de costumbres y caracteres se suceden en nuestro teatro, interpoladas tal vez con las pocas tragedias sublimes que tenemos y con las innumerables traducciones que hemos hecho del teatro francés e italiano (*El Censor*: 1821: V: 470)[2].

Testimonio de idéntico corte sería el ofrecido por el periodista y crítico Pérez del Camino que, al igual que Mesonero Romanos[3] y Larra[4], corrobora el

[2] Se alude a las comedias de santos –*El divino africano*, *El capellán de la Virgen*, *Lo fingido verdadero*–, de enredo –*El acero de Madrid*, *La moza del cántaro*, *Por el puente, Juana*…–, de costumbres urbanas –*Los melindres de Belisa*, *La discreta enamorada*, *El perro del hortelano*, *La esclava de su galán*…– y a una amplia gama de obras históricas correspondientes a las crónicas y leyendas de España.

[3] Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón*, en el capítulo referido a la ocupación francesa indica que el propio José Bonaparte fue un admirador del Siglo de Oro, pues mandó colocar en los teatros de Madrid los bustos de Lope y Calderón. Años más tarde, en el periodo comprendido entre 1815 y 1819, Mesonero señala al respecto que Lope, Calderón, Tirso, Moreto y Rojas, entre otros, sedujeron la inteligencia del público español con obras como «*La villana de Vallecas*, *Marta la Piadosa*, *Por el sótano y el torno*, *El vergonzoso en palacio*, *Mari Hernández la Gallega* y otras varias del primero [Tirso]; *La moza del cántaro*, *El Rey,* de Lope […]» (1994: 313).
Cabe señalar también la admiración que Mesonero tuvo por la dramaturgia áurea, pues a partir del año 1825 adaptó numerosas obras de Tirso y Lope de Vega. Estas refundiciones se deben, fundamentalmente, a su formación moratiniana, a su convencimiento del desajustado teatro del Siglo de Oro. A raíz de la célebre proclama de Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (1828), Mesonero cambió de actitud, respetando los textos sin mutilaciones ni adendas. Este cambio se percibe con nitidez tanto en sus colaboraciones en el *Semanario Pintoresco Español* como en su labor como colector para la Biblioteca de Autores Españoles de las comedias de Rojas Zorrilla y de autores contemporáneos y posteriores a Lope de Vega.

éxito de Lope de Vega en la escena española durante el primer tercio del siglo XIX[5].

El debate entre románticos y neoclásicos motivado, precisamente, por la defensa o censura de las representaciones de las obras de Lope y Calderón, fundamentalmente, es un hecho que no sólo se comenta en tertulias, ateneos, liceos, sino también en los medios periodísticos. Las obras de Lope de Vega, analizadas y editadas con no poca profusión en la primera mitad del siglo XIX, tanto en el momento álgido de la polémica literaria entre románticos y neoclásicos, como en la época del eclecticismo en España, fueron objeto de apasionados encuentros y desencuentros (Hartzenbusch: 1843: 187). La popularidad de Lope era evidente y no sólo por la excelencia de sus obras de creación, sino también por su rebeldía contra la norma aristotélica en *El Arte nuevo de hacer comedias.* Agustín Durán, acérrimo y convencido defensor del teatro áureo, corroborará en su *Discurso* la merecida fama de Lope y su sintonía perfecta con la generalidad del público que «dirigida por sus propias impresiones, y por íntimo sentimiento de sus goces, llenaba los coliseos cuando veía en la escena a Lope, Tirso, Calderón y Moreto; y tal vez sus detractores salían del teatro tan concomidos como avergonzados de haber participado del entusiasmo general, contra las ordenanzas de Aristóteles y del espíritu de partido»[6].

El *Discurso* de Durán (Caldera: 1962; Shaw: 1973; Gies: 1975) se proponía rebatir la crítica clasicista desde Luzán y Montiano hasta Gómez Hermosilla. Durán se queja de la abundancia de traducciones y compilaciones existentes en España, arregladas a la preceptiva clásica. A la juventud española no se le ha ex-

---

[4] Larra consideraría siempre a Lope como un escritor inmortal, a lado de los autores más representativos de la literatura universal. Sirva de botón de muestra sus reflexiones finales en su artículo *Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de Fe:* «No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre, menos en ninguna época, porque el gusto es relativo; no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala. Ni se crea que asignamos al que quiera seguirnos una tarea más fácil, no. Le instamos al estudio, al conocimiento del hombre; no le bastará como al *clásico* abrir a Horacio y a Boileau y despreciar a Lope y a Shakespeare; no le será suficiente, como al romántico, colocarse en las banderas de Victor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín; no, porque en nuestra librería campeará Ariosto al lado de Virgilio, Racine al lado de Calderón, Moliére al de Lope […]», *El Español*, 18 de enero, 1836

[5] El mencionado crítico escribe en las páginas de *La Opinión* (1820:117), los siguientes versos:

«Penetrad al santuario de la Talía,
allí Lopes, Moretos, Calderones,
de Terencio, en poemas inmortales
nos hacen saborear las dulces sales»

[6] Vid. nota 3. La cita corresponde a *Memorias de la Real Academia Española* (1870: II: 291).

plicado bien lo que representa el género romántico, pese a que en otras naciones europeas, como Francia, Inglaterra y Alemania, ha asumido su credo y finalizado cualquier tipo de discusión. Durán asume por completo la estrecha afinidad del Teatro y de la poesía popular, en cuanto manifestaciones de la nacionalidad española, la recíproca influencia de la historia y la literatura de un país y el valor que en ellas tienen las creencias religiosas, las condiciones específicas de una civilización determinada y la etnografía. A partir de estas premisas, rechazó la preocupación absurda que ajustaba o acomodaba a los cerrados y estrechos moldes de la antigüedad clásica el arte propio que engendró y educó el cristianismo[7]. Los asertos que emanan del propio *Discurso* de Durán son contundentes, taxativos. Por un lado, afirma que el drama antiguo español es, por su origen y forma de considerar al hombre, distinto del que imita al griego; por otro, señala que dicha analogía o diferencia la constituyen dos géneros diversos entre sí, los cuales no admiten del todo iguales reglas ni formas en su expresión. Finalmente, indica que el drama español es más poético que el clásico y por ello es por lo que debe regularse por reglas y licencias más distantes de la verosimilitud prosaica. La diferencia capital entre el arte clásico, según los modelos de la antigüedad greco-latina, y el arte romántico en la significación de arte cristiano, y propio de las sociedades modernas, estriba en opinión de Durán en que el primero se proponía describir al hombre *abstracto* y *exterior*, y el segundo las interioridades del alma, la lucha de la pasión y del libre albedrío, y de la conciencia consigo misma en su triple aspecto de actor, víctima y campo de batalla. Reflexiones que el propio Durán ejemplifica con valiosas anotaciones de textos literarios, como aquellos en los que compara los celos de Orosman con los del Tetrarca de Jerusalén o los sutiles comentarios sobre los romances gongorinos, como los referidos a Angélica y Me-

[7] López Soler en su artículo «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», hace alusión a las tres grandes circunstancias que influyen sobremanera en las producciones poéticas: la Religión, las costumbres y la Naturaleza. Para López Soler este primer punto forma parte esencial de sus razonamientos: «Los dioses de Homero habían creado naciones belicosas y brillantes, que tenían y no amaban a la divinidad y a la cual atribuían vergonzosas debilidades; pero el Dios de los cristianos había de formar pueblos menos entusiastas y más recogidos, menos brillantes, y más melancólicos […] He aquí el origen del romanticismo. El esplendoroso aparato de las Cruzadas, las virtudes y el pundonor de los caballeros […]», *El Europeo*, I, nº 7, pp. 207-210. Más adelante apunta las diferencias entre el mundo clásico (pagano) y el romántico (cristiano), inclinándose sutilmente por la última: «[…] unos y otros dan a conocer en esto la Religión que profesaban, las costumbres de sus épocas y aun la Naturaleza que describían. Los antiguos, menos espiritualizados que los cristianos […]. Los clasicistas violentan la situación del alma, los románticos la desvían, pero muy suavemente, de su temple natural; el lenguaje de aquéllos es más magnífico, el de éstos más penetrante; los primeros tienen por base a las pasiones y hablan del mundo físico; los segundos tienen por base al sentimiento y hablan al mundo moral», *Ibíd.*, I, p. 211.

doro. Es evidente que para Durán el escritor clásico trata de describir caracteres generales y tiende hacia un final ético-docente que brilla por su ausencia en el romanticismo (o *romantismo* como él escribía). La moralidad más o menos vaga que se deduzca de sus invenciones, debe resultar de los actos singulares ejecutados por los personajes que intervienen en ellas.

Las diferencias existentes entre la literatura clásica antigua y la moderna, la referida al teatro español de Lope a Calderón, constituyen el eje fundamental que vertebra buena parte de su *Discurso*, de ahí que su intención no sea otra que mostrar que ese teatro y el francés, el de la época de Luis XIV, son dos géneros literarios diversos, aunque igualmente valiosos, pues tanto el uno como el otro se fundan en las necesidades morales, en los modos de existir, juzgar y sentir propios o característicos de cada nación, de ahí que no puedan aplicarse los mismos criterios. Por ello es por lo que las unidades en que se encierra uno de ellos no rigen en el otro, que, incluso, admite una variada gama de tonos y modos de expresión que brilla por su ausencia.

Durán, en el *Discurso* preliminar que precede a su «Romancero de romances caballerescos e históricos[8]», señala que el mundo greco-latino consideraba la especie humana bajo el imperio del fatalismo y a la persona en general como un ser máquina sometida al inflexible destino. Su ídolo era la patria y a ella se sacrificaba toda individualidad. Esta fórmula social formaba un centro de existencia común y exterior que excluía la importancia del hombre como individuo, para atribuirla a un ente abstracto. De ahí que la idealidad poética de la cosmogonía griega se adapte muy poco a la expresión de los sentimientos íntimos e individuales que tanto abundan en las sociedades modernas. Para Durán el verdadero romanticismo provenía de Lope y de sus coetáneos. En sus *Observaciones generales sobre los romances históricos* Durán argumenta mediante el estudio del romancero el nacimiento del teatro nacional, el teatro de Lope, pues los romances viejos populares y sus imitaciones popularizadas debieron ser los elementos de nuestra epopeya nacional, si nos fuese posible alcanzarla, porque allí se contenía toda la ciencia, la fe, los hábitos y costumbres. Porque allí se veía el pueblo pintado por sí mismo y retratados en los hechos sus sentimientos y glorias; porque allí se le pre-

[8] Agustín Durán, *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1828-1832). El corpus de romances es el siguiente: I. Romancero de romances moriscos; II. Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas, pertenecientes a los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico, etc.; III. Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocoso, satíricos y burlescos; IV y V. Romancero de romances caballerescos e históricos, de Amor, Tabla redonda, Carlo Magno y Doce Pares, Bernardo del Carpio, Cid, Infantes de Lara, etc.

sentaba su civilización, y porque era el medio único que tuvo de conservar en la memoria, con lenguaje y formas al alcance de su inteligencia, aquellos hechos y virtudes que amaba recordar, y aquellos vicios que deseaba contener o castigar.

A raíz de todas estas reflexiones Durán indica textualmente lo siguiente:

> «Estos elementos de un gran poema, cuyos semejantes formaron la de otros países y naciones, comenzaron a germinar desde los primeros tiempo de la semi-monarquía asturiana, y se completaron en el último tercio del siglo XVI, en cuya época, en vez de una epopeya, produjeron el teatro nacional, que Lope de Vega adivinó y realizó por el pueblo y para el pueblo. El instinto y el ingenio de este gran poeta abrieron el camino que tenían obstruido los eruditos y los trovadores que imitaban una literatura de origen extraño; y la inspiración popular se apoderó del arte, de la riqueza de la lengua, del colorido poético, y todos los adelantamientos y modificaciones que habíamos adquirido y experimentado en nuestra sociedad. Desde entonces los romances reconquistaron su tipo característico, y se convirtieron en drama, como las rapsodias de los griegos se hicieron epopeyas; desde entonces los juglares y cantores se cambiaron en comediantes y corrieron las ciudades, villas, lugares y aldeas, representando farsas y dramas, cual habían recitado y cantado los romances»(1859: XXVI)[9].

El abandono de las formas latinas e italianas posibilitó, en opinión de Durán, el verdadero romanticismo español, tanto en la lírica como en la obra dramática.

En la *Talía española* Durán insiste en los postulados que emanan de *El Arte nuevo de hacer comedias*, rebatiendo desde su punto de vista los límites de la preceptiva neoclásica. Sobre el romanticismo, adopta un criterio ecléctico muy parecido al seguido por eminentes críticos de la época, como Larra o Mesonero Romanos. Para Durán, el drama clásico, a pesar de su monótona sencillez

[9] En el Prólogo que figura al frente de esta edición señala que su obra fue acogida favorablemente por los eruditos sabios Schlegel, Bouterweck, Grim, Huber, Depping y Wolf. Insiste, una vez más, sobre cuál fue su propósito al iniciar sus estudios, relacionados con su clara oposición a la preceptiva aristotélica y en clara reivindicación del teatro áureo: «Emprendí esta tarea cuando un poder arbitrario dominaba nuestra patria, y por ello me fue imposible manifestar libremente las ideas filosóficas que abrigaba; pero arrostré la dificultad bordeándola, deseoso de que la juventud amiga de las letra comenzase su emancipación omnímoda, rompiendo primero los estrechos límites que al ingenio y la inteligencia había impuesto una crítica empírica y exclusiva, que la obligaba a imitar modelos indirectos de la naturaleza representada bajo formas ya muertas, o cercanas a expirar, aun en el mismo sitio de su cuna», (1859: VI).

> nos produce una ilusión de verdad tan completa y natural que nos encantan, y el novelesco o romántico por la variedad de sus intrigas y acontecimientos, por la suspensión y anhelo de la curiosidad que excita, por la multitud de cuadros que presenta y por el interés que inspira nos cautiva y entretiene (1834: I: 2)[10].

A través de la reflexión de sus escritos, Durán incide en la imposibilidad de encerrar la comedia o el drama romántico en las reglas de las tres unidades, pues insiste en la necesidad de variedad y de contraste en el tono y la expresión, de verosimilitud en el lenguaje y de que sean admitidos y amalgamados la tragedia, la comedia, la sátira, lo lírico y lo bucólico dentro del propio drama romántico. Es evidente que muchas reflexiones de Durán subyacen en *El Arte nuevo de hacer comedias*, especialmente las referidas al lenguaje dramático y la verosimilitud. Durán, al igual que su maestro A. Lista (Juretschke (1954; 1980) y Caldera (1962), consideraba la dramaturgia del Siglo de Oro diferente al teatro griego. Esta diferencia era la que debía marcar las pautas y por ello es por lo que no se podían aplicar a las dos las mismas reglas, tal como se ha señalado con anterioridad. La crítica alemana había percibido con nitidez la nueva definición de la literatura no sólo por la valoración de nuestro teatro, sino también como representante de una literatura moderna (la europea y cristiana) en clara contraposición con la griega-pagana. La defensa de la nueva literatura, el debate sobre el nuevo movimiento literario iniciado por N. Böhl de Faber –polémica sobre el teatro calderoniano (Cattaneo: 1967; Shaw: 1971; Carnero: 1978 y 1990; Llorens: 1979)– y López Soler desde las páginas de *El Europeo* constituirán las bases fundamentales de esta diatriba o defensa de la literatura áurea española, canalizada en la década de los años treinta por las publicaciones periódicas de marcado matiz literario (Rubio Cremades: 1981). Así, por ejemplo, *La Abeja* (1835) reprocha a los críticos españoles por no valorar en su justa medida a Lope y concede un gran mérito a la *Talía Española* de Durán. *El Eco del Comercio* (1834) da cumplida noticia sobre el contenido y plan de la obra de Durán y *La Revista Española* (1835), heredera de las *Cartas Españolas*, elogiaba la colección porque marcaba una época en la historia de la regeneración política y literaria en la historia de España.

[10] *La Talía Española*, o *Colección de dramas del antiguo teatro español.* Sección que abraza desde principios del siglo XVII a mediados del XVIII, (1834: I). El volumen fue publicado a expensas de Durán. En la Biblioteca Nacional existe un catálogo manuscrito de comedias escritas entre el año 1400 hasta 1750, aproximadamente.

Las ideas poéticas de los escritores del primer tercio del siglo XIX fueron expuestas por célebres dramaturgos, como en el caso de Martínez de la Rosa, en su *Poética* publicada por primera vez entre sus *Obras literarias* (1827-1830). Las anotaciones y extensos apéndices con que Martínez de la Rosa ilustró su obra honran más a su erudición que a su talento crítico, algo parecido con lo que ocurrió en su novela *Doña Isabel de Solís*, reina de Granada. Su *Poética* compartió protagonismo por mucho tiempo con el *Arte de hablar en prosa y verso*, de Gómez de Hermosilla[11], que desde las páginas del periódico *El Censor*[12] defendía a Aristóteles, Horacio y Boileau. Los juicios emitidos por Martínez de la Rosa sobre el teatro de Lope, en especial las por él denominadas *tragedias*, no difiere prácticamente en nada con los emitidos por Luzán, refiriéndose a las *libertades* de su teatro y a su condición de hibridez y desarreglo. El propio Martínez de la Rosa se plantea de nuevo el problema de defender la dramaturgia del Siglo de Oro frente a la condena máxime del clasicismo europeo, y especialmente del francés. Su principal argumento consistía en sostener que los dramaturgos españoles no incurrieron por ignorancia de los géneros y de sus exigencias, sino por ceder al gusto del pueblo y buscar el beneplácito o aplauso del público. En su *Poética* el autor escudriña, analiza y enumera todos los tratadistas, desde Torres Naharro, a fin de demostrar que todos ellos manifestaron su conocimiento de las reglas y del carácter de la auténtica tragedia, para echar la culpa de la *corrupción* a Lope y sus discípulos. Es evidente que Martínez de la Rosa se refiere con precisión a varios aspectos que subyacen en *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, especialmente a los versos *no porque yo ignorase sus preceptos,/ gracias a Dios, que ya, Tirón gramático,/ pasé los libros que trataban de esto,/ antes que hubiese visto el sol diez veces/ discurrir desde el Aries a los Peces* (Lope de Vega: 1971: 282-283). El propio Lope se refiere en los versos siguientes que él era conocedor y respetuoso con el arte antiguo y que trataba de liberarse de la responsabilidad de errores de la *comedia nueva* que él representaba, descargando buena parte de ella en aquellos que le había precedido.

[11] Gómez de Hermosilla, *El arte de hablar en prosa y en verso* (1826). Esta obra fue muy censurada y su título se tomó a chanza. A raíz de su impresión, aparecieron varios folletos en contra de dicha publicación; sin embargo, debido a las condiciones didácticas del libro, claridad y método, unidos al apoyo oficial que Gómez Hermosilla y otros afrancesados disfrutaban, consiguieron que el *Arte de hablar* se entronizara en la enseñanza y se reimprimiera en numerosas ocasiones durante el siglo XIX en editoriales de prestigio y de gran tirada editorial.

[12] *El Censor* (1820-1822). La colección está formada por un total de diecisiete volúmenes de 480 páginas cada uno. Empezó a publicarse el 5 de agosto de 1820 y cesó el 13 de julio de 1822.
En este periódico publicó Alberto Lista sus artículos de crítica dramática, crítica literaria y de política. Formaba también parte de la redacción José Gómez de Hermosilla y Sebastián de Miñano.

Íntima convicción que también estaba presente en el prólogo de *El peregrino en su patria*[13]. Las referencias de Martínez de la Rosa concernientes al gusto popular y aplauso del vulgo corresponden a los específicos versos de *El Arte nuevo* muy difundidos y conocidos: *y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto* (1971: 285)[14]. De hecho Martínez de la Rosa no supone un avance o una renovación de los postulados de los neoclásicos. Aun así es riguroso en sus asertos y pone especial énfasis en una específica reflexión: el fracaso a que puede conducir la escrupulosa observancia de unas normas demasiado estrechas y cuando brilla por su ausencia la inspiración. Martínez de la Rosa que había traducido en verso la *Poética* de Horacio fue un claro defensor de las regla en su etapa inicial como dramaturgo, aunque más tarde se incorporaría a la escuela romántica con su célebre drama *La conjuración de Venecia.*

Una reflexión de gran interés para el estudio de Lope de Vega lo constituye el testimonio de Alberto Lista, influenciado por diversos autores clásicos, especialmente por aquellos que él mismo traduce o imita, como Horacio, Petrarca, Tasso, Metastasio. Sus gustos también son diversos, lo que da a su magisterio un cierto sabor ecléctico que no le impide elogiar ciertos aspectos del romanticismo, aunque no acepte el nuevo credo estético debido a su formación clasicista. Lista analizó sagazmente las acepciones que admitía el concepto de *romanticismo*, infiriendo que no debía confundirse con la imitación de la novela puesta de moda por Scott, ni con la exhumación de los recuerdos de la Edad Media. Desde la Cátedra del Ateneo mostró su temperamento ecléctico. En 1822 en sus *Lecciones de Literatura Española*, reanudadas en 1836, vertió inteligentes opiniones sobre el teatro áureo. Reflexiones que avivaron el interés por las producciones dramáticas de Lope, Calderón, Tirso y Moreto. En sus *Lecciones de Literatura Española* (1853)[15] y en sus colaboraciones en la revista *El Censor* se percibe con nitidez el eclecticismo de Lista gracias al análisis de piezas clásicas del teatro del Siglo de Oro, como *La dama duende*, *El desdén con el desdén*, *La moza del cántaro*, *Del Rey abajo ninguno*,

[13] En el prólogo de *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604: 41), Lope señala lo siguiente: «Y adviertan los extranjeros de camino que las comedias en España no guardan el arte, y que *yo las proseguí en el estado que las hallé*, sin atreverme a guardar los preceptos, porque, con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles».

[14] Más adelante, en sus versos *Si pedís parecer de las que agora/ están en posesión y que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca/ la vil cimera deste monstruo cómico / diré el que tengo, y perdonad, pues debo / obedecer a quien mandarme puede* (1971: 290), Lope declara que es el vulgo quien dicta las leyes. El vulgo legislaba la norma suprema del *gusto*, ceñido a su propia circunstancia histórica, que imponía el artista.

[15] Con anterioridad se publicaron en cuadernillos sueltos.

Marta la Piadosa, *Don Gil de las Calzas Verdes*, etc. Captó con especial sutileza la vena inexhausta y la sensibilidad de Lope, aunque censurara algunos aspectos de su teatro. Tras considerar a Lope como un escritor fecundísimo y de ingenio poco común –agotó las continuaciones teatrales y en parte casi no dejó a sus sucesores más que el mérito de imitar, según su opinión–, le reprochó su técnica o artificio para provocar determinadas impresiones entre el público. Lista a diferencia de otros críticos, tal como se puede constatar a través de los artículos que sobre el siglo áureo se publicaron en la prensa romántica, no llamó románticos a nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, pues consideraba que para nosotros eran tan *clásicos* como Esquilo y Sófocles en Grecia, y Corneille y Racine en Francia.

Los testimonios referidos al teatro de Lope de Vega configuran un interesante material noticioso-literario sobre el discurrir de su producción a través de distintas generaciones. Los albores del Romanticismo constituyen un episodio histórico de sumo interés al respecto dada la polémica entre los detractores del teatro áureo y sus defensores. La formación intelectual y literaria de una generación que forma parte del ámbito cultural educada en un neoclasicismo que se ve mancillado por el nacimiento de un nuevo credo estético, el romanticismo, hará posible una rica gama de matices y contenidos que tendrán como objetivo el análisis crítico de las ventajas y defectos de ambas tendencias. Frente a la defensa o censura acalorada de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, nacerá una postura ecléctica propiciada por relevantes críticos, entre ellos, Larra y Mesonero Romanos. *Fígaro*, por ejemplo, desde las páginas de la publicación *La Revista Española* afirmará que lo siguiente:

> […] los hombres amigos de los extremos hicieron una masa común con las grandiosas y colosales producciones de los Lopes y Calderones, y las rastreras obras de los Valladares y Comellas; todas fueron malas, porque en todas había conceptos; todo, pues, quedó enterrado en el silencio del olvido, del cual si lo sacó algún frío preceptista, fue para ridiculizarlo amargamente; si alguna obra que otra logró escaparse de la general y reglamentaria prescripción, fue merced a osadas mutilaciones con que manos inexpertas tuvieron la audacia de desfigurar los partos de los grandes poetas (2-IV-1833).

El mismo Larra elogiará el *Discurso* de Durán, pues posibilitará el estudio de las muchas y extraordinarias bellezas del teatro antiguo. Reprocha, incluso, el olvido de la sociedad española respecto al teatro áureo, al contrario que el resto de Europa, pues le «tributa el justo homenaje» que merece dicho teatro. En el artículo «Literatura», uno de los testimonios más representativos de Larra referidos

a su eclecticismo, se manifiesta con claridad su postura frente al teatro anterior de su generación, tal como hemos constatado en páginas anteriores.

El eclecticismo tendría su principal bastión defensivo en el *Semanario Pintoresco Español*, donde se proclamaban los desafueros de la dramaturgia romántica, los aciertos y desaciertos del neoclasicismo y las virtudes de los escritores del Siglo de Oro. Aplaudía los dramas históricos verosímiles, el lenguaje dramático, la escenografía adecuada y el vestuario correcto y en consonancia con el contexto histórico en el que se desarrolla la acción, entre otros muchos aspectos. Del neoclasicismo elogiaban la finalidad ético-docente, el concepto de sátira asumido y la calidad literaria de la obra. Moratín sería el escritor preferido, especialmente, *El sí de las niñas* y *La comedia nueva*, consideradas con el calificativo de obras maestras. Mesonero Romanos sería el principal mentor y defensor de estos aspectos señalados durante su permanencia como propietario y director del *Semanario Pintoresco Español* en el periodo comprendido entre los años 1836 y 1842, aunque dicho criterio se seguirá repitiendo en años posteriores y en revistas de gran prestigio, como en el caso de Juan Eugenio Hartzenbusch que en el año 1845 y desde las páginas de *El Laberinto* señala lo siguiente:

> […] en nuestros días ha prevalecido el sistema de Lope: se admiten todos los géneros y entre ellos uno que los admite a todos, el drama. La comedia antigua con corta diferencia al drama de ahora. No se le podía, pues, culpar porque faltase a las unidades de lugar y tiempo; pero sí cuando faltó a la de acción y la de interés. Tampoco, ya que se le disculpa, se le podrá proponer por modelo en esta parte, sino cuando de cada infracción de una regla resulte una belleza. El que con arreglo a las unidades escribe una obra buena hace bien, y el que desatendiendo las reglas de las tres unidades escribe una obra buena, está en su derecho. Téngase presente que los griegos no siempre guardaron escrupulosamente las unidades de lugar y de tiempo, que son puramente convencionales; la de acción es esencial (1845: II: 383).

Es bien sabido que Lope de Vega en *El Arte nuevo* presta una gran atención a la unidad de acción, especialmente en los versos *Adviértase que solo este sujeto/ tenga una acción, mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica,/ quiero decir inserta de otras cosas,/ que del primer intento se desvíen; ni que della se pueda quitar miembro/ que del contexto no derribe el todo* (1971: 292). Es evidente que Lope acepta el precepto. A la libertad de asuntos, motivos o temas ha sido fiel a la mencionada recomendación de una norma, la de la una sola y única acción

dramática. Si para Hartzenbusch la unidad de acción es esencial, no menos fundamental es para Lope, pues es contrario a que se inserten episodios secundarios que, por un lado, conlleven un desdoblamiento de la acción y, por otro, sean susceptibles de separación. La respuesta a esta pregunta sólo podría darse a través del análisis puntual de cada una de las comedias lopescas[16]. A Lope, por el contrario, no le merece la misma consideración la unidad de tiempo, rechazándola de plano, consciente de que si ha aceptado la de acción ha sido para proteger la integridad dramática e impedir su disgregación. Su *Arte nuevo* señala precisamente que *No hay que advertir que pase en el periodo/ de un sol –aunque es consejo de Aristóteles–/ porque ya le perdimos el respeto,/ cuando mezclamos la sentencia trágica/ a la humildad de la bajeza cómica* (1971: 292). Pese a ello, Lope matizará sus juicios sobre la unidad de tiempo, pues la acepta y, al mismo tiempo, discrepa de su duración, rechazando la medida de un día o de las propuestas de Pinciano –dos o cinco días– o la sugerida por Cascales –diez días–. Lope acepta un tiempo limitado, subordinándolo a las necesidades de cada obra e iniciando y finalizando la acción dentro del tiempo dramático más interesante desde el punto de vista teatral[17].

[16] Diego Marín (1958) no está de acuerdo en determinadas críticas superficiales que reprochaban a Lope de no haber seguido fielmente este precepto defendido en el *Arte nuevo.* D. Marín en el corpus de comedias estudiado señala que la presencia de una segunda acción o «intriga secundaria», es mucho menor de lo que ha indicado la crítica en épocas pasadas: «Lope usa la intriga secundaria propiamente dicha sólo en ciertas comedias de carácter histórico-legendario, ya sean de asunto humano o divino, y llámense o no tragedias y tragicomedias. En las demás comedias la intriga subordinada queda integrada en la principal, que consecuentemente presenta una mayor complejidad» (1958: 173).

[17] Los versos que a continuación ofrecemos son harto elocuentes:

Passe en el menos tiempo que pueda,
Sino es que[n]do el Poeta escriua historia
En que ayan de passar algunos años,
Que estos podrá poner en las distancias
De los dos actos; o si fuera fuerça
Hazer algún camino vna figura,
Cosa q[ue] ta[n]to ofende a quien lo entie[n]de,
Pero, no vaya a verlas quie[n] se ofende.
¡O, quá[n]tos desde tie[m]po se haze[n] cruzes
De ver que ha[n] de passar años, en cosa
Que Vn día artificial tuuo de término!
Q[ue] au[n] no quisiero[n] darle el Matemático
Porque considerando que la cólera
De vn Español sentado no se templa,
Si no le representan, en dos horas,
Hasta el final süycio desde el Génesis,
Yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
Co[n] lo que se consigue es lo más justo (1971: 292-293).

De idéntico o parecido contenido al vertido por Hartzenbusch en sus estudios sobre Lope de Vega serían los pertenecientes a Manuel Silvela, Javier de Burgos, Gil y Carrasco o Donoso Cortés, entre otros. Testimonios apenas conocidos y que se pueden considerar hoy en día como una auténtica rareza bibliográfica. Manuel Silvela, por ejemplo, íntimo amigo de Moratín, tal como se puede constatar en su publicación en la que firma con el seudónimo *Logisto Cario*[18], nunca estaría de acuerdo con él por la observancia estricta de la rigidez clásica. En colaboración con Pablo Mendibil publicó una *Biblioteca Selecta de Literatura Española* (1819) en cuyo inicio incluye un *Discurso preliminar* que ofrece un compendioso y exacto cuadro de los orígenes y desarrollo de la literatura en España escrito desde un criterio ecléctico. El dicho *Discurso* responde a aquellos críticos que censuraban el teatro áureo calificándolo de *desarreglado* y de una *hinchazón* desmesurada. En sus conclusiones finaliza de la siguiente guisa:

> No nos esclavicemos por la imitación [de las reglas], ni juzguemos del desarreglo de los otros por la multiplicidad de las reglas caprichosas de insulsos preceptistas, o que tal pueden convenir a hombres determinados… No quisiéramos que a fuerza de agarrotar el ingenio, y de gritar con la verosimilitud y regularidad, el mundo hermoso e ideal de los poetas fuese sustituido por ese mundo melancólico de los filósofos. En el drama, por ejemplo, ¿no pudiera darse mayor ensanche a esas decantadas unidades de lugar y tiempo? Reflexionemos que nunca podemos sustraerle a su verdadera naturaleza, que es la de ser una ficción, en la que partimos ya de una infinidad de supuestos bien inverosímiles […] (1819)[19].

En la misma línea que Silvela estaría Francisco Javier de Burgos, célebre por sus teorías expuestas en publicaciones periódicas en el primer tercio del siglo XIX, especialmente en las tituladas *Continuación de Almacén de frutos literarios*[20], *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura*[21], *El Imparcial* [22] y *El Universal*[23]. En su *Dis-*

[18] Manuel Silvela, al final de su obra *A la muerte del célebre poeta cómico D. Leandro Fernández de Moratín, su inconsolable amigo M. S. [criptónimo de…]* (s. a.) firma con el seudónimo *Logisto Cario.* Cabe suponer que dicho opúsculo se publicaría muy próximo a la fecha del fallecimiento de Moratín, 21 de julio de 1828.

[19] El texto corresponde a las *Observaciones* que cierran el mencionado *Discurso.*

[20] Continuación de *Almacén de frutos literarios o semanario de obras inéditas,* Madrid, 1818-1819. Ocho volúmenes. Su redactor único fue Francisco Javier de Burgos. El *Almacén de frutos literarios* se editó por primera vez en el año 1808, Madrid, Imprenta de Repullés.

[21] *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura,* Madrid, Imprenta de Repullés en un principio y, al final, en la de la *Miscelánea.* Empezó a publicarse el 1 de noviembre de 1819. Salía los lunes, miércoles y viernes de

curso de ingreso en la Real Academia Española (1827) protestó contra las caprichosas restricciones de las reglas que acotaban el campo libre de la inspiración. Algunas de las novedades que patrocinó, como el empleo de las distintas combinaciones métricas en las obras teatrales y el principio de que todas las voces de un idioma pueden emplearse en la poesía cuando se hace con discreción, debieron de sonar desagradablemente a oídos de los sectores más reaccionarios. Su criterio ecléctico se muestra en todos aquellos artículos dados a la prensa en que elogia el teatro áureo, especialmente, las comedias de Lope, Tirso y Calderón, al igual que Manuel B. García Suelto, autor de una *Colección General de Comedias* (1826-1834) en donde se analizan superficialmente las comedias más representativas del Siglo de Oro.

A los ya citados escritores que en su día difundieron el teatro áureo, como Agustín Durán, habría que añadir, finalmente, el nombre de determinados críticos de la época que censuraron con no poca inquina las obras del Siglo de Oro, como en el caso de Manuel María del Mármol. Ya no se trata de defender un clasicismo templado, tolerante, como en el caso de José Alcalá Galiano o Pedro J. Pidal, sino de una crítica acerba y carente de sentido para los tiempos que corrían en la España del momento. En este sentido cabe señalar el *Discurso* que Manuel María Mármol pronunció en la Academia de Buenas Letras de Sevilla (1833), plagado de elogios sobre el neoclasicismo. Defiende la comedia y pospone el *genio* a la naturalidad, al *orden*, y a la observancia de las reglas eternas e inmutables del arte. El citado *Discurso* que se imprimió al frente del *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière, escrito por D. José de la Revilla*[24] aparece también una clara censura contra la dramaturgia romántica. De la Revilla denuncia los abusos cometidos por los románticos, su desorden, su anarquía, sus innovaciones. Se lamenta tam-

cada semana. A partir del 1 de junio de 1820 se convirtió en diario y se llamó *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura.* Cesó el 24 de septiembre de 1821. Francisco Javier de Burgos fue su director.

[22] *El Imparcial,* Madrid, Imprenta de *El Imparcial.* Empezó a publicarse el 10 de septiembre de 1821 y cesó el 30 de junio de 1822. Diario. Su director fue Francisco Javier de Burgos. El consejo redactor estaba formado por eminentes críticos: José Mamerto Gómez de Hermosilla, Alberto Lista, Sebastián Miñano y el marqués de Almenara.

[23] *El Universal Observador Español*, Madrid, Imprenta de *El Universal.* Empezó a publicarse el 11 de mayo de 1820, cesó el 23 de abril de 1823.

[24] José de la Revilla, padre del afamado escritor y crítico Manuel de la Revilla, cuyos estudios sobre Galdós, Mesonero Romanos, Valera, Campoamor, Zorrilla, Cervantes y el drama español son de una gran agudeza crítica. Publicó una interesante monografía sobre el actor de moda en la primera mitad del siglo XIX: Isidoro Máiquez (845), trabajo en el que se incluye un retrato dibujado por Goya y grabado por el célebre Esteve.

bién de los vicios existentes en el teatro anterior de Moratín, pues se encontraba, según sus reflexiones, en un estado vergonzoso y plagado de rarezas y extravagancias. El citado crítico sostiene que las reglas de Aristóteles, no por su autoridad, sino por la razón que las dictó, «han sido respetadas de los sabios de todos los siglos». Valora a Moratín con juicios harto significativos, ponderando hasta la saciedad su valía y calidad artística. De tal opúsculo se deduce que la grandeza de nuestro Siglo de Oro brilla por su ausencia, ya que sólo Moratín, al igual que Molière en la vecina Francia puede conceptuarse como el único patriarca de la escena española de todos los tiempos.

No menos intolerante con los autores del Siglo de Oro serían Gómez de Hermosilla o Pérez del Camino. El primero, en su ya citada obra *Arte de hablar* señala que Lope de Vega es la prueba

> más irrefragable de que el hombre de mayor talento, aunque sea también muy sabio y erudito, no hará jamás una composición literaria perfecta, si ignora o quebranta voluntariamente las reglas […] Si las hubiera sabido como deben saberse (lo que yo no creo, por más que él diga que al escribir las encerraba con cien llaves y las hubiera observado fielmente, sería el primer poeta del mundo […] En Lope es muy raro que al lado de una cosa buena no se halle otra detestable (1826: I: 126).

No menos intolerante con Lope se mostraría Manuel Norberto Pérez del Camino, célebre autor de una *Poética* (1829)[25] que tuvo una gran incidencia en su época. En ella denuncia y se mofa de Lope y del teatro del Siglo de Oro en general. El abandono de las unidades fue pernicioso, dañino y perjudicial para la creación de auténticas obras de calidad literaria. En sus versos, Pérez del Camino afirma que *Lope impudente se jactaba, / lecciones dando a literatos graves, / de encerrar los preceptos con tres llaves* (1829: 296). Frente a los errores del pasado, surge la nueva luz de los neoclásicos, portadores de la razón, el equilibrio y el buen gusto. Insta a los de su generación a que abandonen la insana y funesta influencia de los dramaturgos del Siglo de Oro y que admiren, por el contrario, a Moratín: *Tu no sigas insano a tus abuelos,/ muéstrate por sus faltas instruido./ Las reglas guarda, imita los modelos,/ no indócil a su voz, cierres tu oído* (1829: 296). Hermosilla y Pérez del Camino se refieren con especial atención a los célebres versos del *Arte Nuevo* de Lope *Y cuando he de escribir una comedia/ encierro los preceptos*

[25] Existe una edición publicada con el título *Las Geórgicas de Virgilio…, seguidas de un Arte poética,* Santander, Imprenta de J. M. Martínez, 1885.

con seis llaves, pasaje popularizado por ciertos sectores de la crítica del primer tercio del siglo XIX a fin de denigrar el teatro lopesco.

De todo este mosaico de censuras y parabienes referidos a Lope se desprende el gran interés que despertó entre la crítica su producción teatral. Un testigo excepcional, Mesonero Romanos, desde la perspectiva del tiempo pasado, escribirá en sus *Memorias de un setentón* lo que realmente supuso el teatro del Siglo de Oro para una joven generación, la suya, que se identificaba con las inmortales creaciones de Calderón y de Rojas, de Lope, de Tirso y de Alarcón. Una generación de escritores que anuló y censuró la rigidez de las reglas, tal como se desprende de las palabras del propio Mesonero Romanos: «El instinto poético y nacional que condujo a nuestros insignes dramaturgos de los siglos XVI y XVII a crear el más espléndido teatro del mundo, teatro esencialmente romántico»(1994: 480). Opúsculos, folletos, artículos, discursos y toda suerte de publicaciones relacionadas con la obra de Lope configuran un copioso y rico entramado de reflexiones críticas de indudable valor para el historiador de la literatura, que desgranadas y analizadas desde una perspectiva diacrónica nos permiten percibir con nitidez el proceso evolutivo, a *tempo lento*, de los valores de Lope. La nueva generación de jóvenes escritores e intelectuales románticos supo enjuiciar y valorar con precisión su producción dramática y, no sólo desde un punto de vista teórico, sino también desde la creación, adaptando los temas lopescos al gusto de su generación.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

BIBLIOGRAFÍA

CALDERA, Ermanno (1962). *Primi Manifesti del romanticismo spagnolo.* Pisa. Istituto di Literatura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa.

CARNERO, Guillermo (1978). *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber.* Valencia. Universidad.

— (1990). «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del Romanticismo español», en Marina Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas.* Madrid. Fundación Banco Exterior. 119-130.

CATTANEO, Mª Teresa (1967). «Gli esordi del Romanticismo in Spagna e El Europeofl, en *Tre estudi della cultura spagnola.* Milán-Verese. Cisalpino. 75-140.

Continuación de Almacén de frutos literarios o semanario de obras inéditas (1818-1819). Madrid.

COTARELO, Emilio (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo.* Madrid. J. Perales.

DURÁN, Agustín (1828). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular,* Madrid, Ortega y Compañía.

— (1828-1832). *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII.* Madrid. Amarita y Aguado.

— (1859). *Romancero General, colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán.* Madrid. Ribadeneyra-Impresor-Editor. Biblioteca de Autores Españoles.

Memorias de la Real Academia Española (1870). Madrid. I. II.

El Censor (1820-1822). Madrid. Imprenta de El Censor. L. Amarita.

El Eco del Comercio (1834). Madrid. Imprenta de *El Eco del Comercio.* 17 de julio.

El Imparcial (1821-1822). Madrid. Imprenta de *El Imparcial.*

El Universal Observador Español (1820-1823). Madrid. Imprenta de *El Universal.*

GARCÍA SUELTO, Manuel B. (1826-1834). *General de comedias escogidas del teatro antiguo español,* Madrid.

GIES, David T. (1975). *Agustín Durán: A biographic and literary aprreciation.* Londres. Tamesis Book.

GÓMEZ DE HERMOSILLA, José (1826). *El arte de hablar en prosa y en verso.* Madrid. Imprenta Real. 2 vols.

«Bases propuestas por el señor don J. E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de las comedias de Lope de Vega» (1845). *El Laberinto. Periódico Universal.* II. 383.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1843). *Ensayos poéticos y articulados en prosa, literarios y de costumbres.* Madrid. Imprenta de Yenes.

JURETSCHKE, Hans (1954). *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista.* Madrid. CSIC.

La Abeja (1835). 6 de febrero.

La Revista Española (1835). Madrid. Imprenta de Sancha. 20 de marzo.

LARRA, Mariano José (1836). «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de Fe». *El Español.* 18 de enero.

«Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente su mérito peculiar. Por D.A.D» (1833). *Revista Española.* 2 de abril.

LISTA, Alberto (1853). *Lecciones de Literatura Española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.* 2 vols.

LÓPEZ SOLER, Ramón (1823). «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas». *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura.* I. 7. 207-214.

— (1823). «Conclusión del análisis de la cuestión agitada». Ibíd. I. 8. 254-259.

— (1823). «Sobre la historia filosófica de la poesía española». Ibíd. I. 11. 342-349.

LLORENS, Vicente (1979). *El romanticismo español.* Madrid. Fundación Juan March-Castalia.

MARCHENA, José [*El Abate Marchena*] (1820). *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia o Colección de los trozos más selectos de Poesía, Elocuencia, Historia, Religión y Filosofía moral y política de los mejores Autores Castellanos.* Burgos. Pedro Beaume. 3 vols.

MARÍN, Diego (1958). *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega.* México. Ediciones de Andrea.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1827-1830). *Obras literarias.* París, Julio Didot. 5 vols.

MENDIBIL, Pablo y Manuel Silvela (1819). *Biblioteca selecta de Literatura Española, o Modelos de elocuencia y poesía tomados de los escritores más célebres, desde el siglo XIV hasta nuestros días… por P. Mendibil y M. Silvela.* Burdeos. Imprenta de Lawalle. 4 vols.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1994). *Memorias de un setentón.* José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.). Madrid. Castalia. (Colección Clásicos Madrileños).

PÉREZ DEL CAMINO, Manuel Norberto (1829). *Poética y sátiras de Don.* Burdeos. Imprenta de Carlos Lawalle.

La Opinión (1820).

REVILLA, José de la (1833). *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico y comparación de su mérito con el célebre Molière. Memoria escrita por José de la Revilla y premiada por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el 6 de Enero de 1833. Discurso que pronunció el Director de ella D. Manuel María del Mármol, al dar principio a la Sesión Pública en que se adjudicó solamente el premio y oda,* Sevilla. Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

— (1845). *Vida artística de D. Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid.* Madrid. M. de Burgos.

RUBIO CREMADES, Enrique (1981). «Lope de Vega a través de la prensa romántica», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega.* Madrid. CSIC. 1981. 871-877.

SAAVEDRA, Ángel (1814). *Poesías.* Cádiz. Imprenta Patriótica.

SHAW, Donald L. (1973). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular,* introducción y notas de. University of Exeter.

— (1971). «Spain: Romántico - Romanticismo - Romancesco - Romancista - Románico», en Hans Eichner (ed.), *'Romantic' and its cognates. The european history of a word.* Toronto. University Press. 347-371.

SILVELA, Manuel (s.a.). *A la muerte del célebre poeta cómico D. Leandro Fernandez de Moratín, su inconsolable amigo M. S. [criptónimo de…].* Paris. Imprenta de A. Comian.

VEGA, Lope de (1971). *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* Juana de José Prados (ed.). Madrid. CSIC. (Clásicos Hispánicos).

Eva María Valero Juan
Independencia y Romanticismo en el Perú:
tentativa, impostura y derrotero.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 253-277

INDEPENDENCIA Y ROMANTICISMO EN EL PERÚ: TENTATIVA, IMPOSTURA Y DERROTERO

Infelices trovadores
que siempre estáis de amores
con mujeres que no existen,
vuestro mal, vuestros dolores,
respondedme, ¿en qué consisten?
Juan de Arona, *Ruinas*, 1863

En el año del Bicentenario de la Independencia de las repúblicas americanas, regresar sobre los procesos con que la pálida emancipación peruana determinó la literatura decimonónica, requiere una necesaria revisión crítica de los moldes con los que la historiografía ha delineado y sistematizado los movimientos literarios que se dieron cita en el Perú republicano, con especial atención al movimiento romántico. Esta revisión no tiende necesariamente a contradecir a quienes construyeron la historia literaria del siglo XIX, que fluctúa entre los vértices del costumbrismo, el romanticismo, el realismo y el naturalismo (Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre, José Miguel Oviedo, Antonio Cornejo Polar, Augusto Tamayo Vargas, Ricardo Silva Santisteban o Carlos García Bedoya), sino más bien a repensar perspectivas que la crítica ha convertido en lugares comunes. Me refiero, en concreto, a la consideración –acertada en su planteamiento medular, pero en cierto modo sesgada– del romanticismo peruano como imitación desvaída de sus modelos europeos, desarraigada del contexto nacional, y por ello mera tentativa, e incluso «impostura» –en palabras de José Mi-

Entregado: 22 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

guel Oviedo, una de las figuras más críticas con el movimiento romántico– (Oviedo: 1963: 15-17)[1].

El título que he dado a este artículo para definir el romanticismo peruano (tentativa, «impostura» y «derrotero») contiene, en su último sustantivo, el nuevo ángulo que pretendo proyectar: el romanticismo como derrotero, palabra que fue utilizada por Luis Alberto Sánchez para dar título a su historia de la literatura peruana, *La literatura peruana*, *derrotero para una historia espiritual del Perú.* Pero antes de llegar al derrotero, comencemos con la tentativa, en relación con la historia.

La tentativa: una independencia insuficiente

Para explicar los rasgos del romanticismo peruano, es indispensable acudir a los factores históricos que lo determinaron. Antes de referirnos a ellos, y para situar esa «insuficiencia» que afecta tanto a la historia emancipadora como a la literatura de la nueva república, recordemos el que, sólo en principio, podría considerarse como vértice opuesto al romanticismo peruano: el romanticismo argentino. Introducido por Esteban Echeverría a su regreso de París en 1830, la perspectiva propuesta por éste para su aclimatación en Argentina partía de la interiorización del programa poético romántico, desde el convencimiento de que el éxito de tal literatura en América pasaba por la necesaria transmutación de sus ingredientes en clave latinoamericana, en su caso, argentina. Echeverría dio en la clave, pues, para que el romanticismo se convirtiera en camino ideal de la inaplazable emancipación cultural y literaria, a través de su arraigo en el espacio natural, en las costumbres y en el contexto socio-político argentino de aquellos años convulsos, marcados en su país por la dictadura de Juan Manuel de Rosas:

> …preciso es que [nuestra poesía] aparezca revestida de un carácter propio y original, y que, reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea,

[1] Jorge Basadre, en *El proceso del romanticismo peruano*, glosó el planteamiento de Oviedo: «J.M.O., joven crítico… ha planteado la tesis del fracaso del romanticismo en el Perú. Reacciona con ella contra las actitudes indulgentes o superficiales de la crítica literaria tradicional. Oviedo sostiene que no hubo aquí verdadera escuela romántica, que la llamada *bohemia* se disgregó después de una militancia corta… que las mejores expresiones de sus personeros no siempre pueden ser adscritas a dicha escuela, y que, en conjunto, el romanticismo en el Perú presenta un movimiento débil… Por otra parte, pone de manifiesto los malos hábitos literarios del romanticismo nacional que no creó un estilo propio, no tuvo un gesto de verdadera independencia estética y exhibió pobreza verbal e imaginativa, desorden, mal gusto, incapacidad paisajística y también alejamiento de las raíces sociales demostrado en el olvido de la obra de Melgar y en el desdén ante el legado que ella dejó» (Basadre: 1965: VI, 305).

> sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual. Sólo así, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegará a ostentarse libre como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos como la fecunda tierra que la produzca. (Echeverría: 1972: 716)

Creo que sólo en parte se puede coincidir con la consideración –ampliamente difundida– de que en Perú se aplicó la receta contraria y que, lejos de la originalidad, sus cultores practicaron únicamente la devoción a la «extraña influencia». A ello me referiré más adelante. Pero en todo caso, lo que parece incuestionable es que el carácter epidérmico del movimiento romántico provenía de factores profundos, anclados en la historia de un país que vivió el proceso emancipador como un acontecimiento sobrevenido, y que por ello no dio lugar a la gran convulsión renovadora que habría de haber producido una literatura original y autóctona. En este sentido, como bien ha explicado Antonio Cornejo Polar, hay que tener en cuenta que sólo cuando los años de anarquía posteriores a la revolución emancipadora dieron paso a un contexto pacífico y de «falsa prosperidad», hacia finales de la década del cuarenta, tuvo lugar el «florecimiento romántico» (Cornejo Polar: 2000: 148):

> Las peculiaridades de nuestro romanticismo se explican, en buena parte, a la luz de estos hechos. Anclado en esa epidérmica prosperidad, que en nada se parece al clima de rebelión o agitación que rodeó el surgimiento del romanticismo en otras latitudes, el romanticismo fue uno de los gestos con que la sociedad nacional intentó modernizar –vía la imitación de modelos europeos prestigiosos– su apariencia exterior. (2000: 149)

En este contexto, los románticos peruanos –como explica Ricardo Palma en *La bohemia de mi tiempo*– escribieron desde la acomodada situación social que el mecenazgo les proveyó, así como desde los cargos diplomáticos de que disfrutaron. Por tanto, si atendemos a los factores históricos que determinaron el carácter del romanticismo peruano, hay que incidir en la coincidencia en la tibieza que caracterizó no sólo al movimiento romántico, iniciado paradójicamente en ese momento de sosiego postrevolucionario, sino al propio proceso emancipador, sobre el que reflexionaron no pocos escritores e historiadores en fragmentos que permiten comprender mejor la literatura que tal contexto generó.

El viajero francés Max Radiguet, escritor y dibujante a quien se ha considerado uno de los más sugestivos visitantes de la ciudad de Lima, llegó al Perú en 1844, y se sorprendió por la permanencia de hábitos arcaicos, que dejó impresos en su obra *Souveniers de l'Amerique Espagnole* (publicada en 1856), fundamentalmente por la inalterabilidad con que se mantenían los privilegios de clase: «Nada parecía advertirnos –observa–, en medio de esta población retozona y radiosa, que nos hallábamos en el corazón de una ciudad atormentada y empobrecida por treinta años de luchas anárquicas» (en Porras Barrenechea: 1965: 288).

Unos años antes, en 1833, también la célebre Flora Tristán –sobrina del último virrey, Pío Tristán y Moscoso– llegó al país andino y constató la pervivencia del espíritu colonial en su polémico libro *Peregrinaciones de una paria*, donde relató su experiencia y trazó el retrato más vivo de la incipiente historia de la república peruana independiente. Tras su regreso a Francia en 1834 y la publicación de su obra en 1837, Flora Tristán fue repudiada por la sociedad peruana, que condenó a la quema pública –en la Plaza de Armas de Arequipa– sus *Peregrinaciones*, por atentar contra la alta sociedad limeña en la severa crítica que allí proyectó. En el proemio, titulado «A los peruanos», se permitió dirigirse a sus «medio compatriotas» para realizar un cuadro desolador sobre la organización social del Perú independiente; fundamentalmente sobre la pervivencia de las lacras de la Colonia, sus instituciones, su sociedad feudal y violenta, con el fin de corregir sus defectos más sobresalientes: la desigualdad endémica, la corrupción de las costumbres, la falta de educación y el agravamiento de todos estos problemas tras la Independencia:

> Al ver que andáis errados y que no pensáis, ante todo, en armonizar vuestras costumbres con la organización política que habéis adoptado, he tenido el valor de decirlo, con riesgo de ofender vuestro orgullo nacional […] en el Perú la clase alta está profundamente corrompida y que su egoísmo la lleva, para satisfacer su afán de lucro, su amor al poder y sus otras pasiones, a las tentativas más antisociales […]. Cuando la totalidad de los individuos sepa leer y escribir, cuando los periódicos penetren hasta la choza del indio, entonces, […] adquiriréis las virtudes que os faltan […] Instruid, pues, al pueblo; es por allí por donde debéis empezar para entrar a la vía de la prosperidad. (Tristán: 2000: 15-16)

En el trasfondo de esa impermeabilidad a los cambios se descubre el proceso histórico de la Independencia y del devenir posterior de la República pe-

ruana. Sin duda el historiador que mejor radiografió dicho proceso es Jorge Basadre en *La promesa de la vida peruana*, de 1943, donde analizó el inicio de la República partiendo de una pregunta esencial: «¿Para qué se fundó la República?». La respuesta se sustenta sobre una noción utópica, la promesa: «no se trataba simplemente de cortar la sujeción política a España. La Independencia fue hecha con una inmensa promesa de vida próspera, sana, fuerte y feliz» (Basadre: 1992: 306). Pero este impulso utópico consubstancial a la idea de la Independencia no alcanzó en el Perú el mismo cariz revolucionario que adquirió en otros países de América Latina. Lima, la hija de la Conquista –como la denominó José Carlos Mariátegui– era una «criatura de un siglo aristocrático» (Mariátegui: 1979: 199) nacida con un título de nobleza: la Ciudad de los Reyes, y «el Perú –escribió Waldo Frank– llegó a ser la colonia más perfecta de España» (en Porras Barrenechea: 1965: 340). Convertida durante el virreinato en sede del dominio español en toda Sudamérica, admitió el advenimiento de la Independencia con resignación, sin demasiado entusiasmo. Como señaló Juan Manuel Ugarte, «al Virrey sucedió el mandón republicano que no esgrime, desde luego, el 'derecho divino' de los antiguos reyes» (1967: 180), proceso que dejó impreso José Joaquín Larriva en los conocidos versos:

> Cuando de España las trabas
> en Ayacucho rompimos,
> otra cosa más no hicimos
> que cambiar mocos por babas.
>
> Mudamos de condición,
> pero sólo fue pasando,
> del poder de Don Fernando
> al poder de Don Simón. (En Sánchez: 1974: 71)

Por otra parte, en este contexto el país se vio enfrentado a una serie de conflictos ideológicos que se desprenden de la necesidad de afianzar los cimientos de la nueva nacionalidad. La peculiar historia del Perú, marcada de forma radical por la oposición endémica entre Lima y el mundo andino, complicó la tarea de selección de un pasado propio y planteó la búsqueda de una identidad nacional; búsqueda en la que la construcción de una tradición literaria desarrollaría un papel decisivo a partir del nacimiento de la nueva república. En el momento mismo de la Independencia, la exaltación del presente y del futuro impregnaba todo el am-

biente. Por ello, la literatura fijó sus objetivos en la realidad inmediata y cotidiana y en la promesa del futuro próspero que parecía avecinarse. La poesía patriótica y el teatro lírico que ensalzaba a los héroes fueron lógicamente manifestaciones literarias típicas del momento. Pero fue en la plasmación de la cotidianidad del presente el ámbito en el que la literatura encontró el material necesario para nutrirse y consolidar una tradición literaria que alcanzaría honda raigambre en el Perú: el costumbrismo.

Respuesta lógica al afán por preservar lo propio de la sociedad peruana y definir su identidad, el costumbrismo se configuró como discurso narrativo para ese intento de definición nacional que se planteaba como problema fundamental a principios de siglo. Deliberadamente se borró el pasado de los espacios de la escritura, reservados para la representación de la actualidad en un discurso moralizante que garantizara la prosperidad del mañana, como los cuadros de Felipe Pardo y Aliaga, o a través de la punzante ironía del mejor retratista de aquella realidad, Manuel Ascencio Segura. Las características del cuadro de costumbres hispánico, con Larra y Mesonero Romanos como máximos representantes, eran ideales para plasmar la nueva sociedad hispanoamericana nacida de la Independencia, de manera que el género se aclimató rápidamente a la realidad americana. Como explica Enrique Pupo-Walker, «el proyecto inmediato de numerosos costumbristas americanos [no sólo peruanos] era la consolidación de una iconografía cultural así como de una toponimia que pudiera servir como base discursiva de nacionalidades que se inventaron repentinamente al fragmentarse el imperio español» (Pupo-Walker: 1995: 24-25). Sin embargo, para esa fijación de lo nacional, la focalización del presente y la cancelación de la historia del país resultaría del todo insuficiente y, en este sentido, el romanticismo, con su vuelo innato hacia el pasado, vendría a proyectar el necesario camino de asimilación de la historia que, pasadas las primeras décadas de la República independiente, se convertiría en operación ineludible.

De nuevo la tentativa: un romanticismo frustrado

Un romanticismo sin desgarramiento no es un romanticismo. Así lo dejó escrito Luis Alberto Sánchez como idea central del capítulo que dedicó al período romántico peruano en su libro *Panorama de la literatura del Perú* (1974), titulado significativamente «Un romanticismo frustrado». Aquí, Sánchez prosiguió la argumentación sobre el fracaso del romanticismo que José Miguel Oviedo había ini-

ciado en 1963 (y que había proseguido el poeta Martín Adán), dio algunas de las claves para entender la palidez literaria del grupo de escritores nacidos entre los años 1830 y 1835 que, hacia mediados del siglo XIX, se empeñaron en ser románticos y bohemios. Un empeño que desde su punto de vista no fue más allá de la intención en las obras de Juan de Arona, Carlos Augusto Salaverry, Clemente Althaus, Luis Benjamín Cisneros, Arnaldo Márquez, Nicolás Corpancho o Ricardo Palma[2]:

> La generación romántica –escribirá Martín Adán en su brillante ensayo *De lo barroco en el Perú*– hace buen papel en la historia del Perú, acaso porque no emprendió nada grande, ninguna revolución de espíritu: atenidos a todas las resultas, enviciados con su estilo y evasiva, no procuran sino estar en el Estado puesto que está el Estado. No yerran ni abusan ni propasan sino con la letra, débil e hinchada, musa de murga y estribillo. (Martín Adán: 1968: 178)

Siguiendo esta argumentación (que por otro lado podría servir en su segunda parte para definir la situación acomodada de muchos románticos españoles y europeos que no vivieron precisamente en la exclusión social), los románticos peruanos tuvieron que inventar dolores y angustias que con asiduidad se delataban inauténticos en versos, dramas y leyendas impregnados de las lecturas de los europeos (Byron, Musset, Nerval, Shelley, Leopardi, Lamartine, Larra, Espronceda, Bécquer, Zorrilla o el Duque de Rivas). Luis Alberto Sánchez lo explica en el citado estudio:

> Un dolor así, tan discutible, impresionaba poco. La época estaba, al parecer sedienta de tristeza, más tal vez era sólo tedio lo que ahí se disfrazaba de melancolía. Y, como el romántico peruano no iba en busca de su propio ser; como era antirrousoniano, ya que no escarbaba su recuerdo ni su sensibilidad, acabó produciendo un reflejo de otros reflejos, devolviendo con ayes lecturas lacrimosas, e inventando una suerte de antología del lamento, del lamento erudito, del lamento leído, mientras en Argentina la queja viril se nutría con jugos de vida y de tragedia... (Sánchez: 1974: 90)

Sin embargo, a pesar de la «impostura», el romanticismo canalizó, al menos en algunos textos, vías fundamentales para la construcción cultural de la nueva na-

[2] A esta nómina principal cabe añadir otros nombres: Adolfo García, Numa Pompilio Llona, Enrique Alvarado, José Antonio Lavalle, Mariano Amézaga, Francisco Lasso, Juan Arguedas, Trinidad Fernández, Toribio Mancilla, Asisclo Villarán, Juan de los Heros y Narciso Aréstegui.

cionalidad: la asimilación de la historia, a través del gusto, típicamente romántico, por los tiempos remotos; la poetización del paisaje nacional; y la defensa de un estilo criollo y mestizo. Claro está, el regreso al pasado no fue siempre hacia la propia historia sino también hacia la ajena, y sobre esta cuestión se ha sustentado la idea de un desarraigo respecto de lo nacional que encasilla el romanticismo peruano en el fracaso, sin considerar las aportaciones de algunos poetas a la construcción de una literatura anclada en lo nacional peruano.

Este encasillamiento se refuerza con la constatación de otro problema: el contexto elitista de la Lima en que estos escritores nacieron no les dejaba atisbar lo que ocurría tras las cumbres de los Andes. Y la lejanía temporal que asumieron, cuando volvían al pasado propio, casi nunca traspasó los límites del período colonial –especialmente desde el siglo XVIII en adelante–, si bien hay algunas excepciones que recogeré en las siguientes páginas. Este es otro de los principales motivos que se esgrimen para explicar lo postizo de una literatura que, por romántica, debería haber sido el cauce para recuperar de manera más consistente el mundo prehispánico y colonial.

A ello hay que añadir un tercer factor, referente al estilo: la palpable imitación de los modelos a la que me he referido con Luis Alberto Sánchez, sobradamente analizada por otros historiadores de la literatura desde comienzos del siglo XX. Así por ejemplo, José de la Riva Agüero, en su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), remarcó –con su habitual actitud hispanizante– que los modelos románticos asumidos fueron, fundamentalmente, los españoles:

> Y nuestro grupo de románticos aunque leyera y estudiara asiduamente a Lamartine y Hugo, se inspiraba de preferencia en el romanticismo español. Del inglés, del alemán y del italiano, sería difícil encontrar en ellos influencias inmediatas y persistentes. Se aflojaron algo, pero estuvieron muy lejos de romperse, los lazos de subordinación que unían nuestras letras a las de la madre patria. (Riva Agüero: 1962: 136)

Esta valoración es sin duda muy generalizadora si recordamos, por ejemplo, el impacto de la literatura italiana (la renacentista y la contemporánea romántica) en uno de los principales románticos peruanos, Clemente Althaus (*vid*. Rovira: 1995: 63-80). Pero al margen del modelo específico europeo asumido por los románticos peruanos, la historiografía coincide en subrayar la extrañeza y superficialidad de un romanticismo que no se aclimató en suelo peruano. Ventura García Calderón, en una de las obras principales de análisis del momento romántico –

Del romanticismo al modernismo– define el romanticismo peruano como «brusca epidemia», idea que desarrolla en la siguiente reflexión:

> ¿Quién podrá resolver el enigma? La más inteligente sutileza no encontraría razones plausibles a la inesperada locura. Porque, en realidad, ningún otro pueblo menos romántico que el peruano. [...] Se lloró porque Lamartine había llorado. Se embocó la trompeta heroica porque Víctor Hugo había cantado la leyenda de Napoleón [...] Al mismo tiempo, los jóvenes poetas sabían de memoria los cantos de Zorrilla, de Espronceda y de Bécquer. [...] Cuando los leo no puedo menos que sonreír. Pienso en la escasa sinceridad de esta poesía. No era un estado del alma, sino un pasatiempo literario. (García Calderón: 1910: VII)

Por cierto, esta opinión generalizada de la crítica[3], sustentada en los factores enumerados, no es sino el desarrollo historiográfico del juicio emitido respecto al romanticismo peruano por alguno de sus protagonistas. Basta con acudir al documento esencial sobre este movimiento literario, el citado *La bohemia de mi tiempo*, de 1896. En él Ricardo Palma etiquetó a su grupo de juventud con la denominación de «bohemia», y periodizó el desarrollo del romanticismo entre 1848 y 1860, calificándolo como etapa de «la filoxera literaria», metáfora con la que se refirió al rápido contagio romántico que sufrieron todos los escritores de su tiempo. Siempre fiel a su particular tono irónico, recordó allí el encendido entusiasmo con que aquellos jóvenes peruanos recibieron la oleada romántica proveniente de Europa:

> Nosotros, los de la nueva generación, arrastrados por lo novedoso del libérrimo romanticismo, en boga a la sazón, desdeñábamos todo lo que a clasicismo tiránico apestara, y nos dábamos un hartazgo de Hugo y Byron, Espronceda, García Tassara y Enrique Gil. Márquez se sabía de coro a Lamartine; Corpancho no equivocaba letra de Zorrilla; para Adolfo García, más allá de Arolas no había poeta; Llona se entusiasmaba con Leopardi; Fernández, hasta en sueños recitaba las *Dolorosas* de Campoamor; y así cada cual tenía su vate predilecto entre los de la pléyade de revolucionarios del mundo viejo. De mí recuerdo que hablarme del *Macías* de Larra, o de las

[3] A las ya citadas críticas de Oviedo, Luis Alberto Sánchez, Martín Adán y Ventura García Calderón, hay que añadir las más recientes de Ricardo Silva Santisteban: «Por su tibieza nuestro romanticismo carece de una verdadera poética. No reconocemos en él ni nuestra vida ni nuestro paisaje ni nuestros problemas… es un pobre reflejo del ya pobre romanticismo español» (1984: 18); y Carlos García Bedoya: «el romanticismo peruano se caracterizó por la inautenticidad y domesticación, conservando mucho de la retórica neoclásica» (1990: 86).

> *Capilladas*, de Fray Gerundio, era darme por la vena del gusto. (Palma: 1964: 1294)

Fruto de esta «filoxera» son obras como: *Albores y destellos* (1871) de Carlos Augusto Salaverry; *Notas perdidas* (1862) de José Arnaldo Márquez; *Ruinas* (1867), *Cuadros y episodios peruanos* (1867) de Pedro Paz Soldán y Unanúe (Juan de Arona); los *Ensayos poéticos* (París, 1854) y los dramas *El poeta cruzado* (1848) y *El Templario* (1855), de Manuel Nicolás Corpancho; poemas de Althaus como *El último canto a Safo*, *El desahuciado*, *A orillas del mar*, *A mi patria...* o los fragmentos de su *Diario de un viajero americano*; la novela *Julia* (1860) de Luis Benjamín Cisneros, etc. De este último se pueden recordar también *El pabellón peruano* y *Alfredo el sevillano* como ejemplos de aquellos fallidos dramas históricos que, a imitación de Hugo, Dumas o García Gutiérrez produjo la desatada bohemia peruana en un corto espacio de tiempo.

El romanticismo y la independencia cultural: primer derrotero

Si en un artículo anterior dedicado al romanticismo peruano (Valero: 2005) cité la siguiente explicación de Luis Alberto Sánchez señalando su acierto, en este nuevo desarrollo del tema, sin embargo, quiero matizar la misma con la propuesta que realizo en este apartado. Dice el historiador peruano:

> La característica de la «bohemia romántica» peruana, es la de cantar siempre lo remoto, dedicarse a temas lejanos, desarraigarse de lo nativo, explotar a veces lo colonial como suprema concesión a lo peruano, fomentar el teatro, insistir en el verso, favorecer la leyenda. Sus características negativas fueron: nada de novela […] nada tradicional auténtico. (Sánchez: 1974: 88)

El necesario matiz a este juicio viene dado fundamentalmente por el carácter totalizador del mismo, visible en las palabras utilizadas por el crítico: «siempre» y «nada»; la primera de ellas, –«siempre»– para referirse al canto a lo remoto y lejano y al supuesto desarraigo total de lo propio; la segunda –«nada»– para cancelar cualquier atisbo de autenticidad tradicional peruana en el corpus textual del romanticismo.

Una lectura atenta de la obra de los románticos peruanos es suficiente para descubrir que las palabras generalizadoras de Sánchez son cuando menos poco precisas, pues dejan al margen una serie de textos en los que el tema nacional y,

en ocasiones, «lo tradicional auténtico», son la médula de los mismos. Así, por ejemplo, no se puede soslayar la poesía patriótica producida por los románticos peruanos, como Carlos Augusto Salaverry, en poemas como «El sol de Junín» y «Dos de mayo», o los poemas de Juan de Arona y Clemente Althaus –titulados ambos «A mi patria»–, en los que la condena al presente se complementa con el canto a la patria idolatrada. Pero sobre todo, no se pueden obviar los textos en los que algunos románticos, como José Arnaldo Márquez o Pedro Paz Soldán y Unanúe («Juan de Arona»), anclaron los temas, e incluso el propio lenguaje poético en el caso de este último, en las raíces del Perú tradicional.

El primero de ellos, José Arnaldo Márquez, destacó fundamentalmente en la corriente filosófica del romanticismo, desde la concepción de que la poesía «no es un poco de música o de viento»; «es, como portadora del bien, la verdad y la belleza, una 'senda de luz' que conduce al progreso» (Cornejo: 2000: 153). La noción de derrotero hacia la modernidad se prefigura en esa senda apuntada por Márquez. Y en la proyección de ese camino poético, el texto que me interesa destacar de su obra, para el objetivo de este artículo, es la leyenda poética titulada «Manco Cápac», aparecida en *La Revista de Lima* (tomos IV y V) en fragmentos publicados entre 1861 y 1862. En la sección IV de la leyenda el texto dibuja un cuadro típicamente romántico: una tempestad, en la que el Inca se adentra conducido por su nave. Concluyen la sección estos versos:

Largo tiempo hace que lucha
la frágil nave con ella,
y al viajero la fatiga tiene agotada la fuerza;
y al movimiento continuo
que en círculos mil lo lleva
y ora lo hunde en las ondas
ora lo encumbra sobre ellas,
desvanecida en un vértigo
se desmaya su cabeza
y adormecido los párpados
en hondo letargo cierra. (V: 542)

Teniendo en cuenta que el protagonista de esta escena es el Inca Manco Cápac, los primeros versos, en los que se señala el dilatado tiempo en que la frágil nave lleva tratando de sobrellevar la tempestad, tienen una evidente lectura histórica, que apunta hacia la larga lucha de los Incas por sobrevivir al proceso de la conquista, la colonia y la república. En los siguientes versos, el poeta señala un

agotamiento de las fuerzas que terminan en desvanecimiento, pero nunca en aniquilación, tal y como propone en la sección VI, con la llegada del Inca a una orilla en la que la metáfora romántica viene a imprimir ese sentido de sobrevida de la cultura incaica: «Ninguna nube el firmamento enluta». El arribo a la orilla continúa con el encuentro de una gruta misteriosa que culmina en un espacio abierto cuya hermosura es descrita como el jardín del Edén, con todos los elementos caracterizadores del tópico del *locus amoenus*: la fuente cristalina, la floresta, el canto del ave alegre, el rumor de la cascada, el lago y los blancos cisnes, la sombra. Una escena como esta permitiría a Luis Alberto Sánchez advertir que cuando los románticos representaron al indio, «no se trataba del indio problema, sino del indio espectáculo… personaje tan exótico como si, en lugar suyo, se colocase un turco de Estambul en plena jungla amazónica; un pirata de Espronceda en el lago Titicaca» (Sánchez: 1989: III, 1258). Pero en todo caso, textos como el de Márquez ponían la primera piedra del camino hacia la recuperación del mundo indígena. El futuro literario se encargaría de la conversión hacia «el indio problema» que, por otro lado, se estaba comenzando ya a delinear en estos versos.

Mientras se describe el paisaje edénico referido va surgiendo, al mismo tiempo, una misteriosa voz, que finalmente puede escucharse con nitidez:

> Yo derramo paz y olvido.
> Cuando herido
> sufre y gime el corazón
> doy aliento a la esperanza
> que se lanza
> con el mal a combatir.
> Y mi mano amiga inflama
> viva llama
> de la fe en el porvenir.
> Soy la luz del porvenir, en resumen.
> Soy estrella que fulgura
> cuando oscura
> se extiende la tempestad. (V: 579)

La clave histórica americana vuelve a estar impresa en estos versos en los que el poeta realiza un canto a la esperanza y al porvenir de un país en el que la necesaria reconciliación («paz y olvido») debe ser la senda para articular una nacionalidad integradora de la civilización vencida. Esta proyección hacia el futuro se ve reforzada en la sección VII, con la evocación del que fue el corazón del mundo

prehispánico durante el Incario. Los versos comienzan haciendo referencia a un «templo colosal», realizado con las más grandes rocas del Cuzco y de los Andes, con «techumbres enormes» y «cimientos seguros»:

Las venas y capas de oro
de la vasta cordillera
su inagotable tesoro
dan al Inca en profusión.
Y está concluido el templo
que es de la constancia ejemplo
de tal pueblo y de rey tal. (V: 617)

El mito del Dorado peruano aparece configurado en estos versos que, evidentemente, hacen referencia al Coricancha (el Templo del Sol), centro del Imperio Inca en la ciudad del Cuzco sobre el que se construyó el Convento de Santo Domingo. El templo, recordemos, aparece descrito tras el jardín del Edén, potenciando de este modo el efecto mitificador de este espacio prehispánico. La idealización culmina en la sección VIII con la aparición de los protagonistas de este escenario:

Juntos Manco y Ocllo, y en un alma
la de entrambos esposos confundida:
él, fuerza y genio; ella, piedad y calma,
su raza ven a la virtud nacida
y les da el cielo la gloriosa palma
al declinar la tarde de su vida,
de que llegue su imperio a ser un mundo
que no tiene modelo ni segundo. (V: 619)

En definitiva, Márquez crea en este canto, con la idealización del incanato, «una suerte de mitología nacional –señala Cornejo–, anclada en lo prehispánico, que contrasta con el apego al pasado colonial, tan evidente en Palma y otros románticos, y con la evocación de leyendas exóticas, igualmente usual en la mayoría de poetas de esta escuela»(Cornejo Polar: 2000: 153).

La temática prehispánica aparece también, aunque de forma ocasional, en otro poeta principal del romanticismo peruano, Pedro Paz Soldán y Unanúe, *Juan de Arona.* En sus *Cuadros y episodios peruanos* (de 1863), el sentimiento de la naturaleza costeña del Perú es la tonalidad principal de poemas en los que, además,

la evocación de dioses y personajes históricos del Incario tiñe el libro de dicha mitología nacional:

> ¡Pachacamac! ¡Pachacamac!
> Mi corazón en llanto al recordarte
> se baña y se entristece;
> y tu opulencia y tu caída palpa
> desdichado Atahualpa!
> Y piensa, y le parece
> que al través de esos ámbitos vacíos
> mira rodar tu sombra melancólica. (Arona: 1867: 22)

Esta reivindicación de una mitología propia, que hunde sus raíces en el mundo prehispánico, imprime un carácter original sobre el que el mismo Juan de Arona insiste y abunda en el prólogo a estos *Cuadros y episodios peruanos*; un testimonio –el del prólogo– de especial relevancia para revisar el movimiento romántico peruano en algunas de sus manifestaciones más destacadas. En sus páginas, Arona da la clave para proyectar sobre el romanticismo la dimensión de «derrotero» que estoy sustentando en estas páginas:

> …algunas figuras de la *Introducción* y poesías siguientes, mejoradas por ingenios más perfectos que el nuestro, podrían servir de principio a una *Mitología Peruana*; o si el tiempo de las fábulas ha pasado, a un repertorio de imágenes nacionales, a un *Gradus at Parnassum* de epítetos peruanos, a un tesoro, en fin, de literatura propia, que nos falta, donde podrían irse inspirando nuestros nacientes poetas, que aún no han tratado de embeberse de este manantial, o por desconocerlo, o por falta de caminos para dirigirse a él. (Arona: 1867: XIII)

Y, sin duda, Arona comenzó a apuntar ese camino tanto en sus *Ruinas* como en *Cuadros y episodios peruanos*, ambas publicadas en 1863. En sus versos (si bien este último libro contiene también algunos cuadros costumbristas), impera el sentimiento del paisaje de la costa –de Cañete en particular–. La poetización de la propia atmósfera de este ámbito geográfico costeño destaca, por ejemplo, en poemas como «Panorama azul» o «Panorama turbio»; inclinación que el poeta había hecho explícita en el prólogo (escrito en tercera persona para referirse a sí mismo): «la naturaleza peruana, o por lo menos la cañetana, ha sido su única maestra, su única escuela, su sólo guía y su ídolo exclusivo» (Arona: 1867: XII). Con esta

perspectiva, en el incipiente camino hacia las raíces que dibujan sus poemas, Arona no sólo se deleita en recrear esa atmósfera natural, sino también en la poetización de los elementos propios del Perú que la conforman: vemos así aparecer en los versos aves indígenas como el cuculí, los alborozados chaucos, el melodioso piche, el corregidor soberbio, el gorrión peruano, el juilipío o el triguero, así como la descripción de árboles y flores como el huarango, el huairo, el pacay, el palto, el chirimoyo, el suche, el misichil o el floripondio, árbol nacional peruano por excelencia.

Pero el sentido identitario no concluye con esta introducción de la naturaleza peruana y su atmósfera en el territorio de la poesía. Va más allá y afecta a un elemento cardinal de la creación poética: el estilo. La irónica reflexión sobre el mismo, fundamental para el tema que nos ocupa, se encuentra en el prólogo y requiere la extensa cita:

> ¿Y qué diremos… de las ideas erróneas en cuanto a la corrección de estilo? Todo el mundo entre nosotros se cree juez en tan delicada materia; siendo así que si la armonía, el fuego y lo pintoresco de un estilo pueden ser sentidos por cualquier hombre sensible, la apreciación del estilo verdaderamente correcto no está al alcance sino de los muy doctos. Aquí no: ¿quieres adquirir fama de escritor puro, castizo y conocedor del habla castellana?
> No tienes más que zurcir alguna de tus mal coordinadas frases, algún hispanismo flamante exhumado del Diccionario o traído por los cabellos de las orillas del Manzanares; y aunque relumbre y resalte, choque y disuene en tu provinciano estilo como un parche de púrpura en un pantalón de a doce reales, el público te aplaudirá y te comparará a Larra y a Villergas, y no sin razón, porque en el vocabulario de uno y otro habrás hecho tu agostillo. (Arona: 1867: VIII)

Frente a este pseudopurismo de fachada y relumbrón, Arona propone:

> … aunque la construcción de la frase sea antigramatical y bárbara, aunque le faltes al respeto al Diccionario y hables la lengua que te da la gana, como diría Iriarte; aunque el fondo de tus escritos sea siempre *criollo* y provinciano a pesar de tu conato, el público, deslumbrado por tus relumbres trasatlánticos, no verá nada, ni te aplaudirá más que a otros que construyen y concuerdan mejor que tú, pero que incurren en el grave pecado de usar ciertas voces indígenas, sea por ser mejor entendidos, sea por imprimir un sello especial a sus escritos y a la literatura de su país, y diferenciarla, sin bastarde-

> arla, de la española. Sigue esta receta y aunque no pasarás de un pseudo-purista, tu estilo será admirado. De lo contrario, si escribes en peruano, en criollo, aunque subrayes religiosamente todos tus peruanismos, te llamarán chabacano, desaliñado, *muy incorrecto*, y se dirá de ti que no tienes estilo, precisamente porque lo tendrás muy propio y muy tuyo. (Arona: 1867: IX)

Esta defensa de un estilo propio, caracterizado por la lengua hablada en Perú –sus giros populares y sus peruanismos (muchos de ellos provenientes de voces indígenas)– resulta central para comprender la dimensión de derrotero que el romanticismo estaba adquiriendo en los poemas en los que Arona puso en práctica esta receta. Baste recordar, para engarzar este planteamiento con el siguiente autor, la relevancia que Ricardo Palma dio al estilo (popular, criollo o peruano) en sus famosas *Tradiciones peruanas*, directamente vinculada con su decidida defensa de peruanismos que, como lexicógrafo, recogió en sus *Neologismos y americanismos* (1896) y en sus *Papeletas lexicográficas. Dos mil setecientas voces que hacen falta en el Diccionario* (1897)[4].

En sus *Tradiciones* Palma creó el viaje hacia el pasado a través de una inédita conjunción que nadie antes había cultivado: la fundación literaria de la historia –preferentemente colonial, pero también incaica y republicana– y, como fiel discípulo de Segura, la visión criollista, popular y chispeante, de la literatura costeña. A esta última la enriqueció con la marca inconfundible de ese estilo popular al que la oralidad, unida al recuerdo, imprime su peculiaridad formal. Esta plasmación del habla popular distaba mucho de generar un estilo descuidado. De hecho, para Palma la esencia de la «tradición» estaba en la forma y no tanto en el fondo de lo narrado, pues en ella se revelaba el pretendido espíritu popular de esta literatura: «a mis ojos la tradición no es un trabajo que se hace a la ligera: es una obra de arte. Tengo una paciencia de benedictino para limar y pulir mi frase. Es la forma más que el fondo lo que las hace populares» (carta a Vicente Barrantes, en Cornejo Polar, 1998: 147).

El fruto de la hibridez entre el criollismo popular y la predilección por el pasado –elementos con los que combinó y reformuló las características inherentes a las corrientes costumbrista y romántica– fue un género fundacional por lo novedoso y original: la «tradición». Pero recordemos que Palma se había formado en las filas del romanticismo. Y que desde el momento en que el poeta se convir-

[4] Recordemos que en estos libros Palma recogió el conjunto de americanismos que trató de introducir en el Diccionario de la RAE, cuando acudió en 1892 al IV Centenario del Descubrimiento en calidad de Ministro residente y Delegado del Perú a los congresos Americanista, Literario y Geográfico.

tió en tradicionista, el ideario romántico quedó en los anaqueles de la memoria del escritor que, al desprenderse del juvenil arranque imitativo, se lanzó a la aventura en solitario de la creación novedosa y original:

> Al consagrarse al «culto del pasado» –explicó Oviedo– y reinventar, sobre el cañamazo de nuestra Colonia y República, los pequeños mitos de la historia peruana, Palma ha iniciado un camino divergente al de la «bohemia» nacional. Ese proceso de alejamiento se extiende, más o menos, entre el 60, fecha límite de su participación activa en el grupo (es el año de su exilio en Chile), y el 72, en que Palma parece tener una plena conciencia de que el pasado histórico en que él decide vivir no es *el pasado ideal de los románticos.* El ideario del romanticismo ya no le sirve al escritor de tradiciones, que busca la poesía en archivos e infolios, no en meras fugas idílicas al mundo de ayer ni en medievalismos de cartón. *Su convicción de estar iniciando «algo nuevo» en la literatura peruana lo lleva a autotitularse iniciador de la tradición en América.* (Oviedo: 1968: 25) (La cursiva es mía)

El texto de Oviedo nos sitúa de nuevo en la idea de «derrotero» para redimensionar el romanticismo, fundamentada también en el camino que abrió para la gestación de este género propio y genuino del Perú que es la «tradición», profundamente arraigada desde su nacimiento en el imaginario popular peruano. Si tras la Independencia el cuadro de costumbres había impuesto el retrato de la cotidianidad del presente, anulando el pasado colonial como necesidad patriótica de la nueva república, el romanticismo tuvo la importancia de suscitar el regreso al pasado a través del drama histórico y de la leyenda. En este sentido, aunque en general los románticos no hallaron la fórmula idónea para adentrarse en el camino del pasado propio, sí que crearon el clima adecuado para que de entre ellos surgieran fragmentos de calado nacional. Por último, lo que fuera la leyenda romántica, y sus fantásticas evocaciones, se metamorfoseó con la asimilación de nuevos ingredientes dando lugar a la «tradición». El romanticismo de aquellos bohemios que se quisieron desventurados fue, en definitiva, un tránsito de obligado recorrido para la gestación y el nacimiento de este género que fijó en la memoria de los limeños el pasado legendario de la nación. Pero este punto de llegada del romanticismo peruano no sería el único. Otros caminos marcaron la impronta del romanticismo en su propia extinción, e iniciaron un nuevo y definitivo derrotero: el de la modernidad.

Del romanticismo a la modernidad: segundo derrotero

Para plantear este último recorrido del romanticismo, de nuevo un acontecimiento histórico es determinante para los nuevos caminos adoptados por la literatura peruana hacia el último tercio del siglo XIX. Me refiero a la ya aludida Guerra del Pacífico entre Perú y el vecino Chile en 1879. La inestabilidad con que transcurrió el siglo XIX canceló definitivamente en 1879 la utopía republicana y con ella la promesa de una nueva vida peruana. La guerra contra Chile que estalló en esta fecha y concluyó en 1883 con consecuencias desastrosas para el Perú, marcó la fractura que clausuró la etapa de prosperidad generada por el guano y el salitre; un período de bonanza económica que, como es bien conocido, fue meramente epidérmica, pues sólo beneficiaba a esa superficie social formada por una burguesía que más que capitalista continuaba siendo terrateniente. En su famoso «Discurso en el Politeama», pronunciado en 1888, Manuel González Prada –que emergió como nuevo protagonista de este escenario histórico– expresó el hundimiento de la nación de la forma más desgarrada, apuntando hacia una de las motivaciones más profundas de la depresión: «La mano brutal de Chile despedazó nuestra carne y machacó nuestros huesos; pero los verdaderos vencedores, las armas del enemigo, fueron nuestra ignoracia y nuestro espíritu de servidumbre» (González Prada: 1976: 44). Sobre las consecuencias de la guerra, de nuevo Jorge Basadre nos legó la más clarividente radiografía de aquel momento:

> …fue el sacudimiento más tremendo que el hombre peruano sintió en este siglo. Encendió todo el territorio desde el sur hasta el norte, desde la Costa hasta la Sierra. Implicó una enorme pérdida fiscal y penetró en la esfera económica e industrial, en las ciudades, en los villorrios y en los campos, en los hogares y hasta en las comunidades indígenas. No hubo existencia de contemporáneo, joven o viejo, varón o mujer, que de un modo u otro no resultara tocado por este drama […] era el complejo de inferioridad, el empequeñecimiento espiritual, perdurable jugo venenoso destilado por la guerra, la derrota y la ocupación. (Basadre: 1968: IX, 9-11)

Ante esta desoladora situación surgieron dos actitudes respecto al destino de la nación, determinadas, una de ellas, por la condena del pasado colonial, y la segunda, por su necesaria revisión e, incluso, evocación nostálgica. La literatura que emergió de dichos posicionamientos marcó, por un lado, el tránsito del romanticismo al realismo y al primer indigenismo (o la convivencia de estos movi-

mientos)[5] y, por otro, la introducción de la tonalidad romántica en una literatura denominada pasatista que, anclada en la construcción de la Arcadia colonial, desarrolló el tópico de «la Lima que se va» a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

En cuanto a la evolución del romanticismo al realismo, tanto Clorinda Matto de Turner (1854-1909) como Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) realizaron ese recorrido en obras que se publicaron entre 1886 y 1895. Las novelas de Clorinda Matto (*Aves sin nido*, de 1889, *Índole*, de 1891 y *Herencia*, de 1893), reconocidas como iniciadoras del indigenismo literario en Perú, no se desprendieron totalmente de los clichés románticos, pese a posicionarse en los postulados básicos de la literatura realista-naturalista, con la creación de «personajes femeninos inocentes y a veces defectuosos para corporeizar a la joven nación y a los males que la aquejan o los peligros a los cuales se enfrenta» (Cornejo: 2000: 180). En su «Introducción» a *Aves sin nid*o, Benito Varela explicó esta confluencia de movimientos literarios en la novela, destacando el contraste entre funciones folletinescas y explicaciones biológicas propias del naturalismo, y desentrañó la evidente huella del romanticismo en la novela:

> La herencia del romanticismo se mantiene en ciertos poetismos descriptivos estereotipados, así como en bastantes clisés sentimentales. Las reacciones subjetivas de los agentes desolados, perseguidos o enamorados expresan sus sentimientos y reacciones con sintagmas altisonantes, tópicos expresivos, formas enfáticas, perífrasis retóricas. Las reflexiones en voz alta de Manuel (capítulo V, 2.ª), auto-confesión de su amor por Margarita, fluyen en un ritmo entrecortado, febril, bastante próximo a las autorreflexiones del teatro y las novelas románticas. Los tópicos románticos también se engarzan en la parte narrativa, y, a veces, se manifiestan en proyecciones sentimentales sobre la naturaleza… (Varela: 1982: 712)

Explicación que culmina con una observación cuya cita considero indispensable en tanto que permite, también, seguir trazando el carácter de derrotero del romanticismo peruano:

> La crítica, invariablemente, califica este desenlace de folletinesco, de melodramático. Pero creemos que no está determinado por un simple destino ciego.

[5] Como apunta Augusto Tamayo Vargas «la etapa del romanticismo peruano avanza desde 1840 hasta 1900, perdurando en medio de los embates naturalistas, del fervor parnasiano y de los primeros atisbos modernistas» (1992: 467).

> Los desencadenantes del final invertido están en el interior de la misma sociedad depresiva explorada por la novelista, en la corrupción, en las imposiciones de servidumbre, en las prestaciones amorosas denigrantes. (Varela: 1982 : 712)

Como señala Teodosio Fernández respecto a esta valoración de Benito Varela, «las convenciones románticas, en consecuencia, exigían apoyos verosímiles» y planteamientos como los de Varela «permiten ver esa narrativa no como el resultado caótico de sucesivas oleadas foráneas de romanticismo, realismo y naturalismo […] sino como una manifestación de necesidades propias de los distintos países o del conjunto de Hispanoamérica» (Fernández: 2000). Es decir, que los rasgos románticos que perviven en la novela no deberían leerse como meros resabios de los tonos melodramáticos del pasado, sino como aclimatación de la base trágica del romanticismo al propio drama real del Perú que la novela representa.

También Mercedes Cabello de Carbonera, con idéntico fin de regeneración moral de la sociedad, pero con el objetivo centrado en la educación de la mujer y en el feminismo, evolucionó desde el romanticismo en sus primeras novelas –*Sacrificio y recompensa* (1886), *Los amores de Hortensia* (1887) y *Eleodora* (1887)–, hasta el naturalismo de *Blanca Sol* (1888) y *El conspirador* (1892), con el recurso a teorías científicas de su tiempo y a la crítica social. Ambas autoras, en suma, pretendieron utilizar la novela para proyectar un plan de «peruanismo» basado en el concepto de «modernidad»; noción a la que Matto se refirió explícitamente en la dedicatoria de *Herencia*, en este significativo fragmento:

> El paladar moderno ya no quiere la miel y las mistelas fraganciosas que gustaban nuestros mayores; opta por la pimienta, la mostaza, los *bitters* excitantes; y, de igual modo, los lectores del siglo, en su mayoría, no nos leen ya, si les damos el romance hecho con dulces suspiros de brisa y blancos rayos de luna; en cambio si hayan el correctivo condimento con morfina, con ajenjo y con todos aquellos amargos repugnantes para las naturalezas perfectas, no solo nos leen: nos devoran. (Matto: 1895: 24)

La expresión de la inviabilidad del romanticismo (con sus «dulces suspiros de brisa» y sus «blancos rayos de luna») en el nuevo contexto histórico, a través de tan acertadas metáforas culinarias para designar las características románticas y realistas, hacen de este fragmento un testimonio fundamental de la extinción del romanticismo en Perú; testimonio al que cabe añadir una polémica y una última declaración de cierre definitivo.

La polémica a la que me refiero se desató entre románticos y realistas y se desarrolló a lo largo de 1888 en el periódico *El Perú Ilustrado*, cuya dirección asumiría Clorinda Matto un año después, en 1889. Cornejo Polar relató la polémica:

> En el debate entre Amézaga y Arturo Ayllón se esgrimieron más consideraciones morales que estéticas, fundamentalmente en relación a los vicios y virtudes contenidos en las novelas de Zola. Al hacer el elogio de éste, cuyas obras son de verdad «moralizadoras, si nos atenemos a su fondo de corrección amarga», Amézaga criticó duramente al romanticismo, «que tanto daño ha hecho a la humanidad», señalando, específicamente en relación a la novela romántica, que «atildada en su forma, decente en su lenguaje y hasta cristiana en muchas de sus advocaciones, no ha hecho más que falsificar la naturaleza del hombre cuando no dorar las obras de su concupiscencia» (Amézaga: 1888). Para Ayllón, en cambio, «bajo el encubierto manto de moralizar [en la novela naturalista] se enseñan el vicio, las costumbres depravadas, y luego analizándolas, se profundizan y hacen palpables sus horrores en todas sus manifestaciones, pintando escenas groseras, repugnantes y altamente inmorales». Este tipo de novela, por consiguiente, «encamina a los pueblos a su depravación, a su embrutecimiento y a su completa ruina […]; les incita a negar los más elementales principios de moral y religión, base de su progreso y adelanto» (Ayllón, 1888). (Cornejo: 2000: 169)

Mercedes Cabello de Carbonera trató de superar esta controversia planteando los defectos de ambas escuelas y, sin embargo, tomando de ellas los elementos positivos para la novela futura, que propuso proyectar con «los principios morales del romanticismo, apropiándose de los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista»; y que debería tener «por único ideal la verdad pura [y dar vida] a nuestro arte realista; esto es, humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista» (Cabello: 1892: 31). El fragmento deja entrever la derivación de la polémica entre románticos y realistas hacia la futura oposición entre conservadores y progresistas que asumirían, los primeros, la vuelta constante al pasado, y los segundos, la mirada al porvenir. En la primera formulación de Mercedes Cabello, por principios morales del romanticismo se entienden los del cristianismo, mientras que en el segundo segmento es evidente el magisterio de Manuel González Prada, con cuya figura finalizo esta revisión del movimiento romántico en el Perú. Concluyamos, pues, con la declaración de cierre del romanticismo realizada por González Prada, quien desde la asunción de los postulados del positivismo y del anarquismo, fue el principal ideólogo de la literatura realista y del primer indigenismo:

> …abandonemos el romanticismo internacional y la fe en los auxilios sobrehumanos: la Tierra escarnece a los vencidos, y el Cielo no tiene rayos para el verdugo.
> En esta obra de reconstitución y venganza no contemos con los hombres del pasado: los troncos añosos y carcomidos produjeron ya sus flores de aroma deletéreo y sus frutas de sabor amargo. Que vengan árboles nuevos a dar flores nuevas y frutas nuevas! ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra! (González Prada: 1976: 46)

Como es bien sabido, con esta última sentencia González Prada se posicionó en actitud de condena al pasado y de oposición a esos «viejos» cuyo representante principal era el propio Ricardo Palma, con quien mantuvo una encendida y conocidísima polémica. La urgencia de cambio imponía la proyección hacia el futuro, por lo que en la reprobación de González Prada iba incluido el pasado colonial así como la literatura que lo rescató y lo fijó en el imaginario colectivo. En esa literatura no sólo se encontraban censuradas las *Tradiciones peruanas* sino, en general, toda la literatura generada por los románticos que, con sus amarguras y sus cantos lacrimosos a las ruinas del pasado, fue asociada a partir de este momento con el conservadurismo y con el espíritu imitativo y foráneo: «¿Por qué despertar? No hemos venido aquí para derramar lágrimas sobre las ruinas de una segunda Jerusalén, sino a fortalecernos con la esperanza» (González Prada: 1976: 46).

A esta condena realizada en el mismo siglo XIX vino a sumarse después la construcción contemporánea de una historiografía literaria peruana que, en parte arrastrada por los propios censores del romanticismo en ese siglo –paradójicamente, Palma, con su juicio sobre la «filoxera» romántica, y González Prada, con su censura del pasado– socavó la tacha sobre el romanticismo. La reprobación se justificaba por el indudable carácter epidérmico e imitativo de aquella literatura. Pero tal vez por el excesivo afán generalizador de los historiadores –a pesar de algunas excepciones críticas–[6], se incurrió en una reducción de la «literatura romántica» como corriente que en Perú fue casi insignificante.

[6] Introducen un matiz positivo en la valoración del movimiento romántico Jorge Basadre: «El historiador general puede convenir el atraso de la producción romántica peruana en sus múltiples fallas... A pesar de todo, inquietud, fervor, animación aparece en los días de Salaverry, Corpancho...» (Basadre 1965: VI, 306); y Antonio Cornejo Polar: «Nuestros románticos repitieron temas y formas propios de los maestros franceses, españoles y –con menor asiduidad– alemanes... pese a sus limitaciones... con esta poesía se establece entre nosotros una correlación definitoria entre el quehacer poético y la expresión de la subjetividad humana» (1980: 33).

Como hemos tenido ocasión de observar en estas páginas, este encasillamiento eclipsó el camino que algunos románticos encauzaron hacia la creación de una literatura que, como dijera Esteban Echeverría, debía tener «un carácter propio y original» y reflejar «los colores de la naturaleza física» hispanoamericana. Este objetivo se encuentra configurado en fragmentos en que esa naturaleza se convirtió en maestra del poeta, o en los que la recuperación de figuras y capítulos históricos inició la creación de «una mitología nacional». Sin embargo, fue la segunda parte de la formulación del argentino la que no consiguieron vertebrar los románticos peruanos: que la literatura fuera también «la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses…». Es decir, que fuera expresión del convulso contexto político decimonónico. Efectivamente, esta tendencia no podía emerger en un país que, a diferencia de Argentina, vivió con tibieza la Emancipación y que en los años cuarenta permanecía impertérrito en su aparente prosperidad; eclosionaría, sin embargo, cuando el tremendo azote de la Guerra del Pacífico la hizo inaplazable. Pero en todo caso, el derrotero estaba trazado en el seno de aquel romanticismo que no fue exclusivamente una «antología del lamento leído», a decir de Sánchez, sino un compendio heterogéneo en el que es posible localizar fragmentos de poetización de la historia y de la naturaleza peruana; e incluso declaraciones, como la de Juan de Arona, de apertura del camino hacia los tesoros de una literatura propia que, finalmente, evolucionó hasta culminar en las «tradiciones» de Palma. Es más, el romanticismo se entremezcló y dejó impresos sus pasos en aquel movimiento realista que, al proclamar la necesaria extinción de los padres, evidenció en su propio desarrollo los logros derivados de las proclamas románticas para la construcción de la nacionalidad cultural.«En definitiva, la necesaria revisión de los derroteros del romanticismo peruano permite adivinar en sus recorridos la indudable impronta espiritual que tuvieron para la consolidación de la tradición literaria del Perú independiente; y evidencian, al mismo tiempo, la necesidad de releer con mirada crítica no sólo los textos que conforman el corpus completo del romanticismo, sino también la historiografía literaria que a lo largo del siglo XX los confinó al silencioso e insignificante rincón de la «extraña influencia».

EVA MARÍA VALERO JUAN
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

BIBLIOGRAFÍA

ADÁN, Martín (Rafael de la Fuente Benavides) (1968). *De lo barroco en el Perú.* Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

BASADRE, Jorge (1965). *Historia de la República del Perú.* T. VI. Lima. Editorial Universitaria UNMSM.

— (1992). *La promesa de la vida peruana, en Perú: problema y posibilidad y otros ensayos.* Caracas. Ayacucho.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes (1982). *La novela moderna; estudio filosófico.* Lima. Tipo-litografía Bacigalupi & Co.

CORNEJO POLAR, Antonio (1980). «Literatura en el Perú Republicano». *Historia del Perú. Perú Republicano y Procesos e Instituciones.* T. VIII. Lima. Editorial Juan Mejía Baca.

— (2000). *Literatura Peruana. Siglo XVI a Siglo XX.* Lima. CELACP.

CORNEJO POLAR, Jorge (1998). «Palma, entre el costumbrismo y la novela». *Estudios de Literatura Peruana.* Lima. Universidad de Lima y Banco Central de Reserva.

ECHEVARRÍA, Esteban (1972). *Obras completas. Compilación y biografía de Juan María Gutiérrez.* Buenos Aires. Ediciones Antonio Zamora.

FERNÁNDEZ, Teodosio (2000). «En homenaje a don Benito Varela». *Novela hispanoamericana del siglo XIX. Fondo Benito Varela Jácome.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ/textoTeodosio.html.

FRANK, Waldo (1965). «Lima en 1930». *Pequeña antología de Lima. El río, el Puente y la Alameda.* Compilación de Raúl Porras Barrenechea. Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.

GARCÍA BEDOYA, Carlos (1990). *Para una periodización de la Literatura Peruana.* Lima. Latinoamericana editores.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura (1910). *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos.* París. Sociedad de ediciones literarias y artísticas.

— (1914). «La literatura peruana (1535-1914)». *Revue Hispanique.* XXXI, New York. París.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1976). *Páginas libres. Horas de lucha.* Caracas. Biblioteca Ayacucho.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* México. Era.

MÁRQUEZ, José Arnaldo (1861 y 1862). «Manco Cápac». *Leyendas peruanas. La Revista de Lima.* Lima, T. IV. 450-461; T. V. 537-555; 576-582; 615-619.

MATTO DE TURNER, Clorinda (1895). *Herencia.* Lima. Matto Hermanos.

MIRÓ QUESADA, Aurelio (1958). *Lima, tierra y mar.* Lima. Juan Mejía Baca, 1958.

OVIEDO, José Miguel (1968). Ricardo Palma. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

— (1963). «El romanticismo peruano, una impostura». *Letras Peruanas.* Lima. 14. 15-17, septiembre.

— (1894). *Tradiciones peruanas.* Barcelona. Montaner y Simón.

— (1964). *La bohemia de mi tiempo. Tradiciones Peruanas Completas.* Madrid. Aguilar.

PAZ SOLDÁN Y UNANÚE, Pedro (Juan de Arona) (1867). *Cuadros y episodios peruanos. Y otras poesías, nacionales y diversas.* Lima. Imprenta Calle de Melchormalo.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1965). *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda.* Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.

— (1969). *El sentido tradicional de la literatura peruana.* Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.

PUPO WALKER, Enrique (1995). «Prólogo». *El cuento hispanoamericano.* Madrid. Castalia.

RADIGUET, Max (1965). *Pequeña antología de Lima. El río, el Puente y la Alameda.* Compilación de Raúl Porras Barrenechea. Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.

RIVA-AGÜERO, José de la (1962). *Carácter de la literatura del Perú independiente.* Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROVIRA, José Carlos (1995). «Clemente Althaus y la tradición italiana». *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana.* Alicante. Universidad de Alicante. 63-80.

SÁNCHEZ, Luis Alberto (1974). «Un romanticismo frustrado». *Panorama de la literatura del Perú, (desde los orígenes hasta nuestros días)*. Lima. Milla Batres 79-100.

— (1989) *La Literatura Peruana.* III. Lima. EMISA.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo (1984). *Poesía peruana. De la conquista al modernismo.* II. Lima. Edubanco.

TAMAYO VARGAS, Augusto (1992). *Literatura Peruana.* II. Lima. Peisa.

TRISTÁN, Flora (2000). *Peregrinaciones de una paria.* Edición de Gustavo Bacacorzo. *Flora Tristán, Personalidad contestataria universal.* Tomo II. Lima. Biblioteca Nacional del Perú.

UGARTE ELESPURU, Juan Manuel (1967). *Lima y lo limeño*. Lima. Editorial Universitaria.

VALERO JUAN, Eva Mª (2005). «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición». *Anales de literatura española.* 18. 351-364.

VARELA JÁCOME, Benito (1982). «Introducción a *Aves sin nido*». *Las mejores novelas de la literatura universal. XXII. Novela hispanoamericana.* Madrid. Cupsa.

Irene Vallejo González
Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 279-313

COMPAÑÍAS DRAMÁTICAS ITALIANAS EN MADRID (1857-1884)

A mi hija Irene, como si estuviera

Desde la década de los cincuenta hasta finales del siglo XIX la actividad teatral en Madrid se fue incrementando considerablemente. Se inauguraron muchos coliseos, de diferente categoría. Con el fin de atender a las nuevas necesidades y a la creciente demanda del público, aumentó la producción dramática y lírica. Las empresas intentaban ofrecer al comienzo del año cómico una programación novedosa y atractiva. Además de las numerosas compañías dramáticas españolas que actuaron durante estos años, de vez en cuando encontramos también la presencia de otras extranjeras, francesas e italianas[1]. En el presente estudio me ocupo del teatro representado en lengua italiana por las compañías dramáticas que sucesivamente pasaron por Madrid, al frente de las cuales se encontraban prestigiosos actores. El periodo acotado comprende desde 1857 hasta 1884[2], es decir, desde que llegó la primera de ellas, con la gran trágica Adelaida Ristori (que volvería en 1859 y 1878), hasta la temporada en que trabajó por tercera y última vez la de Ernesto Rossi, quien ya había estado en 1866 y 1868. Entre medias estuvieron también las de Filippo Prosperi con Carolina Santoni (en 1861 y 1862), Carolina Civili (en 1864, 1865, 1866), Tomasso Salvini (en 1869), Achille Majeroni (en 1870, 1871 y 1872) y Giacinta Pezzana (en 1873).

[1] Sobre las representaciones en francés, véase Ojeda y Vallejo (2003) «El Teatro Francés de Madrid (1851-1861)». *Revista de Literatura.* 65. 130. 413-446.

[2] En un trabajo previo, Lidia Bonzi y Loreto Busquets (1995) han estudiado la actividad de las compañías teatrales italianas en Madrid y Barcelona entre 1885 y 1913.

Entregado: 27 de julio de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

Para la realización de este trabajo ha sido fundamental la información suministrada por los numerosos diarios y revistas de la época. En ellos se anunciaba la próxima llegada de cada una de las compañías para trabajar en un determinado teatro, la lista de actores que las integraban, el repertorio de obras que traían, el tiempo de estancia previsto, así como el día a día de las funciones que se programaron. Además de esta información objetiva, hemos podido conocer y contrastar las opiniones de los principales críticos teatrales del momento por medio de las reseñas y otros artículos que publicaron a raíz de las representaciones.

Siguiendo un orden cronológico, en las páginas siguientes expondré de forma sucinta los aspectos más relevantes de las actuaciones de cada una de estas compañías. Al final incluyo un detallado listado de todas las obras representadas.

A principios de agosto de 1857 los periódicos de Madrid daban la noticia de que a mediados del mes siguiente la célebre **Adelaida Ristori**[3], con su compañía dramática, llegaría a la capital para dar una serie de funciones en el teatro de la Zarzuela. Traía como director de escena a Luigi Belloti-Bon, que, además de ser un buen primer actor cómico, era un distinguido autor teatral[4]. La actriz venía precedida de una gran fama por los éxitos obtenidos tanto en su país como en Francia, Alemania o Inglaterra. Retirada ya de la escena la gran trágica francesa Rachel[5], la italiana ya no tenía rival. La empresa del citado coliseo mostraba su sa-

[3] En varios periódicos aparecieron los principales datos biográficos de la actriz, la mayor parte de ellos siguiendo la *Biografía de Adelaida Ristori* escrita por Enrique Montazio y traducida al castellano por Miguel Pastorfido (Madrid, Imprenta Nacional, 1857). Había nacido en la localidad italiana de Cividale del Friuli, el 29 de enero de 1822. Hija de actores, comenzó muy pronto a trabajar en el teatro. Como dama joven actuó en la compañía del actor Moncalvo. Posteriormente entró en la Real Compañía Sarda, bajo la dirección de Gaetano Bazzi, autor de uno de los mejores tratados de declamación [*Primi erudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*]. Allí también recibió enseñanzas de la gran actriz Carlota Marchioni, y más tarde, cuando ésta se retiró, continuó en la compañía al lado de otra gran artista, Amalia Bettini. Posteriormente pasó a formar parte de la Compañía Ducal de Parma, con Mascherba y Domeniconi. En 1847 se casó con el marqués Giuliano Capranica del Grillo y durante un tiempo se vio obligada a dejar el teatro. Regresó a la escena dos años más tarde para dedicarse preferentemente a la tragedia. En este género su maestra fue la veterana y excelente actriz Carolina Internari, que había estado muy bien relacionada «con varias eminencias de la literatura y de la poesía italianas». Aconsejada por ella, fue descubriendo los secretos de la declamación clásica. Al verla actuar en *Mirra* y *Maria Stuarda*, la Internari exclamó: «¡Tú serás reina!» Efectivamente, no tardaría en convertirse en una de las grandes trágicas europeas. Su primer viaje profesional importante, fuera de su patria, fue el que realizó a París en 1855.

[4] *La Discusión*, 16 de septiembre de 1857.

[5] Elizabeth-Rachel Félix, sólo un año más joven que la Ristori, había sido durante casi dos décadas la más admirada intérprete de las heroínas de las tragedias de Corneille y Racine, cuando, a finales de 1855, se vio obligada a abandonar los escenarios por su delicada salud. Falleció el 3 de enero de 1858.

tisfacción por «ofrecer al culto público de Madrid un espectáculo que por su novedad y su importancia artística» era merecedor de figurar en nuestra escena[6]. Así mismo, anunciaba que elevaría el precio de las localidades para cubrir los «crecidos gastos» que dicho espectáculo iba a originar. Hubo quienes pensaban que se había arriesgado mucho al contratar a una actriz tan cara para verla representar tragedias clásicas en idioma italiano. Otros, por el contrario, más optimistas, presagiaban el triunfo de la Ristori, al igual que había sucedido en diferentes auditorios europeos para los cuales su idioma también resultaba extraño. De hecho, en ese momento estaba siendo muy aplaudida ante el entendido y exigente público londinense[7].

El repertorio que presentó estaba compuesto básicamente por tragedias. *Medea* de Legouvé fue la elegida para su debut[8], la noche del 16 de septiembre, y para su puesta en escena se estrenaron dos decoraciones pintadas por Luis Muriel. En sucesivas funciones representó *María Stuarda* de Schiller, *Mirra* de Alfieri, *Pia de Tolomei* de Carlo Marenco, *Camma* de Giuseppe Montanelli, *Macbeth* de Shakespeare, *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico, *Fedra* de Racine y *Giuditta* de Paolo Giacometti. Esta última había sido escrita por encargo de la actriz y la representó por primera vez en esta ocasión. Además de tragedias, la Ristori traía dos dramas (*Fazio* de Milman[9] y *Adriana Lecouvreur* de Scribe), una comedia (*La locandiera* de Goldoni) y varias piezas breves para ser representadas a modo de fin de fiesta (*I guanti gialli*, *I gelosi fortunati*, *Il pusillanime* y *La collerica*).

Para que los espectadores pudieran seguir la representación de las obras declamadas en italiano, idioma que buena parte de ellos desconocían, se prepararon, ex profeso, ediciones traducidas al castellano[10]. Así mismo, muchos periódicos publicaron sinopsis, más o menos extensas, de los argumentos. El crítico Juan de la Rosa hizo referencia a ello en uno de sus artículos:

---

[6] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 27 de agosto de 1857.

[7] *La España*, 11 de agosto de 1857.

[8] El nombre del autor cuya obra se repite en diferentes repertorios sólo se cita la primera vez.

[9] Henry Hart Milman escribió *Fazio, or The Italian wife* como tragedia en cinco actos. Francesco Dall'Ongaro la tradujo al italiano como drama en cinco actos, que es el que representó la Ristori. José D'Araujo lo vertió al castellano en 1857.

[10] En la Biblioteca Nacional, bajo la signatura T/26698, se encuentran, encuadernadas en un mismo volumen, además de la biografía antes mencionada, casi todas las obras del repertorio de la Ristori representadas en Madrid, editadas en 1857, en edición bilingüe, es decir, en lengua italiana y su correspondiente traducción española. Los traductores españoles fueron Miguel Pastorfido, Santiago Infante de Palacios, A. Leopoldo Bruzzi, José D'Araujo y José Núñez de Prado. Esta colección facticia contiene los siguientes títulos: *Adriana Lecouvreur*, *Camma*, *I gelosi fortunati*, *La collerica*, *Fazio*, *Francesca da Rimini*, *Giuditta*, *Macbeth*, *Maria Stuarda*, *Medea*, *Mirra*, *Pia de Tolomei* y *Rosmunda.*

> Figuraos a cada espectador con un ejemplar en la mano de la tragedia que se ejecuta, leyendo con avidez la versión castellana escrita en la misma plana del original, para poder saborear y comprender bien sus situaciones y su argumento; mientras que otros más modestos, no haciendo maldito el caso de las doctrinas políticas de *El León Español*, repasan en su boletín de espectáculos el argumento de la tragedia. Si sois observadores, notaréis en los primeros los que han adquirido la tragedia por la cantidad de seis reales, cierta superioridad sobre los segundos, que, por solo cuatro tristes cuartos han comprado el periódico, que desde las aristocráticas regiones del poder desciende con admirable estoicismo a las puertas de los teatros. [...] Digámoslo sin miedo; para nosotros el mayor triunfo de la sublime trágica italiana es el haber conseguido que los españoles, de suyo tan indolentes, se hayan convertido desde su venida a Madrid en modelo de aplicación[11].

A partir de la primera representación, la Ristori levantó oleadas de entusiasmo. Las reseñas se multiplicaban y daban buena cuenta de su extraordinaria categoría artística, singularizando los momentos más inspirados en cada una de sus actuaciones. Pedro Antonio de Alarcón le dedicó varios artículos, a cual más laudatorio:

> Todo lo que hace, todo lo que dice, todo lo que piensa es digno de mención y elogio, imposible de narrar, superior a nuestras fuerzas. Sólo diremos para concluir, que tenemos la seguridad de que el poeta que entregue una obra a la Ristori, para que la represente, puede exclamar después de haberla visto: Hay quien conoce a mis personajes mejor que yo[12].

Antonio María Segovia encontró en ella todas las cualidades que a su parecer debía reunir una buena actriz: figura agradable, voz armoniosa, ademán noble, facciones bien proporcionadas, ojos hermosos y de mirada penetrante, cabeza bien modelada, el cuello erguido, etc. Pero, lo que la hacía más sobresaliente era la «inconcebible movilidad de su fisonomía»:

> No solamente consigue la señora Ristori pintar en su semblante los diversos afectos que animan al personaje de que se reviste, todos, desde el movimiento más vivo de la pasión violenta hasta los más delicados matices de la compasión o la ternura, sino que tiene la extraordinaria habilidad de cambiar en un segundo, y con tanta propiedad como rapidez, el ademán y el gesto.

[11] *La Iberia*, 2 de octubre de 1857.
[12] *La Época*, 29 de septiembre de 1857.

Superaba también la Ristori dos pruebas de buen actor, en las que tanto destacaba el gran Isidoro Máiquez: «la de la escena muda, que propiamente se llama la de aquellos momentos en que los interlocutores se expresan sólo con la acción mímica sin el auxilio de las palabras, y además lo que en términos de teatro se llama saber escuchar[13]».

En otro artículo posterior, Segovia aprecia que la ejecución del extenso y difícil repertorio que trae la Ristori, con sus bellezas y defectos, proporciona a la actriz la ocasión de lucir «sus maravillosas dotes en la expresión de cuantos afectos y pasiones forman la extensa escala del corazón humano». Por otra parte, el propio repertorio, compuesto mayoritariamente por tragedias adaptadas al gusto moderno, le permite dar su opinión sobre una debatida cuestión en torno a la tragedia clásica. Dirigiéndose a los defensores a ultranza del clasicismo riguroso y puro, trata de hacerlos entender que el modelo literariamente adecuado a la época y sociedad de Esquilo, Sófocles y Eurípides ha tenido que sufrir necesariamente modificaciones por sus imitadores posteriores, desde Séneca hasta Alfieri o Montanelli, atendiendo a los grandes cambios ideológicos que se han ido produciendo en la sociedad de las diferentes épocas. Tras estas consideraciones, viene a reconocer que

> la sociedad moderna necesita formas y resortes dramáticos especiales. Sirva de ejemplo la *Medea* de Legouvé, tres veces repetida en Madrid por la Ristori, y la más aplaudida del repertorio. Ciertamente difiere de la de Eurípides y de la de Corneille, y nadie se atreverá a negar que la heroína del moderno autor francés dista infinito de ser aquella terrible maga que la fábula nos pinta: su carácter se ha modelado sobre tipos más análogos a nuestras ideas, y el corte del drama es más conforme a nuestros gustos literarios[14].

Pensando en una nueva visita a España, la Ristori pidió que le eligieran seis dramas de nuestro teatro para ser traducidos al italiano y ser representados por ella en esa próxima ocasión. Las obras escogidas fueron las siguientes: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla; *La hija del aire* (2ª parte) de Calderón; *Los amantes de Teruel* y *Doña Mencía de Hartzenbusch*; *La Rica-hembra* de Tamayo y Fernández Guerra, y *Locura de amor* de Tamayo. Parece ser que quien se encargó de hacer esta selección fue Pedro Antonio de Alarcón[15].

---

[13] *La América*, 24 de septiembre de 1857.

[14] *Ibídem*, 8 de octubre de 1857.

[15] Véanse *El Clamor Público* y *La Iberia*, 13 de octubre de 1856. De la única que tenemos constancia que se tradujo al italiano y se incluyó en el repertorio de la Ristori fue *Locura de amor*, bajo el título de *Giovanna la Pazza.* En *La Iberia*, del 4 de septiembre de 1859, se da la noticia de que la trágica italiana estaba ensayando esta obra para representarla en Cádiz.

Para la función de despedida, la noche del viernes 16 de octubre, la Ristori volvió a interpretar la obra estrenada el sábado anterior, la tragedia bíblica en cinco actos *Giuditta.* Varios críticos coincidieron en señalar que la actriz estuvo sublime en el papel de la protagonista, muy por encima de lo que había hecho anteriormente. Se dijo que «el éxito que ha alcanzado en Judit ha sido de esos que dejarán honda impresión en la memoria de cuantos anoche la admiraron[16].»

La estancia en Madrid de la prestigiosa actriz había sido todo un acontecimiento. Juan de la Rosa lo resumió en los siguientes términos: «A pesar de que este pueblo es entusiasta, jamás se ha dejado arrebatar por ningún artista hasta el extremo que lo ha hecho con la Ristori». Consideraba que su paso había dejado tras de sí un rastro luminoso que habría de «servir de noble estímulo a nuestros artistas y a nuestros poetas[17]». Pasado cierto tiempo, atribuiría a la intérprete italiana el gran mérito de haber logrado que la tragedia clásica cobrara nueva vida en nuestra escena:

> La tragedia, y mucho menos la tragedia clásica, no había podido vivir en España; había muerto. Pero llegó la Ristori, y la tragedia resucitó; el público entusiasmado corrió todas las noches a aplaudir con nuevo furor; las localidades se revendieron a un precio tres veces mayor del que tenían señalado, y concluido el número de representaciones, la empresa se encontró con ganancias, y la eminente trágica volvió a Francia cargada de laureles[18].

En las Navidades de 1859 la Ristori vuelve a Madrid por segunda vez, finalizando su gira por España y Portugal, para dar una serie de funciones en el Teatro Real y en el Teatro Variedades (que por entonces se denominaba Teatro Francés). Esta vez traía en su compañía a dos artistas de renombre, Achille Majeroni y Carolina Santoni[19]. Los restantes actores eran prácticamente los mismos que la vez anterior. La lista de obras que llevó a escena comprendía muchas de las representadas en su primera visita[20]. Entre los títulos nuevos encontramos las tra-

---

[16] *La Iberia*, 11 de octubre de 1857.

[17] *Ibíd.*, 17 de octubre de 1857.

[18] *Ibíd.*, 31 de julio de 1859.

[19] La lista completa de esta compañía era la siguiente: Adelaida Ristori, Carolina Santoni, Giuseppina Biagini, Elvira Glech, Marietta Bergonzoni, Graciosa Majeroni, Luigia Pichiottino, Luigia Glech, Achile Majeroni, Pascuale Tessero, Giovanni Maria Borghi, Giulio Buti, Torello Bartolini, Napoleone Majeroni, Federico Verzura, Giovanni Mangheroni, Giácomo Glech, Pietro Boccomini, Brunone Lanata, Césare Ristori, Odoardo Majeroni, Erminio Pescatori y Doménico Pichiottino. (*Diario Oficial de Avisos de Madrid,* 17 de diciembre de 1859.)

[20] Las repuestas fueron *Giuditta*, *Maria Stuarda*, *Medea*, *Pia de Tolomei*, *Fedra*, *Camma*, *Adriana Lecouvreur* y *Francesca da Rimini.*

gedias *Poliutto* de Corneille, *Bianca Maria Visconti* de Giacometti y *Cassandra* de Somma y los dramas *Angelo tiranno* di Padova de Victor Hugo y *Elizabetta Regina d'Inghilterra* de Giacometti. Cabe señalar que unos meses antes, en sus actuaciones por Andalucía, Adelaida Ristori había estrenado con gran éxito la versión italiana de la *Locura de amor* de Tamayo, traducida por Dall'Ongaro con el título de *Giovanna la Pazza*[21]. Sin embargo, a pesar de que se esperaba que también pusiera esta obra en Madrid, no llegó a hacerlo.

Empezó sus actuaciones en el Real el 22 de diciembre, poniendo una vez más la tragedia bíblica, también llamada patriótica, *Giuditta*, que tantos aplausos había recibido en su estreno en la Zarzuela y luego recibiría en toda Europa. Su autor, Giacometti, agradecido, preparó a la Ristori otra obra, la tragedia en cinco actos *Bianca María Visconti*, para que la estrenara la noche de su despedida, que tuvo lugar el 21 de enero de 1860[22]. Durante el tiempo que estuvo, tanto en el Real como en el Variedades, no defraudó a los muchos admiradores que tenía. *Medea* volvió a ser la favorita y la más solicitada. La impresión que produjo también esta vez no pudo ser mejor:

> Plaza ahora a la gran trágica del mundo Adelaida Ristori. Ella sola llena el anchuroso escenario. Las dos terceras partes del público que la escucha no entiende el italiano, lo cual no le impide aplaudir y entusiasmarse. ¿En qué consiste esto? En que la Ristori habla con su fisonomía, con su ademán y con todo su cuerpo. Cuando se repliega sobre sí, lo mismo que cuando deja estallar las violentas pasiones que la agitan, sabe establecer entre ella y los espectadores esas corrientes magnéticas que, fundiendo en una sola todas las almas y todas las inteligencias, transportan al auditorio a las desconocidas regiones donde reside el genio de los grandes artistas[23].

A principios de septiembre de 1861 llegó a la corte otra compañía dramática, dirigida por el actor Filippo Prosperi[24], que traía como artista principal a **Ca-**

[21] Consta que se representó con gran éxito el 6 de octubre en el Teatro de San Fernando de Sevilla. (*La Época*, 12 de octubre de 1859).

[22] La citada tragedia se publicó en Madrid, Imp. Española de los Sres. Nieto y Cia., 1860.

[23] *La Iberia*, 25 de noviembre de 1859.

[24] La lista de actores de esta compañía era la siguiente: Carolina Santoni, Carlotta Preda, Elisa Gianuzzi, Marietta Moro, Adelaide Ramille, Marietta Begonzoni, Ercolina Bassi, Elvira Perini, Laura Romalli, Chiara Perier, Filippo Prosperi, Giuseppe Pietriboni, Napoleone Buaretti, Giuseppe Calvatti, Giovanni Ventura, Luigi Moro, Giuseppe Rassi, Giorgio Gusmani, Leopoldo Zauon, Filippo Lottini, Cesare Mello, Carlo Belloti, Paolo Cianuzzi, Carlo Romilli y Ettore Moro. (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1º de septiembre de 1861). No obstante, faltan en esta relación algunos nombres como el del primer actor cómico Torello Bartolini o el de la actriz Leontina Papá, que figuran en el reparto de algunas obras.

rolina Santoni, quien, según ya hemos indicado, había venido con la Ristori dos años antes[25]. Su escenario iba a ser ahora el del Teatro del Príncipe, desde el 5 al 17 de septiembre, donde daría once funciones. Comenzó con la tragedia *Medea* de Cesare della Valle, en cinco actos, una versión diferente de la que había traído la Ristori. Otras tragedias representadas en días sucesivos fueron *Francesca da Rimini*, *Maria Stuarda* y *Saul* de Alfieri. Como era ya habitual, los periódicos publicaron el argumento de la obra que se iba a representar ese día. Sin embargo, un hecho que se puso de manifiesto –un inconveniente que deslució la primera actuación de la Santoni– fue que los espectadores no dispusieran del libreto con el texto traducido de *Medea.* A juicio del crítico de *El Contemporáneo*, la de ahora era una tragedia «lánguida y pesada» con larguísimos diálogos, de tal forma que, comparada con la de Legouvé, con «más movimiento, más pantomima», el público prefería la de este último. Tampoco fue muy adecuada la puesta en escena, tanto en lo relativo al vestuario como a la decoración. No obstante, no dejó de señalar la buena ejecución de la Santoni en el papel principal y de Filippo Prósperi en el de Jasón, que «trabajó bien, y sin toda la exageración propia de los actores italianos[26]». En opinión de los más exigentes, las facultades de la Santoni para desempeñar textos trágicos eran inferiores a las que había demostrado su antecesora[27]. El 6 de septiembre, una escueta nota en la prensa anunciaba la suspensión de la segunda función, programada para esa noche, que se tuvo que aplazar hasta dos

[25] Carolina Santoni y Perier había nacido en Livorno el 21 de febrero de 1824. A una edad muy temprana, su familia se trasladó a Florencia. Allí mostró muy pronto su afición a la declamación y al dibujo. A los catorce años tuvo la oportunidad de intervenir en una función, interpretando el papel de Medea, en presencia de la famosa actriz Carlota Marchionni y de la entonces dama joven Adelaida Ristori, que trabajaban en la Real Compañía Sarda. Animada por los aplausos recibidos, decidió seguir la carrera teatral. Fue contratada en el teatro Goldoni de Florencia. Posteriormente, por asuntos familiares fue a París, donde tuvo la oportunidad de conocer a la famosa trágica Rachel y allí «pasó cinco meses estudiando del arte francés lo que creía digno de ser imitado». A su regreso a Italia empezó a ser una actriz célebre. En Mantua trabajó junto al excelente actor Gustavo Modena, y a su lado alcanzó sus mayores éxitos. Con él se trasladó a Roma. Por la representación de algunas «tragedias liberales» tuvo que abandonar la ciudad. Dejó el teatro para casarse con el marqués de Zambeccari, hijo de una noble familia de Bolonia. Tras un matrimonio desgraciado, enviudó y decidió volver al teatro. En Milán fue contratada por el actor Filippo Prosperi para formar parte de su compañía. Con ella es con la que vino de gira a España en esta ocasión. (Palacio: 1864: 253-258).

[26] *El Contemporáneo*, 8 de septiembre de 1861.

[27] «Por desgracia la señora Santoni carece de esa especie de prestigio que la naturaleza, de acuerdo con el arte, concede a las actrices de mérito superior. Declama con buen gusto, emplea inflexiones de voz intencionada, tiene momentos felices, y algunas veces el gesto, no solo completa, sino realza el sentido de la palabra; pero en medio de todo le falta dignidad escénica, suele falsear la expresión de los afectos, hay algo de monótono y acompasado en su gesto, y carece de ese perfume poético, que hace de la Ristori una estatua griega, un modelo excelente para inspirar el ingenio de Sófocles». (*El Clamor Público*, 10 de septiembre de 1861).

días después, por el fallecimiento de la madre de Carolina Santoni. Fernández y González atribuye también a esta circunstancia el que la actriz no hubiera estado en su debut a la altura esperada[28]. La pobre impresión causada en *Medea* varió sensiblemente cuando interpretó *Francesca da Rimini* y *Maria Stuarda.* Pero donde ya sobraban las comparaciones con la Ristori y donde Carolina Santoni brilló con luz propia –inimitable en opinión de algunos– fue en la ejecución de los dramas, especialmente en *Maria Giovanna* de Dennery y Mallian, traducido al italiano por Pietro Manzoni, con el que había obtenido un enorme éxito en Milán y en Roma y que aquí, a petición del público, hubo de repetir varias veces y además eligió para la función de despedida. Es muy reveladora la crítica, más ecuánime, que el 18 de septiembre se publicó en *El Clamor Público*, después de haberla visto en estas últimas obras:

> *Francesca da Rimini*, *Maria Stuarda* y *Maria Giovanna*, Silvio Pellico, Schiller y un autor francés cuyo nombre no recordamos, han sido la ocasión de que se rectifiquen juicios y se prodiguen alabanzas; de que las gentes acudan en tropel a saludar la inspiración y el estudio, la importancia moral del arte en la persona de la señora Carolina Santoni. [...] Con más ternura y menos elevación trágica que la Ristori, la marquesa de Zambeccari en los últimos momentos de la *Maria Estuarda* revela un conocimiento profundo del corazón, mayor estudio de la situación dramática, y es la encarnación perfecta de la postrera agonía de aquella vida de proyectos insensatos y criminales desvaríos.

Otros dramas que se dieron a conocer fueron *Elisabetta Sirani* de Pepoli e *I due sergenti al cordone sanitario* de D'Aubigny y Maillard, traducido por Carlo Roti. De este último sólo se representó el segundo acto, donde tanto la Santoni como Prosperi fueron muy elogiados por su ejecución en los papeles de amante esposa y madre y del sargento que lucha entre el amor a su familia y el honor[29].

Al año siguiente Carolina Santoni reapareció con la misma compañía, la de Filippo Prosperi, para trabajar de nuevo en el Teatro del Príncipe durante una temporada más prolongada y con un repertorio más ambicioso, en el que abundaban los dramas modernos y las comedias. Empezó el 1º de mayo con el drama *Suor Teresa*, de Luigi Camoletti. Repuso *Maria Giovanna*, *Elizabetta Sirani* y, ahora completo, el drama en tres actos *I due sergenti.* Sucesivamente estrenó, entre otros, *La macchia di sangue* de Mallian, *Caterina de Medici* de Meucci, *La pazza*

[28] *La Discusión*, 17 de septiembre de 1861.
[29] *Gaceta de Madrid*, 11 de septiembre de 1861.

di Tolone y *Lucrezia Maria Davidson* de Giacometti, *La sorella del cieco* de Chiossone y *La madre siciliana* de Zauli Sajani. Dentro del grupo de comedias, cabe citar *Un vagabondo e la sua famiglia* de Augusto Bon, *Bruno filatore* de los hermanos Cogniard, *Il cane del castello* de Scribe, *Un curioso accidente* de Goldoni, *Osti e non osti* de Filippo Casari y *La fedelta alla prova* del alemán A. Lafontaine traducida por Casari. Pero ninguna de ellas fue tan aplaudida como *Tanto per cento*, traducción italiana de Giuseppe Pietriboni, uno de los jóvenes actores de la compañía, de la obra de igual título de López de Ayala[30]. La citada comedia se representó cuatro días seguidos y mereció un elogioso comentario: «Es para los amantes de nuestras glorias literarias una satisfacción ver las obras de nuestros buenos ingenios traducidas a un idioma extranjero, sin que por eso desmerezcan del alto concepto que de ellas formamos al aparecer en nuestra escena[31].» Hay que señalar que para la representación de obras de este género la compañía contaba con el notable actor cómico Torello Bartolini, cuyas actuaciones fueron siempre muy apreciadas.

En cuanto a las tragedias, además de las que había representado con éxito la vez anterior, la Santoni presentó dos nuevas que apenas despertaron interés ni suscitaron comentarios: *Saffo*, escrita para ella, y *Antonio Foscarini o la República de Venecia*, de Giovanni B. Niccolini. En esta segunda estancia reafirmó su categoría de excelente actriz. Manuel Fernández y González le dedicó un artículo encomiástico en *El Museo Universal* (21 de agosto de 1862[32]).

La compañía dio su última función en el Teatro del Príncipe el 30 de junio, con la aplaudida comedia *Un vagabondo e la sua famiglia.* No obstante, la empresa del Teatro de la Zarzuela la contrató para que actuara allí unos días más, del 2 al 5 de julio.

A finales del mes de abril de 1864, contratada por el empresario conde Leoni, llegó a nuestro país la tercera compañía italiana, cuya directora era **Caro-**

[30] *El tanto por ciento* se había estrenado un año antes en ese mismo teatro por Pedro Delgado y Teodora Lamadrid.

[31] *La Iberia*, 18 de mayo de 1862.

[32] En él se puede leer: «Carolina Santoni es ese genio poderoso que todo lo sabe, que todo lo adivina, que siente de una manera exacta: no es la inteligencia que estudia y comprende y representa con arreglo a un arte convencional; que obedece a preceptos de escuela, que imita, que copia, que añade un individuo más a una colección conocidísima en la cual todos los ejemplares se parecen, no: Carolina Santoni no obedece a ningún precepto, no copia a nadie, no se parece a nadie, no pertenece a ninguna escuela: es clásica, porque todo lo bueno y lo bello con referencia al arte es clásico, como no puede menos de ser clásico todo lo que dentro del arte es verdadero; Carolina Santoni no conoce más precepto que el sentimiento de su corazón».

lina Civili, sobrina y discípula aventajada de Carolina Santoni[33]. A pesar de su juventud, la Civili tenía experiencia y había alcanzado ya cierta notoriedad en Italia[34]. Tras actuar en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, se trasladó a Madrid para trabajar en el Teatro del Príncipe, donde hizo su primera salida la noche del 4 de junio con la tragedia nueva en cinco actos *Norma* de Carlo D'Ormeville[35]. Aunque la obra no gustó demasiado, la Civili sorprendió al público por sus grandes dotes artísticas, por su hermosa figura y poderosa voz[36]. Después presentaría otras dos tragedias ya conocidas en Madrid, *Medea* y *Maria Stuarda.* Más en sintonía con el gusto del momento, fue en esta última donde se apreció su indiscutible talento para interpretar el género sublime:

> más cerca por su forma del drama moderno que *Medea*, es también más a propósito para las facultades de la Civili, que ha brillado en ella a la altura de su reputación, teniendo momentos de verdadera artista, y expresando con su voz y su ademán los grandes dolores y los santos afectos de que su alma estaba poseída[37].

La segunda obra que interpretó la compañía fue el drama de Dumas *La signora dalle camelie*, que ya se había representado años antes en Madrid en su versión original francesa y en una adaptación española de José María Díaz[38]. Esta sería una de las más solicitadas y aplaudidas durante su gira, ya que en ella la Ci-

---

[33] El cuadro completo de la compañía era el siguiente: señoras Carolina Civili, Eleonora Durioni, Anna Foscari, María Durioni, Marieta Laudozzi, Rosa de Cándido y Adela Conti; y señores Giacomo Laudozz, Giuseppe Caldini, Torcuato Civili (hermano de la actriz), Antonio Cima, Valentino de Cándido, Annibale Guarnaccio, Filippo Lotini, Giuseppe Raspini, Cesare Mello y Federico Pozani. (*El Clamor Público*, 3 de junio de 1864.)

[34] El verdadero nombre de la actriz era el de Carlota, según consta en el Acta de Matrimonio (Archivo Diocesano de Salamanca, 423/23, fol. 137). Había nacido en Turín en 1841. Era hija de José Civili, actor de profesión, y de Leonor Santoni, naturales de Florencia y de la ciudad toscana de Livorno, respectivamente. Comenzó muy pronto su carrera artística, haciendo su primera salida con poco más de quince años en el teatro Carignano de Turín. El entonces director de la compañía, el gran actor Gustavo Modena, le auguró un porvenir muy halagüeño. Efectivamente, no tardó en darse a conocer en los teatros más importantes de Italia. En 1863 Luigi Domeniconi la ajustó como primera actriz integrada en una compañía modelo que se creó por orden del Gobierno, lo cual acrecentó su fama. Algunos de estos datos biográficos fueron publicados en *La Época* y en la *Gaceta de Madrid* los días 23 y 28 de julio de 1864, respectivamente.

[35] Según se dijo, el autor la había escrito expresamente para la actriz, basándose en la famosa ópera de Bellini del mismo título. (*La Iberia*, 2 de junio de 1864.)

[36] *Ibídem*, 5 de junio de 1864.

[37] *Ibídem*, 24 de julio de 1864.

[38] *La dame aux camélias* se vio por primera vez en el madrileño Teatro Francés el 14 de abril de 1856 y la adaptación española, titulada *¡Redención!*, el 4 de noviembre de 1854 en el Teatro de la Cruz.

vili hacía el papel de Margarita de manera magistral[39]. Otros dramas modernos, procedentes del teatro francés o del italiano, constituyeron el grueso de su repertorio. Entre ellos figuraban varios de los que habían traído la Ristori (*Adriana Lecouvreur*) o la Santoni (*Suor Teresa*, *Lucrezia Maria Davidson*, *La pazza di Tolone*, *I due sergenti* o *Maria Giovanna*) y algunos nuevos, como *Amor de madre*, *La statua di carne* de Teobaldo Ciconi, *Teresa* de Dumas o *Cuore ed arte* de Leone Fortis. A pesar de que algunos de estos textos se consideraron de escaso interés, casi siempre la crítica valoró positivamente la meritoria ejecución de la actriz que conseguía hacerlos tolerables. El grupo de comedias, si exceptuamos algunas como *La locandiera*, *La escuela de coquetas* o *Tanto per cento*, se redujo a piezas en un acto con las que finalizaba la función. Entre estas últimas destaca *La casa de campo*, donde la Civili desempeñaba papeles diferentes con mucha gracia y desenvoltura, llegando a ser uno de sus mayores éxitos.

Debido a la incesante afluencia de público, la compañía prorrogó sus representaciones en el Príncipe hasta el 27 de julio. Acto seguido, continuó su recorrido por España trabajando en otras ciudades (Alicante, Córdoba, Jaén, Granada y Cádiz) que habían reclamado su presencia.

Al año siguiente Carolina Civili regresa a Madrid para actuar ahora en un local más modesto, el Teatro de Variedades. Había realizado notables cambios en su compañía[40], siendo el más significativo la contratación de Filippo Prosperi como primer actor. Empezó el 30 de abril con el drama que le había proporcionado tantos aplausos en la temporada anterior, *La signora dalle camelie*, que repuso varios días seguidos. La noche del 2 de mayo, en el intermedio del tercero al cuarto acto, la Civili sorprendió gratamente al auditorio con la lectura de la oda «Al Dos de Mayo» de Juan Nicasio Gallego. Fue una pequeña muestra de que empezaba a dominar nuestro idioma.

Añadió a su repertorio algunas obras que no habían representado antes ni la Ristori ni la Santoni. Me refiero a las comedias italianas *Il regno di Adelaide* de Gherardi, *Pamela* de Goldoni o *La donna romantica e il medico omeopatico* de Giulio Pullè y a varias traducciones al italiano de piezas francesas, como *Il biricchino* di Parigi de Bayard y Vanderburch o *Il comicomane* de Scribe.

Pero, tal vez, la novedad más importante tuvo lugar el día 27 de mayo con la representación en lengua española de la comedia en un acto *La casa de campo*,

[39] En *La dama de las camelias* «Carolina Civili raya a una altura como no habíamos visto rayar hasta ahora a actriz alguna» (*La Iberia*, 16 de junio de 1864).

[40] *La Época*, 10 de abril de 1865.

traducida del italiano para la Civili por el actor gaditano José Sánchez Albarrán. Para ello contó con dos actores españoles, los señores Capo y Alisedo. El público se mostró encantado y la obsequió con coronas y ramos de flores. El nombre de la actriz cada día sonaba más y su popularidad iba en aumento. El éxito de la pieza fue tal que se mantuvo en cartel un mes seguido. También representó en castellano, y con éxito, *Una ausencia* y *Amor de madre*, dos conocidos dramas arreglados a la escena española por Ventura de la Vega. La Civili respondía así a las voces que se habían comenzado a oír ya en la temporada anterior solicitándola que intentara aprender nuestra lengua y se quedara entre nosotros, dada la escasez de buenas actrices jóvenes que por entonces había en el teatro español. Es muy significativo que en la función de despedida, el 18 de julio, incluyera dos de estas producciones españolas, *Amor de madre* y *La casa de campo.*

Durante el verano, animada por los buenos resultados recientemente obtenidos, Carolina Civili puso en marcha un ambicioso proyecto que había concebido para poner en práctica en la próxima temporada teatral del Variedades. Se trataba de dirigir al tiempo dos compañías dramáticas, una italiana y otra española que se irían alternando[41]. Correspondió a la primera inaugurar el nuevo año cómico. Lo hizo el sábado 23 de septiembre con el drama en cinco actos *La colpa vendica la colpa* de Paolo Giacometti. La representación resultó esmerada. Destacaron la Civili en el dramático papel de Sara, la esposa infiel, y Sofonisba Troissi y Filippo Prosperi en los de su madre y marido, respectivamente[42]. Una semana después comenzaría sus actuaciones la compañía española con la comedia de Lope de Vega *Lo cierto por lo dudoso*, seguida de la pieza breve *Como pez en el agua.* A pesar de lo complicado que debió de resultar para ella declamar con la debida propiedad un texto poético barroco, la Civili supo salir airosa y fue muy aplaudida. Impresión muy diferente causó el grupo de actores españoles que la actriz había contratado, considerado en conjunto bastante mediocre[43]. Otros títulos italianos que alternaron con los españoles fueron *La signora dalle camelie*; *Adriana Lecouvreur*; *Medea*, *I due sergenti*; *Elisabetta II di Russia*; y las piezas breves francesas *Il comicomane* e *Il puzzo del sigaro.* Entre los españoles, los más exitosos fueron *La abdicación de una reina* de

[41] Carolina Civili sería la primera actriz de ambas compañías. La española estaría formada por Jorge Pardiñas, Julia Santigosa, Andrea Ruiz, Catalina Mirambell, Teresa Martínez, Pilar Manríquez Seguero, Calixto Boldún, José Benito Pardiñas, Serafín García, José Montenegro, Leopoldo Alverá, Nicolás Pasca, Eduardo Maza e Ignacio Mur. La italiana, por Carolina Santoni, Sofonisba Troisi, Enrichetta Zocchi, Evelina Rollero, Filippo Prosperi, Alessandro Zocchi, Carlo Prato, Cesare Mello, Filippo Lottini, Giovanni Caracciolo, Torquato Civili, Matilde Troisi y Guglielmo Zocchi. (*Gaceta de Madrid*, 13 de septiembre de 1865).

[42] *Gaceta de Madrid*, 25 de septiembre de1865.

[43] *La Iberia*, 30 de septiembre y 1 de octubre de 1865.

Antonio María Segovia[44]; la tragedia en un acto *Sofronia* de Zorrilla, y los dramas *La hija del almogavar* de Enrique Zúmel y *Doña Leonor Pimentel* de Manuel Valcárcel. Hay que anotar que las actuaciones en el Variedades se suspendieron, como en la mayor parte de los teatros de la corte, a mediados de octubre a causa de una epidemia de cólera, y no se reanudaron hasta dos meses después[45]. Esta alternancia se prolongó hasta mediados de febrero de 1866, que era cuando Carolina Civili cumplía su compromiso con las dos compañías. A partir de entonces, atenta a los consejos de amigos, críticos y admiradores, tomó la firme resolución de abandonar la declamación en italiano para dedicarse exclusivamente a representar en español[46].

En el verano de ese mismo año la escena madrileña se vio honrada con la llegada de la cuarta compañía italiana, dirigida por el actor trágico **Ernesto Rossi**[47]. No pudo ser más pertinente su visita en aquel momento, dada la situación tan lamentable que presentaba entonces nuestro teatro declamado. Venía precedido de una gran fama, que no tardaría en justificar que era bien merecida. Había sido contratado para trabajar en el teatro de la Zarzuela durante un mes[48]. Debutó la noche del 26 de agosto con la tragedia *Amleto* de Shakespeare. Del mismo autor

[44] Arreglo a la escena española de la comedia en dos actos del italiano Tomasso Gherardi del Testa.

[45] Su última función en Madrid tuvo lugar el 20 de octubre. Poco después Carolina Civili se desplazó a Valladolid con parte de su compañía. Allí actuó en el Teatro Calderón, desde el 31 de octubre hasta el 13 de diciembre, interpretando preferentemente en español obras de autores contemporáneos, tales como *El tanto por ciento* de López de Ayala, *Hija y madre* de Tamayo y Baus, *La oración de la tarde* de Larra, *La campana de la Almudaina* de Juan Palau o *Sofronia* de José Zorrilla.

[46] Tras esta decisión, la Civili iniciará una nueva etapa, en la que desplegará una intensa actividad artística, jalonada de triunfos, aunque no exenta de sinsabores. Con el tiempo, su nombre quedaría inscrito junto al de otras notables actrices españolas de su época.

[47] En la contaduría del teatro, además del argumento en castellano de las obras que se iban a representar, se podía adquirir su biografía escrita por P. de Guzmán (*Ernesto Rossi: Apuntes biográficos*). Había nacido en Livorno en 1827. Desde muy joven mostró una gran inclinación por el teatro. Desatendiendo los deseos de su familia, abandonó los estudios de derecho para dedicarse a la profesión de actor. Tras unos años trabajando en compañías de la legua, pasó a formar parte de la del teatro Carignano de Turín, donde tuvo como maestro a Gustavo Modena. En 1852 entró en la Compañía Real Sarda y tres años después salió de Italia con Adelaida Ristori para actuar juntos en París. Según refiere Par, fue en la capital francesa donde después de ver a la compañía Wallack interpretar varias obras de Shakespeare comenzó a interesarse vivamente por su teatro, hasta el punto de aprender inglés «para estudiar y asimilarse los originales» (Par: 1940: 12).

[48] Según se publica en *La Esperanza* (8 de agosto de 1866), la compañía dramática que traía Ernesto Rossi, de la que era primer actor y director, estaba integrada por los siguientes artistas: las señoras Matilde Pompilli-Tribelli, Augusta Gianzana, Carlota Feliciani, Rosa Guidantoni, Matilde Erisanti, Cervia Orlandini, Elisa Saggiani, Teresa Morino, Carlota Pisani, Teodorina Lotti y Elvira Grisanti; y los señores Salvatore Rosa, Leopoldo Orlandini, Giacomo Brizzi, Alfredo Grisanti, Carlo Zannine, Carlo Perucchetti, Geraldo Brescia, Antonio Pompilli, Gustavo Pompilli, Carlo Pisani, Giacomo Lotti, Filipo Parduci, Giacomo Beccia y Filipo Milani.

inglés interpretó a continuación *Otello*, con la que obtuvo un triunfo arrollador. Lo que más sorprendió del actor desde que se le vio en estas dos obras fue su capacidad para identificarse con el personaje que hizo en cada ocasión: «Rossi, al presentarse en escena, no fue conocido: expresión, acento, actitud, movimientos, nada semejaba al Rossi de Otelo con el Rossi de Hamlet: demostrándose así el profundo estudio que tiene hecho de los caracteres y personajes que representa, y su superior talento[49].» Otras tragedias que interpretó con gran maestría fueron *Oreste* de Alfieri, *Il Cid* de Corneille, *Francesca da Rimini* y *Maria Stuarda.* En esta última contó con la colaboración especial de Carolina Santoni, que por entonces residía en Madrid[50]. Ambos se conocían muy bien porque habían trabajado en la misma compañía, con Gustavo Modena, en el teatro Carignano de Turín. Rossi no sólo demostró sus excelentes facultades en el género trágico, sino también el dramático (*Kean ossia genio esregolatezza* de Dumas, *Il campanaro di Londra* de Bouchardy o *Un vizio di educazione* de Montignani) y en el cómico (*Gli innamorati* de Goldoni, *Sullivan* de Mélesville o *Montgoy l'egoista* de Feuillet). La mayoría de los críticos coincidieron en elogiar «ese talento elástico» que le permitía dominar los géneros más opuestos:

> Es admirable esa facilidad asombrosa con que el Sr. Rossi se acomoda a los papeles que representa, de tal manera, que ni voz, ni figura, ni detalle alguno acusa al actor del *Kean* en *El campanero de San Pablo*, ni al de estas obras con el moro feroz *Otelo*, ni el triste y desgraciado *Hamlet*. Pudiese verdaderamente hacer anunciar cada noche con su nombre distinto, y estamos seguros, el más perspicaz no caería en el engaño[51].

Ya hemos indicado que la obra que más gustó de todas las que Rossi llevó a escena fue *Otello.* Algunos la tenían como la mejor creación trágica del autor y por ende una de las más conocidas en España[52]. Si los personajes principales de todas ellas requerían intérpretes muy cualificados, Rossi reunía sobradamente tales

[49] *La Época*, 29 de agosto de 1866.

[50] Probablemente fue esta su última actuación pública. La Santoni había fijado su residencia en España y en los últimos años vivió en la plaza de la Cruz Verde del pueblo madrileño de Carabanchel Alto. Allí falleció el 18 de enero de 1878, según consta en la Certificación de Defunción (Registro Civil de Madrid, Sec. 3, T. 10-C. Alto, Fol. 6).

[51] *La Época*, 3 de septiembre de 1866.

[52] A principios de siglo, en 1802, el gran Isidoro Máiquez representó la tragedia en cinco actos *Otelo*, o *El moro de Venecia*, traducida por Teodoro de La Calle de la versión francesa de Jean-François Ducis *Othello ou le More de Venise.* Posteriormente, esta misma obra fue interpretada por Carlos Latorre. Además, el público madrileño había podido ver recientemente la ópera de Rossini *Otello, ossia Il moro di Venezia*, cuyas últimas representaciones habían tenido lugar en el verano de 1864.

condiciones. En el extenso artículo que Fernández Bremón escribe en *La España* (el 9 de septiembre) sobre el teatro shakesperiano, a propósito de la reciente representación de *Otello*, reconoce no sólo en dicho artista las «facultades y talento necesarios», sino que duda «que puedan interpretarse con más verdad y valentía las obras de Shakespeare». Considera que en *Otello* «ha dado vida al pensamiento del autor; traje, figura, gestos, sus menores ademanes, todo es verdad, no hay nada exagerado». Para él, uno de sus mayores logros del genial intérprete estriba en el modo en que trasmite la evolución de los sentimientos del protagonista en el transcurso de la acción:

> Desde el acto tercero, en que empieza verdaderamente la tragedia, cuando las flechas de los celos comienzan a clavarse en el corazón de Otelo, aquel hombre varía. Las pasiones que dormían en aquella varonil naturaleza se alzan en toda su violencia, y Rossi, sin decaer un solo instante, sin olvidar un solo gesto, se nos presenta con toda la hermosura del sufrimiento, vacilando entre su pasión y el desencanto, entre la venganza y el olvido.

Las soberbias interpretaciones que Rossi continuó ofreciendo tuvieron cierta repercusión tras su marcha. Además de la buena impresión que habían dejado entre el público y la crítica, también despertaron deseos de imitación o emulación entre los autores y los actores. Por entonces se supo que el escritor Francisco Luis de Retes preparaba un arreglo del *Otelo* de Shakespeare, con la intención de llevarlo cuanto antes a la escena, aunque de nuevo surgió la interrogante de quién sería el actor español capaz de «luchar con el recuerdo del trágico italiano[53]».

Otra reacción, más inmediata, que tenía algo de «desquite» por parte del actor español Julián Romea tras su relativo fracaso en la interpretación de la tragedia de Ventura de la Vega *La muerte de César*, fue la elección que hizo de Sullivan para inaugurar ese otoño la temporada en el Príncipe. Se ha dicho que esta decisión la tomó justo después de haber aplaudido a su amigo Rossi haciendo el mismo personaje de la comedia de Mélesville, con la que se despidió del público de Madrid. Romea parecía querer demostrar con ello que si en otros géneros dramáticos el italiano le superaba, en el de la comedia –y precisamente haciendo ese tipo que siempre le había reportado grandes éxitos– podía competir con él e in-

[53] *La España*, 9 de septiembre de 1866. Por otra parte, la obra de Retes, titulada *Otelo, o el moro de Venecia*, drama trágico en cuatro actos y en verso, no se estrenaría hasta enero de 1868, en el teatro Principal de Barcelona, por el actor Pedro Delgado, quien también la presentaría en Madrid, en el teatro de Variedades, en octubre de ese mismo año.

cluso superarlo. No se equivocó. La noche del 5 de octubre Romea fue estruendosamente aclamado por sus admiradores.

Tras esta exitosa experiencia, Ernesto Rossi volvería a Madrid en la primavera de 1868, para actuar en el mismo teatro[54]. Venía como primer actor y director de la gran compañía dramática de Giacomo Brizzi, de la cual era primera actriz Amalia Casili y primer actor cómico Salvatore Rosa[55]. Dio su primera función de abono el 27 de mayo, representado *Otello*, y la de despedida el 30 de junio con *Amleto.* Destacaba en el actual repertorio un mayor número de obras de Shakespeare. A las ya citadas, hay que agregar *Giulietta e Romeo*, arreglada a la escena italiana por el propio Rossi[56], *Il mercante di Venezia*, que no se había visto antes en Madrid, y *Macbeth.* Además de las del autor inglés, la compañía italiana repuso algunas otras producciones ya conocidas (*Kean*, *Sullivan*, *I due sergenti*, *Gli innamorati*, *Il regno di Adelaide* y *Pamela*) y presentó como novedad el drama histórico *Rivera o Lo Spagnoletto* de Michele Cucinello y la obra de Calderón *La vida es sueño*, traducida y arreglada por G. Palmieri-Nuti bajo el título *La vita e un sogno.* La ejecución de esta última mereció un juicio muy favorable:

> La creación de Segismundo en esta obra es creación completa de Rossi: si el *Hamlet* ha podido estudiarlo a buenos y a malos actores ingleses, que tenían adoración a la obra clásica de Shakespeare, en España, donde el mal gusto entronizado tan corrompido tiene el arte, no hay un actor que haya estudiado la mejor obra de nuestro gran teatro[57].

Al hilo de la originalidad de Rossi interpretando este complejo personaje calderoniano, Federico Balart hizo algunas reflexiones sobre un serio problema que afectaba al teatro español, como era el de la falta de tradición artística en nuestros actores:

> Un actor italiano, francés, inglés o alemán, sabe de pe a pa cómo representaba Talma el papel de Sila, Kean el de Shylock, Kemble el de Hamlet, Ma-

[54] Había sido contratado por Francisco Salas y Joaquín Gaztambide.

[55] En el *Diario Oficial de Avisos* del 22 de mayo de 1868 se publicó la lista completa. Actrices: Amalia Casilini, Adalgisa Maschini, Angiolina Saggiari, Giuseppina Palestrini, Santina Scotti, Giuletta Orlandini, Enriqueta Casilini, Adelaida Perucchetti, Angiola Pisani y Carolina Melzi. Actores: Salvatore Rosa, Leopoldo Orlandini, Ercole Cavara, Giacomo Brizzi, Pedro Rossi, Alejandro Maschini, Carlo Perucchetti, Eugenio Casilini, Antonio Cavallini, Luigi Mazzoni, Luigi Pisani, Carlo Pero, Enrico Gesaga, Giovanni Camati, Giovan Battista Pisani y Carlo Melzi.

[56] *El manuscrito de la tragedia Giulietta e Romeo*, «di G. Shakespeare; ridotta per le scene italiane da E. Rossi», se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: 1423211.

[57] *La España*, 1º de julio de 1868.

> cready el de Romeo, Iffland el de Egmond, Modena el de Saúl [...]. Un actor español no sabe cómo interpretaba Máiquez el tipo del Tetrarca, y maravilla será que, acabado de oírlo, se acuerde cómo recita Romea el monólogo de *El hombre de mundo*[58].

Esta segunda estancia de Ernesto Rossi había servido, sobre todo, para demostrar que él era el mejor intérprete del momento del teatro de Shakespeare. Ningún otro actor había llevado a la escena tantas obras del dramaturgo inglés en tan corto espacio de tiempo y con tanto aplauso. Como él mismo diría, «para el artista, su único maestro es la naturaleza [...] y tal vez por esta razón estudio a Shakespeare, en cuyas obras están esculpidas todas las pasiones humanas[59]». En una conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona, en agosto de 1868, Rossi expuso sus ideas sobre el teatro shakesperiano. Su discurso versó especialmente sobre la necesidad de analizar en profundidad los personajes para llegar a comprenderlos tal como el autor los había concebido y así poder representarlos según su genial instinto[60]. Alfonso Par, al tiempo que considera a este actor uno de los principales introductores del «verdadero Shakespeare» en España, recuerda que su estilo interpretativo aparece en el periodo «de conjunción entre el romanticismo y el realismo»:

> Realista fue Rossi en cuanto a la técnica, romántico en cuanto al espíritu. Por esto subyugó a los públicos españoles: por su verdad en el representar, que presuponía estudios profundos y minuciosos, disciplina férrea y conocimiento perfecto de la exteriorización; y por su apasionamiento interior, que una vez en plena posesión de un carácter le permitía lanzarse en alas de su inspiración. (Par: 1940: 21).

Al año siguiente, otra compañía italiana, la dirigida por **Tomasso Salvini**[61], fue contratada por los empresarios Arderíus y Calle para trabajar durante un mes en el teatro del Circo. Era una de las más completas que nos visitó, y contaba con

[58] *La América*, 13 de julio de 1868.

[59] Así lo expresó en una carta publicada en *El Imparcial*, 10 de marzo de 1869.

[60] Esta conferencia de Rossi se publicó en una edición bilingüe (1868). Algunos pasajes del discurso, los referidos a *Hamlet*, han sido editados recientemente por Pujante y Campillo (2007:211-215 y 468-471).

[61] Este actor italiano nació en 1829. A la edad de 15 años ya trabaja en el teatro. Pasó su juventud en la compañia de Luigi Domeniconi, bajo la dirección de Gustavo Modena. Habiendo alcanzado ya cierta fama, se retiró para dedicarse al estudio del arte clásico y volver, después de un tiempo, al teatro. Cuando vino a España gozaba ya de un prestigio internacional. En 1857 sucedió a la Ristori en el teatro italiano de París, obteniendo un gran triunfo con *Otello*, como su predecesora lo había hecho allí mismo con *Medea*. Sobre este actor, véase el artículo de C. G. (1869: 629-633).

una primera actriz fuera de serie, Virginia Marini[62]. Hizo su primera salida el día 28 de marzo de 1869 con *Zaira* de Voltaire, una tragedia que no gustó ni a los críticos ni a los espectadores, a los cuales, sin dejar de reconocer la buena interpretación de Salvini, les pareció lánguida y monótona. Impresión muy diferente fue la que causó *Otello*, uno de los textos favoritos del público español. Fueron muchas las reseñas que pusieron de relieve el talento interpretativo del artista, precisamente haciendo este personaje, en el que rayaba siempre a gran altura y le había proporcionado en buena medida su fama: «Cuando el espíritu de Otello se encarna en Salvini, nada puede verse en el teatro más terrible y grandioso que los celos del moro veneciano.» (C.G.: 1869: 632). La siguiente tragedia programada fue *Sansone* de Ippolito D'Aste, una de las más espectaculares en cuanto a puesta en escena se refiere. Según la crítica, la extraordinaria actuación tanto de Salvini, que con su impresionante figura reunía todas las cualidades necesarias para «caracterizar al enemigo de los filisteos», como la de la bella Virginia Marini, en el papel de Dalila, se hicieron acreedores de merecidas ovaciones, logrando salvar un texto que sin sus facultades interpretativas hubiera resultado un tanto aburrido[63]. La última composición trágica que se representó fue *Torquato Tasso* de Giacometti, en la que el actor recreó a la perfección «el genio, la locura, la apoteosis y la muerte del famoso épico de la Italia moderna». (C.G.: 1869: 633). En cuanto a los dramas, conviene singularizar *Il figlio delle selve* de Friedrich Halm[64] y *La morte civile* de Giacometti, por su novedad y por la interpretación que Salvini hizo en los respectivos papeles de Ingomoro y Corrado. También recibió elogios de la crítica en *Giosue il guardacoste* de Fournier y Meyer[65]. Otros dramas estrenados fueron *La calunnia de Scribe* y *La suonatrice d'arpa* de Chiossone. La mayoría de

[62] En el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* del 5 de marzo de 1869 se publica la lista de la compañía. Además de los mencionados primeros actores, Salvini y Marini, figuran las señoras Antonietta Zamarini, Emilia y Ernesta Ascani, Adelaide Bollini, Penelope Chioldi, Carolina Romairone y Gemma Antuzzi; y los señores Seilio Brunetti, Luciano Cuniberti, Alfreto Strettiner, Achille Cottin, Vincenzo Fontana, Luciano Carcciolo, Emilio Bonali, Giovanni Codini, Antonio Bollini, Giustino Pesaro, Benedetto Prado, Gio-Balta Mazini, Antonio Andreoli, Antonio Fone, David Beffa y Antonio Giorgio.

[63] Reseña de Ramón de Navarrete en *La Época*, 20 de abril de 1869.

[64] Versión italiana de Giulio Du-Coster de *Der Sohn der Wildniss*, una de las creaciones más famosas del barón de Múnch-Bellinghausen, conocido por el seudónimo de Friedrich Halm, estrenada en Viena en 1842. Salvini presentó en Madrid *Il figio delle selve* el 31 de marzo y los días 2, 4 y 11 de abril. Para la ocasión, se publicó extractada en castellano por Santiago Infante de Palacios (Madrid, Imprenta Española, 1869).

[65] *Jocelin le garde-côte* fue traducido al italiano por Amilcare Bellotti. De este drama se habían hecho ya dos versiones españolas, *Valentín el guarda-costas*, de Isidoro Gil y Eduardo Rosales y *Martín el guarda-costas*, de Luis Martínez y Ramón de Valladares, ambas representadas en noviembre de 1855, pocos meses después del estreno del original francés.

las comedias que trajo la compañía eran italianas (*Gli innamorati, Pamela*, *Serva serva amorosa* y *Le smanie per la villegiatura*, de Goldoni; *Una missione della donna* de Torelli y *La donna romantica*) y el resto francesas (*Sullivan*, *La moglie d'un grand'uomo* de Durantin y Deslandes y *La false confidence* de Marivaux).

Una certera valoración de lo que supuso el paso de las compañías italianas que hasta entonces habían venido fue la que hizo Asmodeo, en la que puso de relieve la influencia tan beneficiosa que todas ellas habían tenido desde el punto de vista cultural:

> Los actores italianos van tomando carta de naturaleza entre nosotros: la Ristori primero, la Santoni más tarde, la Civili después, Rossi recientemente, Salvini ahora, han extendido y propagado la afición a la literatura y a los espectáculos de la patria del Tasso y de Alfieri. No es sólo la parte ilustrada de la sociedad madrileña la que llena las localidades de la vasta y extensa sala. Las galerías, lo mismo que los palcos y las butacas, se ven poblados por espectadores que siguen con atención la marcha del drama o de la tragedia; que aprecian las bellezas de las obras ejecutadas; que aplauden con oportunidad y con tino los rasgos de genio de los artistas. Esta muestra de cultura es un progreso en la educación del pueblo, por el que sinceramente debemos felicitarnos y mostrarnos orgullosos[66].

Ese mismo año la compañía de Salvini regresó para trabajar otra vez en el teatro de la Zarzuela durante el mes de septiembre. Repuso aquellas obras con las que había sido más aplaudido en la pasada primavera. Además, presentó las tragedias *Sofocle* de Giacometti y *Oreste* y los dramas *La colpa vendica la colpa*, I *due sergenti*, *Suor Teresa*, *Il vecchio caporal* de Dumanoir y Dennery, *Il romanzo di un gentiluomo povero* de Feuillet y *Galileo* de Ponsard.

A propósito del conjunto de obras elegidas, hubo quien opinó que actor italiano ofrecía «un repertorio teatral inferior a sus grandes facultades artísticas». Teniendo en cuenta las condiciones del cuadro general de su compañía, sus propias condiciones y el gusto literario de la época y del público, habiéndole visto «rayar en la máxima altura» en el *Otello* de Shakespeare, le sugiere que busque entre las obras del autor inglés otros personajes dignos de su talento[67]. Dada la valía artística de Salvini y la de su antecesor Rossi, la comparación entre uno y otro no se hizo esperar:

[66] *La Época*, 17 de abril de 1869.
[67] *La Época*, 16 de septiembre de 1869. Este artículo, titulado «Salvini», está firmado por J. A. G.

> Representa con más naturalidad, es más observador y más vario en sus papeles que Rossi; más exacto y minucioso en los detalles; posee mejores dotes naturales de figura, de movilidad en la fisonomía, de voz y de maneras. Rossi, que es un gran maestro para las transiciones difíciles de una situación dramática a otra, las hace algunas veces con demasiada violencia, y abusa además de esta habilidad, prodigando con exceso los cambios bruscos y repentinos. [...] En Salvini, sea por mayor refinamiento del arte, o por más espontaneidad de sentimiento, la naturalidad domina siempre. (C.G.: 1869: 361)

La sexta compañía italiana que se presentó en la capital de España fue la de **Achille Majeroni.** Llegó en octubre de 1870 para dar una serie de funciones en el Teatro y Circo de Madrid[68]. Majeroni no era un actor desconocido para los aficionados, ya que once años antes había venido con la Ristori. Debutó la noche del 16, con el drama moderno *La forza della coscienza* de Gualtieri. En ese teatro, alejado del centro y poco preparado para el tiempo frío, dio su última función de abono el 4 de noviembre. Una semana después tuvo la oportunidad de repetir el drama histórico *Milton* de Gatinelli en un gran coliseo, el Teatro de la Ópera[69].

El repertorio de Majeroni constaba casi exclusivamente de dramas y comedias, la mayoría del moderno teatro francés e italiano. Entre las novedades figuraban, además de los citados, los dramas *Stifellius* de Souvestre y Bourgeois, *Giorgio l'armatore* de Bourgeois y Dennery y *La notte de San Bartolomeo* de Gattinelli y las comedias *La societa equivoca* de Dumas y *La revincita* y *Troppo tardi* de Teobaldo Ciconi. Sólo incluyó una tragedia, *Oreste*, que no convenció a pesar de representarse tres días (20, 21 y 23 de octubre). Se le reprochó que en su ejecución no hubiera estado a la altura que exige el género trágico[70]. Opinión parecida sostuvo Manuel Cañete: «la tragedia clásica no es género muy adecuado a las facultades ni al gusto predominante en la compañía que ha interpretado recien-

[68] La lista de los actores de esta numerosa compañía se publicó en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* el 14 de octubre de 1870. Además de Majeroni, director y primer actor, la componían los siguientes artistas: señoras Enricheta Zevri-Grasi, Luigia Boldrini, Laurini Tessero, Matilde Manzini, Carlotta Capella, Annella Calestani, Paolina Pasetti, Matilde Pompili-Trivelli, Graciosa Majeroni, Angela Bignetti, Virginia Caldi, Antonietta Tesero e Italia Boldrini; señores Icilio Brunetti, Ambrogio Maino, Cesare Arnous, Vespasiano Grasi, Raffaele Borghi, Enrico Boldrini, Salvatore Gambardella, Daniele Muzzi, Arturo Brunetti, Federico Boldrini, Alfredo Stettiner, Cesare Mancini, Pasquale Tessero, Napoleone Majeroni, Attilio Calestrani, Eugenio Mazanesi, Ferruccio Majeroni y Nicola della Guardia.

[69] Así mismo, en un ámbito más reducido, el del Liceo Piquer, los días 15 y 20 de noviembre Majeroni representó dos comedias, *La societa equivoca*, versión italiana de *Le Demi-monde* de Dumas hijo, y *La revincita* de Teobaldo Ciconi.

[70] *El Imparcial*, 24 de octubre de 1870.

temente la seca y amanerada creación del afrancesado imitador de Eurípides». Piensa que tanto Majeroni como los que le acompañan, «son más a propósito para dar vida al drama de pasión o de carácter, y sobre todo al melodrama que busca efectos ruidosos mediante la complicación novelesca del plan[71]».

Al año siguiente Majeroni reaparece en Madrid para actuar una temporada bastante más larga en el teatro de la Alhambra. Venía con un extenso y renovado catálogo de obras, con más de medio centenar de títulos, y había incorporado a su compañía, como primera actriz, a la famosa Elvira Pasquali, que hizo su primera salida el 21 de octubre de 1871 con L*a signora dalle camelie*[72]. Así mismo eligió para esta segunda estancia otras comedias y dramas y modernos, tales como *Adriana Lecouvreur*, *Elisabetta di Russia* y *Una battaglia di donne* de Scribe, *Kean*, *Il biricchino di Parigi*, *Le memorie del diavolo* de Arago, *Sullivan*, *Suor Teresa*, *Cuore ed arte*, *La morte civile*, *Monaldesca* de Napoleone Giotti, *Ingegno e especulazione* de Botto o *Lo spiritismo* de L. Marenco. No faltaron, como era habitual en las compañías italianas, algunas obras de Goldoni (*Le gelosie di Lindoro*, *La locandiera* o *Il ventaglio*) y varias piezas breves. En cuanto a las tragedias, esta vez, quizá atento a las sugerencias recibidas en su estancia anterior, Majeroni optó por otros autores: Shakespeare (*Otello*), Schiller (*Maria Stuarda*), Carlo Marenco (*Pia de Tolomei*), D'Ormeville (*Norma*) y Goethe (*Fausto*). Una de las que más interesó fue la primera, donde se reveló como un actor trágico con personalidad:

> Mayeroni presta una fisonomía nueva al «moro de Venecia»: Rossi nos parecía demasiado culto, Salvini demasiado salvaje. Mayeroni es un término medio entre los dos, y así es como concebimos nosotros al general de la poderosa república; al amante preferido por Desdémona; así es mayor el contraste de las escenas tiernas y amorosas con las terribles y violentas del final. La creación de Otelo nos da la medida del talento trágico del artista; y desde que hemos visto desempeñar tan colosal papel a Mayeroni, comprendemos su mérito y su valía[73].

En la noche del 2 de marzo de 1872 los aplausos fueron para Elvira Pasquali, que logró un gran triunfo interpretando Pía de Tolomei, una obra que no se había vuelto a ver en Madrid desde que la ejecutara la Ristori doce años antes. Tanto Norma como Maria Stuarda no se representaron íntegras, sino sólo algunos

[71] «Revista de Teatros», en *La Ilustración Española y Americana*, 25 de noviembre de 1870.

[72] El crítico teatral de *La Época* la describió en estos términos: «joven, inteligente, esbelta, de simpática fisonomía, modales nobles y señoriales, la Pasquali declama con extraordinaria verdad y con tanta soltura, que no parece verla en la escena, sino en la realidad de la acción misma» (19 de noviembre de 1871).

[73] Reseña de *Asmodeo* en *La Época*, 6 de noviembre de 1871.

actos que formaron parte de una función variada[74]. Especialmente en la de Schiller la Pasquali «hizo magnífica ostentación de sus dotes trágicas[75]». Sin embargo, la auténtica novedad fue la tragedia fantástica *Fausto* de Goethe, traducida por Giovita Scalvini. La empresa del Alhambra no reparó en gastos para que el espectáculo se convirtiera en un acontecimiento teatral: contrató cuerpo de baile y coros; amplió la orquesta, que dirigiría el maestro Rogel; se encargaron decoraciones nuevas a los prestigiosos pintores Ferri y Busato, etc. Se estrenó con gran éxito el 31 de enero de 1872 y se repitió cuatro días más. Fue muy elogiada la interpretación de Majeroni en Mefistófeles, de la Pascuali en Margarita y la de Fiocchi en Fausto. Se dio la curiosa coincidencia de que por esas fechas se estaba representando también la versión lírica de esta obra, *Faust* de Gounod, en el Teatro de la Ópera.

El 27 de marzo, ya cercana la Semana Santa, la compañía se despidió con la comedia *Una battaglia di donne.* Su prolongada estancia, con funciones diarias, refleja la buena acogida que tuvo por parte de un sector del público madrileño, interesado por las novedades que llegaban de fuera y sobre todo por la manera de interpretar de los italianos[76]. Tanto Majeroni como la Pasquali fueron tenidos en todo momento como dos representantes «distinguidos del realismo en el arte». De ellos se dijo que «no cultivan una escuela de convención y artificio; de su manera está proscrito el énfasis académico. Es el sistema de la naturaleza, embellecido por el sentimiento de lo bello[77]».

La siguiente compañía italiana que pasó por Madrid fue la dirigida por **Giacinta Pezzana**[78]. Dio veintinueve funciones en el Teatro del Circo, desde el 8 de mayo al 27 de junio de 1873. Entre los artistas que traía con ella estaban Fede-

[74] El acto tercero de *Maria Stuarda* se representó los días 13 y 15 de diciembre de 1871 y el 22 de enero de 1872; el acto cuarto de *Norma*, el 22 de diciembre de 1871.

[75] El crítico de *El Imparcial* añade: «Imposible parece que el talento artístico llegue hasta el punto de expresar tantos y tan diversos sentimientos como luchan en el corazón de la reina destronada, de la mujer desgraciada y de la rival ofendida, de la manera que lo hace la eminente actriz.» (14 de diciembre de 1871.)

[76] A primeros de año se dio la noticia de que Achille Majeroni había recibido la condecoración de Encomienda de Número de la Orden de Isabel la Católica (*El Imparcial*, 10 de enero de 1872).

[77] *La Discusión*, 16 de noviembre de 1871.

[78] El 16 de mayo de 1873 *La Guirnalda* publicó, junto con un retrato de la actriz, un extracto de la biografía que con ocasión de su llegada a España habían difundido también otros periódicos. Giacinta Pezzana había nacido en Turín en 1844. Su afición por el teatro la llevó siendo muy joven a solicitar una plaza en la escuela de declamación de Carolina Malfatti. A la edad de 16 años perdió a su madre. Poco después entró en la compañía de Toselli, para trabajar en el teatro Rossini. Más adelante formó parte de la compañía de Dondini, y posteriormente de la de Bellotti Bon, donde empezó a ser conocida en varios escenarios italianos. Se casó con el poeta y novelista Luigi Gualtieri, conde de Brenna. Pasó a Nápoles donde desarrolló brillantemente su actividad artística.

rico Boldrini, empresario y actor principal, y al señor Dominici, primer galán[79]. También viajó con el grupo Luigi Gualtieri, marido de la actriz, considerado «poeta de la compañía» y el encargado de seleccionar las obras que se iban a representar[80]. Como las grandes actrices que le precedieron, la Pezzana venía con un repertorio muy ajustado a sus posibilidades, en el que incluyó sólo tres tragedias (*Medea*, *Norma* y *Pía de Tolomei*) frente a una veintena de comedias y dramas modernos. Los títulos nuevos fueron *Il falconiere di Pietra Ardena* de Leopoldo Marenco, *Fernanda* de Victorien Sardou, arreglada por Gualtieri, *Un cuor morto* de Leopoldo Pulle y *La duchessa Anna* y *Amore senza stima* de Paolo Ferrari[81]. Uno de los que mejor definió la personalidad artística de esta actriz fue Ramón Navarrete:

> Giacinta Pezzana, mediana en el género trágico, es eminente en el dramático, es insigne en el cómico. Su mejor dote consiste en la naturalidad. Cuando se la ve representar, duda uno si ejecuta una composición dramática o si asistimos a una escena familiar. Nada en ella revela el arte; ni el tono, ni la voz, ni el ademán: todo es verdadero y admirable en ella; las actitudes, el gesto, los movimientos. En *Medea* y en *Norma*, las dos únicas tragedias clásicas que ha puesto en escena, no ha alcanzado grandes triunfos; en cambio los ha obtenido inmensos en *La Principessa Giorgio*, en *Celinda* y *Lindoro*, en *Amor sin estima*, en *La Duquesa Ana*, en *Fernanda*, en todos los dramas, en que imprime el sello casi divino del talento y del genio[82].

Antes de finalizar la década de los setenta, en 1878, volvió por tercera vez **Adelaida Ristori** con su compañía para dar un corto número de funciones en el teatro Apolo, entre el 2 y el 13 de octubre[83]. Para su presentación eligió la tragedia *Medea*, la misma con la que había hecho su primera salida en Madrid hacía

[79] Otros actores que formaban parte de la misma eran los señores Garofoli (barba), Colonnello y Cataneo (galanes jóvenes) y Accardi y Borghini; y las señoras Bella, Bonchard y Garofoli.

[80] Hubo quienes opinaron que había estado poco acertado en la elección de algunos títulos. Especialmente criticado fue el drama *Luisa Sanfelice o la República Partenopea*, calificado de «detestable» desde un punto de vista moral y literario (*La Época*, 17 de junio de 1873).

[81] Esta última es refundición de *La moglie saggia* de Goldoni.

[82] *La Ilustración Española y Americana*, 28 de mayo de 1873. Artículo firmado por el Marqués de Valle-Alegre (seudónimo de Ramón Navarrete). El mismo día, el crítico publica también un artículo en *La Época*, firmando como *Asmodeo* (su otro seudónimo), insistiendo en esa idea: «La Pezzana, eminente actriz dramática, distinguidísima también en el género cómico, no es actriz trágica».

[83] Formaban parte de la compañía, entre otros, los señores Vicenzo Udina, primer actor, Strini, Ristori y Mariani; las señoras Casati, Villa, Ferrari y Abitabili y la niña Teresina Mariani.

veinte años. El numeroso público asistente que llenaba el local, formado por antiguos y nuevos admiradores, la aplaudió como siempre. No obstante, hubo algún crítico meticuloso que, aun reconociendo que la actriz mantenía todo el vigor de su extraordinario talento trágico, apreció que «sus grandes facultades vocales» no aparecían ya «con toda la lozanía de sus buenos tiempos[84]». En los días siguientes repuso otras obras muy conocidas de su repertorio (*Maria Stuarda*, *Elisabetta, regina d'Ingliterra* y *Giuditta*) y presentó algunas nuevas, como *Lucrezia Borgia* de Victor Hugo, *El gladiador de Ravena* de José Echegaray, traducida por Giacometti[85], y, de este mismo autor, el drama histórico en cinco actos *Maria Antonieta*, que fue la que despertó más curiosidad. Se sabe que, durante su estancia en París en 1869, en su afán por recrear con la mayor fidelidad posible el personaje que iba a interpretar, Adelaida Ristori había dedicado varios meses a estudiar cuantos documentos históricos hicieran referencia a la esposa de Luis XVI. Prestó también atención a otros detalles para la puesta en escena. Encargó telas a Lyon para imitar algunos de los lujosos trajes que lucía la reina en los retratos. Así mismo, procuró que las decoraciones reprodujeran los distintos lugares donde transcurría la acción[86]. La representación que hizo la Ristori el miércoles 9 en el Apolo hacía la número 388 desde su estreno. Fue la única del repertorio que repetiría. Aunque el texto de Giacometti se consideró muy libre y poco respetuoso con la realidad histórica[87], la representación del drama en su conjunto fue muy bien valorada, destacando la de la primera actriz:

> Adelaida Ristori hizo una perfecta María Antonieta, lo mismo reina orgullosa y altiva, (como educada en las tradiciones de la severa y ceremoniosa corte de Austria,) que reina irresoluta e imprudente las más de las veces que el trono era empujado por la fuerza revolucionaria, que mujer desgraciada en la prisión y en el calabozo, aunque luego noble y firme en el cadalso[88].

Con esta obra la Ristori decía adiós definitivamente al público español, fiel y ferviente admirador de esta singular intérprete.

[84] *El Globo*, 3 de octubre de 1878.

[85] La tragedia en un acto *El gladiador de Ravena* había sido escrita por Echegaray, a imitación de las últimas escenas de la alemana del mismo título (*Der Fechter von Ravenna*) de Friedrich Halm, para que fuera estrenada por Carolina Civili, ya actriz española. Lo hizo con gran éxito el 10 de noviembre de 1876 en el Teatro Novedades.

[86] *El Globo*, 10 de octubre de 1878.

[87] Según Manuel de la Revilla, era este el peor de todos los dramas de Giacometti, falto de unidad y de interés, «una necia caricatura de la Revolución francesa, que si fue horrible, jamás pecó de ridícula». (*El Globo*, 13 de octubre de 1878.)

[88] *El Globo*, 10 de octubre de 1878.

Unos años después, también por tercera y última vez, **Ernesto Rossi** realizaría recorrido por España después de haber actuado en Portugal. Había sido ajustado por la empresa del Teatro de la Comedia para ofrecer una serie de representaciones desde el 13 de abril, Domingo de Pascua, hasta el 1º de junio de 1884[89]. En su repertorio, además de mantener algunas de sus más logradas creaciones trágicas (*Otello*, *Amleto* y *Giulietta e Romeo*), incorporó dos más, *Luigi XI* de Casimir Delavigne[90] y *Re Lear* de Shakespeare, que no se había representado previamente en España. Ante un público selecto, Rossi encarnó la figura del rey de manera magistral. La crítica fue unánime a la hora de ensalzar la excelente ejecución del veterano actor. Impresionó con su extraordinaria dicción, su caracterización y acierto en todos los detalles: «Aquel aspecto semisalvaje, aquella venerable barba, aquella luenga y enmarañada cabellera, aquella voz de trueno, aquel fantástico traje que luce en los primeros actos, produjeron desde luego una especie de fascinación que fue en aumento hasta el final de la obra[91]». Supo expresar a la perfección todos los sentimientos que pugnan en el alma del rey: «Los fieros alardes del poder absoluto, el deseo de venganza contra sus hijas, los arrebatos del amor filial más tierno y apasionado salían de los labios de Rossi con tal acento de verdad, que el público interrumpía las escenas, no pudiendo contener su entusiasmo[92]». De los restantes géneros, salvo las comedias *Montgoy l'egoista* de Feuillet y *Nerone* de Pietro Cossa[93], que había triunfado recientemente en Roma, presentó obras muy conocidas: *Kean*, *Lucrezia Borgia*, *I due sergenti*, *Suor Teresa*, *Il mercante di Venezia*, *Sullivan*, *Pamela*, *Il biricchino di Parigi* y *La donna romantica.*

Durante su estancia en Madrid, Rossi tuvo la ocasión de visitar a su buena amiga Carolina Civili, que se encontraba gravemente enferma en la Casa de Salud Nuestra Señora del Rosario. Según trascendió a la prensa, en la afectuosa entrevista que mantuvieron él «le recordaba todas las ilusiones artísticas del principio de su carrera y de su juventud» y se ofreció a ayudarla y a trabajar en el beneficio

[89] La compañía dramática a cuyo frente estaba Ernesto Rossi como primer actor y director estaba integrada por los siguientes artistas: señoras Adelaide A. Brignone, Linda Belli-Blanes, Guendalina Scalpellini, Giulia Brizzi, Carolina Brissi, Emma Brizzi y Carlota Melzi; y señores Angiolo Saltarelli, Giacomo Brizzi, Giuseppe Brignone, Augusto Bianco, Enrico Buffi, Alfonso Cassini, Oreste Molli, Pompello Viscardi, Felippo Parducci, Achille Scalpellini, Vincenzo Andreani, Francesco Mazzei, Luigi Pisoni, Vittorio Bissi, Luigi Meillaud, Federico Ambragi y Carlo Melzi.

[90] En nuestro teatro ya se conocía bien esta obra en la versión de Pedro Gorostiza. *Luis Onceno* se había estrenado el 9 de abril de 1836 en el Príncipe, con García Luna en el papel principal. José Valero la repuso con éxito a partir de 1841.

[91] *El Globo*, 7 de mayo de 1884.

[92] *La Iberia*, 7 de mayo de 1884.

[93] Esta obra la representó Rossi en la función que se dio para su beneficio, la noche del 31 de mayo.

que se preparaba en favor de la desgraciada actriz[94]. Esta función homenaje tuvo lugar en el teatro Español el día 12 de mayo. En ella participaron artistas que estaban trabajando en diferentes teatros. Rossi intervino declamando el poema de Gazzoletti «Los últimos momentos de Cristóbal Colón», un texto que había agradado mucho cuando lo dio a conocer días antes[95].

A punto de terminar la que sería su última temporada teatral en Madrid, se organizó una comida en su honor, a la que asistieron, entre otros, Castelar, Federico Madrazo y Echegaray. Al hilo de la conversación surgió un pequeño debate entre el modo en que debía expresarse el orador y el actor:

> —El orador –decía Castelar– es siempre subjetivo; refleja sus propias ideas, y el arte consiste para él en presentarlas vestidas con ropaje espléndido para que causen impresión en el auditorio.
> —El actor, en cambio –añadía Rossi en una deliciosa jerga hispano-italiana– no puede, no debe tener personalidad: el arte le manda que desaparezca bajo los rasgos del personaje que ideó el poeta.
> »Nadie debe conocer en la voz áspera y en el duro carácter del viejo *Syllok* al taciturno *Hamlet* ni al enamorado *Sullivan*, que tiene que fingir que finge la borrachera… Además el actor debe de estudiar siempre el natural[96].

Este planteamiento, aparentemente sencillo, resume a la perfección algunas de las ideas que Ernesto Rossi había mantenido a lo largo de su vida, y que en buena parte constituían el fundamento de su genio artístico.

Con la marcha de este gran trágico, en 1884, se puede dar por concluida una etapa importante de teatro representado en lengua italiana en la escena madrileña. Había pasado más de un cuarto de siglo desde que la compañía de Adelaida Ristori iniciara este largo ciclo en el verano de 1857. Entre medias nos visitaron otras cinco compañías dramáticas procedentes de Italia. Es, por tanto, el momento de hacer algunas breves consideraciones finales acerca de lo que supuso su presencia en nuestro país. Todas ellas hicieron posible que se conociera más y mejor el teatro italiano de la época, es decir, las obras y los autores más significativos, así como la depurada técnica en el arte de declamar de sus excelentes primeros actores.

---

[94] Esta entrevista la recogen, entre otros, *El Siglo Futuro* y *El Liberal* el 7 de mayo de 1884.

[95] El crítico de *El Globo* opinaba que debía de ser uno de sus favoritos, «a juzgar por el esmero, por la delicadeza, por el sentimiento» con que lo había recitado (2 de mayo de 1884.)

[96] *El Imparcial*, 30 de mayo de 1884.

Como hemos ido detallando, el tiempo de permanencia de cada compañía fue variable, por lo general, entre uno y tres meses, coincidiendo con el principio o el final del año cómico en España. Trabajaron en los más importantes coliseos, como el teatro del Príncipe, el Real, la Zarzuela, el Circo, el Apolo y la Comedia, aunque también lo hicieron en otros de menos categoría, como el Variedades, el Teatro y Circo de Madrid o el Alhambra.

En sus selectos repertorios incluyeron lo más representativo del teatro italiano clásico y moderno, con producciones de Goldoni, Alfieri, Pellico, Carlo Marenco, Ciconi, Giacometti, Gherardi del Testa o Camoletti, entre otros. Sin embargo, predominaron las obras traducidas, sobre todo las de autores franceses (Corneille, Racine, Scribe, Hugo, Legouvé, Dumas, Bayard, Mélesville, Delavigne, Feuillet, D'Aubigny, Dennery, Varin, etc.) y en menor medida las de alemanes (Goethe, Schiller, August Lafontaine y Friedrich Halm), ingleses (Shakespeare, Henry Milman y Catherine Gore) y españoles (Calderón, A. López de Ayala, R. Valladares y Echegaray). Al lado de obras de reconocido mérito literario, hubo otras de escaso valor que lograron cierta aceptación gracias al buen hacer de sus intérpretes.

En el periodo estudiado hemos contabilizado 576 funciones y un total de 185 títulos de obras representadas, de las cuales 32 fueron tragedias, 60 dramas y 93 comedias (49 de dos o más actos). Aunque todas las compañías ofrecieron una muestra de cada uno de estos tres géneros, la proporción relativa de los mismos variaba de unas a otras. Así, Adelaida Ristori y Ernesto Rossi fueron los que interpretaron un mayor número de tragedias. A ellos, especialmente, se debió el que el género sublime reviviera en nuestro teatro, donde prácticamente había desaparecido. Las más representadas fueron *Otello* (18 veces), *Maria Stuarda* (17), *Francesca da Rimini* (14), *Amleto* (11), *Medea de Legouvé* (8), *Pia de Tolomei* (8), *Giuditta* (6) y *Norma* (6). En las demás compañías predominaron los dramas y las comedias. Entre los primeros, los más exitosos fueron *La signora dalle camelie* (45), *Adriana Lecouvreur* (23), *I due sergenti* (20), *Suor Teresa* (20), *Maria Giovanna* (17), *Kean* (11), *La pazza di Tolone* (8) y *La statua di carne* (8); y entre las comedias, *Elisabetta II di Russia* (16), *Sullivan* (12), *Il modello di legno* (11), *La locandiera* (9), *Il comicomane* (9), *La donna romantica* (8), *La societa equivoca* (8), *Tanto per cento* (8), *Un signore e una signora* (8) y *Pamela* (7). Conviene tener en cuenta que muchas de estas obras habían sido ya representadas en la escena madrileña en versión española o francesa.

Además de la novedad que suponía todo espectáculo de calidad venido de fuera, pensamos que lo que más atraía al público a los teatros donde actuaban estas

compañías italianas era, sin duda, el modo de interpretar de los principales actores, formados al lado de buenos maestros y seguidores de una tradición. Todos, en mayor o menor medida, fueron admirados y aplaudidos. Aunque reconocieran las distintas facultades y categoría artística de cada uno, los críticos siempre supieron encontrar para tal o cual actor o actriz un determinado tipo de personaje, género o papel en el que rayaba a la máxima altura. En definitiva, también en Madrid los intérpretes italianos justificaron plenamente la buena fama que les había precedido.

IRENE VALLEJO GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

RELACIÓN DE OBRAS REPRESENTADAS

Esquema de entrada: *Título*, género y actos, Autor /Traductor o adaptador al italiano, n.º de representaciones [Compañías: AR (Adelaida Ristori), CS (Carolina Santoni); CC (Carolina Civili), ER (Ernesto Rossi), TS (Tomasso Salvini), AM (Achille Majeroni), GP (Giacinta Pezzana)].
Nota.- Se da el título en español cuando no se ha podido conocer el italiano.

Acqua e carbone, jg. cóm. 1 a., G. Breccia, 3 [ER, TS].
Adriana Lecouvreur, dr. 5 a., Scribe y Legouvé. 23 [AR, CC, TS, AM, GP].
Amleto, tr. 6 a., Shakespeare /C. Rusconi, 11 [ER].
Amor de madre, dr. 2 a., V. de la Vega (arr.), 4 [CC].
Amore senza stima, c. 5 a., P. Ferrari (refund. de C. Goldoni), 1 [GP].
Anche il flauto serve a qualche cosa, jg. 1 a., 1 [GP].
Antonio Foscarini, tr. 5 a., G. B. Nicolini, 2 [CS].
Bianca Maria Visconti, tr. 5. a., P. Giacometti, 1 [AR].
Bruno filatore, c. 2 a., T. Cogniard y H. Cogniard /G. Ventura, 2 [CS].
Camma, tr. 3 a., G. Montanelli, 4 [AR].
Cane e gatto, c. 1 a., A. Regnauld de Prebois /G. Internari, 3 [AM].
Cassandra, tr. 5 a., A. Somma, 1 [AR].
Caterina de' Medici, dr. hist. 4 a., F. Meucci, 2 [CS].
Celina de Albear, dr. 5 a., R. Giovagnoli, 2 [AM].
Clotilde, dr. 5 a, F. Soulié y A. Bossange, 2 [AM].
Con gli uomini non si scherza, c. 3 a., T. Gherardi del Testa, 3 [CC, AM].

Cuore ed arte, dr. 7 p., L. Fortis, 4 [CC, AM].
Da burla o da vero?, c. 3 a., F. Casari, 3 [AM].
Don Cesare di Bazan, dr. 5 a., Dumanoir y Dennery, 1 [AM].
Don Giovanni d'Austria, c. 5 a., C. Delavigne, 1 [AM].
Edgardo e la sua cameriera, c. 1 a., E. Labiche y Marc-Michel, 1 [TS].
El amor de un español, dr. 5 a., 1 [CC].
El gladiador de Rávena, tr. 1 a., J Echegaray /P Giacometti, 1 [AR].
Elisabetta II di Russia, c. 2 a., Scribe, 16 [CC, AM].
Elisabetta Sirani, dr. 3 a., G.N. Pepoli, 2 [CS].
Elizabetta Regina d'Inghilterra, dr. hist. 5 a., P. Giacometti, 3 [AR].
Fausto, tr. fant. 8 a., Goethe /G. Scalvini 5 [AM].
Fazio, dr. 5 a., H. H. Milman /F. Dall'Ongaro, 1 [AR].
Fedra, tr. 5 a., J. Racine /F. Dall'Ongaro 2 [AR].
Fernanda, c. 4 a., V. Sardou /L. Gualtieri, 2 [GP].
Filippo, o aristocrazia e natura, dr, 2 a, 1 [CC].
Francesca da Rimini, tr. 5 a., S. Pellico, 14 [AR, CS, CC, ER, TS].
Frosina o Un'atricce modello, c. 1 a., 1 [ER].
Galiana, dr. 4 a., P. Sturbinetti, 2 [AM].
Galileo, dr. 4 a., F. Ponsard, 1 [TS].
Giorgio l'armatore, dr. 5 a., Bourgeois y Dennery, 1 [AM].
Giosue il guardacoste, dr. 4 a., Fournier y Meyer /A. Bellotti, 1 [TS].
Giuditta, tr. 5 a., P. Giacometti, 6 [AR].
Giulietta e Romeo, tr. 6 a., Shakespeare /E. Rossi, 3 [ER].
Gli amori di Zelinda e Lindoro, c. 3 a., C. Goldoni, 1 [GP].
Gli innamorati, c. 3 a., C. Goldoni, 5 [ER, TS].
I briganti [I masnadieri], dr. trág. 5 a., F. Schiller, 1 [AM].
I due sergenti, dr. 3 a., D' Aubigny /C. Roti, 20 [CS, CC, ER, TS, AM].
I due sordi, c. 1 a., J. Moineaux/ F. Mazzoni, 1 [TS].
I Gelosi fortunati, c. 1 a., G. Giraud, 2 [AR].
I guanti gialli, c. 1 a., Bayard /C. Sacchi, 4 [AR, AM, GP].
I racconti della regina di Navarra, c. 5 a., Scribe y Legouvé /G. Internari, 1 [AM].
Il berretto bianco da notte, jg. cóm. 1 a., T. Gherardi del Testa, 2 [ER].
Il biricchino di Parigi, c. 2 a., Bayard y Vanderbourch, 6 [CC, AM, ER].
Il campanaro di Londra, dr. 5 a., Bouchardy /Vasaturo, 1 [ER].
Il cane del Castello, c. 2 a., Scribe, 3 [CS, CC].
Il capitano Carlotta, c. 2 a., Bayard y Dumanoir, 1 [AM].
Il comicomane, c. 1 a., Scribe, 9 [CC].
Il Cid, tr. 5 a., P Corneille /G Greatti 1 [ER].
Il falconiere di Pietra Ardena, dr. 4 a., L. Marenco, 2 [GP].

Il figlio delle selve, dr. 5 a., F. Halm /G. Du-Coster, 6 [TS].
Il lapidario, dr. 3 a., Dumas, padre, 1 [TS].
Il mantello di Giuseppe, c. 1 a., / trad. del fr., 1 [AM].
Il Marquese Zapaters, c. 3 a., 1 [CS].
Il mercante di Venezia, dr. 5 a., Shakespeare, 5 [ER].
Il modello di legno, c. [farsa] 1 a., Varin y Dervergers /L Belisario, 11 [CS, CC, ER, AM].
Il muto di San Malò, c. [farsa] 1 a., Varin y Lubize, 1 [TS].
Il paletot, c. 1 a., A. Belotti, 1 [TS].
Il pusillanime, c.1 a., Bayard, Alphonse y Regnault, 1 [AR].
Il puzzo del sigaro, c. 1 a., A Belloti (trad. del fr.), 1, [CC].
Il regno di Adelaide, c. 2 a., T. Gherardi del Testa, 3 [CC, ER].
Il romanzo d'un giovane povero, dr [c.]. 5 a., O. Feuillet /T. Ciconi, 1 [CC].
Il sistema di Giorgio, c. 2 a., T. Gherardi del Testa, 2 [CC].
Il supplizio di una donna, dr. 3 a., E. Girardin /P. Manzoni, 2 [AM].
Il vecchio caporal, dr. 5 a., Dumanoir y Dennery, 2 [TS].
Il ventaglio, c. 3 a., C. Goldoni, 3 [AM].
Il Vetturale del Moncenisio, dr. 5 a., Bouchardy /E. Pagnini, 2 [CS].
Il vicino Bagnolet, c. [farsa] 1 a., Paul de Kock y Boyer /E. Dossena, 2 [TS].
*In maniche di camici*a, c. [farsa] 1 a., Labiche, Lefranc y Nyon /G. Internari, 1 [TS].
Ingegno e speculazione, c. 4 a., D.F. Botto, 4 [AM].
Kean ossia genio e sregolatezza, dr. 5 a., Dumas, padre/C.G. Tallone, 11 [ER, AM].
La calunnia, dr. 5 a., Scribe /G. Modena, 6 [TS, AM].
La casa de campo, jg. cóm. 1 a., 5 [CC].
La collerica, c. 1 a. pr., Ch G. Étienne /G. Bonfio, 1 [AR].
La colpa vendica la colpa, dr. 5 a., P. Giacometti, 7 [CC, TS].
La confessione, dr. 3 a., C. F. Rossi, 1 [CS].
La consegna e di russare, c. [farsa] 1 a., E. Grangé y Lambert-Thiboust, 2 [TS, AM].
La croce d'oro, c. 2 a., Mélesville y Brazier /G.G. Beccari, 6 [AM].
La donna romantica e il medico omeopatico, c. par. 5 a., G. Pulle (Riccardo Castelvecchio), 8 [CC, TS, GP, ER].
La duchessa Anna /Gli uomini serj, dr. 5 a., P. Ferrari, 4 [GP].
La escuela de las coquetas, c. 3 a., C. Gore, 2 [CC].
La false confidenze, c. 3 a., P. Marivaux, 1 [TS].
La fedelta alla prova, c. 3 a., A. Lafontaine / F. Casari, 4 [CS, CC, AM].
La forza della coscienza, dr. 4 a., L. Gualtieri, 5 [AM].
La forza dell'amor materno, dr. 2 a., Bayard, 2 [CS].
La gelosia, c. 5 a., T. Ciconi, 1 [AM].
La locandiera, c. 3 a. pr., C. Goldoni, 9 [AR, CC, AM].
La macchia di sangue, dr. 3 a., Mallian, 1 [CS].

La madonna dell'arte, c. 5 a., Legouvé, 1 [CC].
La madre siciliana, dr. 5 a., I. Zauli Sajani, 1 [CS].
La madrina, c. 2 a., 1 [AM].
La mariposilla, c. 1 a. pr., 1 [GP].
La moglie di un grand'uomo, c. 5 a., Durantin y Deslandes /E. Manzoni, 1 [TS].
La morte civile, dr. 5 a., P. Giacometti, 7 [TS, AM].
La notte di San Bartolomeo, dr. hist. trág 5 a., G. Gattinelli, 2 [AM].
La pazza di Tolone, dr. 2 a., 8 [CS, CC].
La piel del diablo, jg. cóm. 1 a., R. Valladares, 5 [AM].
La principessa Giorgio, dr. 3 a., Dumas, hijo, 3 [GP].
La rivincita, c. 4 a., T. Ciconi, 3 [AM].
La signora dalle camelie, dr. 5 a., Dumas, hijo/L. E. Tettoni, 45 [CC, TS, AM, GP].
La societa equivoca, c. 5 a. pr., Dumas, hijo, 8 [AM].
La sorella del cieco, dr. 3 a., D. Chiossone, 3 [CS].
La statua di carne, dr. 6 a., T. Ciconi, 8 [CC, AM].
La strega bianca e la strega nera, c. 2 a., 4 [AM].
La suonatrice d'arpa, dr. 3 a., D. Chiossone, 2 [TS].
La vedova dalle camelie, c. 1 a., Siraudin, Lambert-Thiboust y Delacour /F. Mazzoni, 5 [CS, AM].
La vita e un sogno, dr. 5 a., P. Calderón /G. Palmieri-Nuti, 1 [ER].
Le disgrazie di un bel giovine, c. 1 a., 1 [TS].
Le false confidenze, c. 3 a., P. de Marivaux, 1 [TS].
Le gelosie di Lindoro, c. 3 a., C. Goldoni, 1 [CC].
Le memorie del diavolo, c. 3 a., E. Arago, 2 [AM].
Le smanie per la villeggiatura, c. 3 a., C. Goldoni, 2 [TS].
Linda di Chamounix, dr. 5 a., 2 [CC, TS].
L'infanticida [Atteone l'nfanticida], jg. c. 1 a., C. Vitalini, 4 [ER].
Lo Spagnoletto, dr. 4 a., M. Cuciniello, 1 [ER].
Lo spiritismo, c. 4 a., L. Marenco, 3 [AM].
L'orfanella della Svizzera, dr. 3 a., /L. Marchionni (del fr.), 1 [CS].
Lucía Didier, dr. 3 a., L. Battu y Jaime/F. Riva, 1 [CC].
Lucrezia Borgia, dr. 4 a., V. Hugo, 3 [AR, ER].
Lucrezia Maria Davidson, dr. 4 a., P. Giacometti, 3 [CS, CC].
Luigi XI, tr. 5 a., C. Delavigne 3 [AM, ER].
Luisa Sanfelice, dr. 4 a., 2 [AM, GP].
Macbeth, tr. 4 a., Shakespeare /G. Carcano, 2 [AR, ER].
Madamigella Rosa, c. 1 a., Decourcelle y Bercioux/ L. Cardarelli, 1 [ER].
Mal de nervios, c. 2 a., Mallian, 1 [AM].
Marcellina, dr. 2 a., 3 [GP].

Maria Giovanna, dr. 6 a., Dennery y Mallian /P Manzoni, 17 [CS, CC].
Maria Stuarda, tr. 5 a., F. Schiller /A. Maffei, 17 [AR, CS, CC, ER].
Martuccia e Frontino, jg. cóm. 1 a., Ch. Dubois, 1 [ER].
Medea, tr. 3 a., E Legouve /G. Montanelli, 8 [AR, GP].
Medea, tr. 5 a., C. della Valle, 4 [CS, CC].
Milton, dr. 3 a., G. Gattinelli, 2 [AM].
Mirra, tr. 5 a., V. Alfieri, 1 [AR].
Monaldesca, dr. 5 a., N. Giotti, 2 [AM].
Montgoy l'egoista, c. 5 a., O. Feuillet, 3 [ER].
No hay humo sin fuego, jg. cóm. 1 a., Bayard, 1 [GP].
No le deis confianza a las criadas, jg. cóm. 1 a., 1 [GP].
Norma, tr. 5 a., A Soumet /C. D'Ormeville, 6 [CC, AM, GP].
Odio ed amore, dr. 5 a., 2 [AM].
Oh! Era la cuoca!, c. 1 a., Labiche y Delacour, 2 [TS].
Oreste, tr. 5 a., V. Alfieri, 4 [ER, TS, AM].
Osti e non osti, c. 3 a., F. Casari, 2 [CS].
Otello, tr. 5 a., Shakespeare, 18 [ER, TS, AM].
Pamela, c. 3 a. pr., C. Goldoni, 7 [CC, ER, TS].
Patineau, c. 1 a., Xavier y L. Dumoustier, 3 [ER, AM].
Pia de Tolomei, tr. 5 a., C. Marenco, 8 [AR, AM, GP].
Poliuto, tr. 5 a., P. Corneille, 1 [AR].
Por dar confianza a las criadas..., 2 [CC].
Re Lear, tr. 5 a., Shakespeare, 3 [ER].
Rosmunda, tr. 5 a., V. Alfieri, 1 [AR].
Saffo, tr. 6 a., 1 [CS].
Sansone, tr. bibl. 5 a., I. D'Aste, 3 [TS].
Saul, tr. bíbl. 5 a., V. Alfieri, 1 [CS].
Serva amorosa, c. 5 a., C. Goldoni, 3 [TS].
Sofocle, tr. 5 a., P. Giacometti, 1 [TS].
Stifellius, dr. 5 a., Souvestre y Bourgeois /G. Vestri, 4 [AM].
Sullivan, c. 3 a., Mélesville / P. Manzoni, 12 [ER, TS, AM].
Suor Teresa, dr. hist. 5 a., L. Camoletti, 20 [CS, CC, TS, AM, GP, ER].
Tanto per cento, c. 3 a., A. López de Ayala /G. Pietriboni, 8 [CS, CC].
Teresa, dr. 5 a., Dumas, padre, 3 [CC].
Torquato Tasso, tr. 5 a., P. Giacometti, 1 [TS].
Troppo tardi!, c. 5 a., T. Ciconi, 1 [AM].
Un baño frío, c. 1 a., 2 [GP].
Un cuor morto, c. 3 a., L. Pulle (Leo di Castelnovo), 1 [GP].
Un curioso accidente, c. 3 a. pr., C. Goldoni, 2 [CS].

Un dente sotto Luigi XV, mon. 1 a., 5 [ER].
Un servizio all'amico Blanchard, jg. cóm. 1 a., Moreau y Dalacour /G. Funti, 2 [ER].
Un signore e una signora, c. 1 a., Xavier, Duvert y Lauzanne, 8 [CS, CC, ER, TS].
Un vagabondo e la sua famiglia, c. 5 a., F.A. Bon, 4 [CS].
Un vizio di educazione, dr. 5 a., A. Montignani, 1 [ER].
Un zolfanello fra due fuochi, c. 1 a., P .Manzoni, 1 [AM].
Una battaglia di donne, c. 3 a., Scribe y Legouvé / V. De Rossi, 5 [AM].
Una broma en el teatro, jg. cóm. 1 a., 1 [CC].
Una eredita in Corsica, c. 1 a., Dumanoir y Siraudin, 5 [CS, AM].
Una missione della donna, c. 5 a., A. Torelli, 1 [TS].
Una perquisizione generale, pz. 1 a., Marc-Michel y A. Choler, 1 [TS].
Una tazza di the, c. 1 a., Nuitter y Derley, 1 [TS].
Vi presento mia moglie, c. 1 a., 1 [GP].
Yo como con mi madre, c. 1 a., 6 [AM].
Zaira, tr. 5 a., Voltaire 2 [TS].

BIBLIOGRAFÍA

BONZI, Lidia y Loreto Busquets (1995). *Compagnie teatrali italiane in Spagna* (1885-1913). Roma. Bulzoni.

C.G. (1869). «Tomás Salvini y su Compañía trágica italiana en el teatro del Circo de Madrid, en abril de 1869». *Revista de España.* 7. 629-633.

CAUDA, Giuseppe (1921). *Al proscenio ed a lumi spenti. Profili. Aneddoti. Confonti. Impresioni. Indescrelezze. Curiosità. Giovani promesse*, Chieri, Gaspare Astesano.

OJEDA, Pedro e Irene Vallejo (2003). «El Teatro Francés de Madrid (1851-1861)». *Revista de Literatura.* 65. 130. 413-446.

MONTAZIO, Enrique (1857). *Biografía de Adelaida Ristori.* Miguel Pastorfido (traductor). Madrid. Imprenta Nacional.

PALACIO, Manuel del (1864). «Carolina Santoni. (Apuntes biográficos)». *Doce reales de prosa y algunos versos gratis.* Madrid. Librería de San Martín. 253-258.

PAR, Alfonso (1940). *Representaciones shakesperianas en España.* Madrid-Barcelona. Librería General de Victoriano Suárez, vol. II.

PUIGDOMENECH, Helena (1996). «Adelaide Ristori intèrpret de Goldoni». *Carlo Goldoni: una vida para el teatro.* Inés Rodríguez y Juli Leal (eds.).Valencia. Universitat de Valencia. 65-106.

PUJANTE, Ángel Luis y Laura Campillo (eds.) (2007). *Shakespeare en España: Textos 1764-1916.* Granada/Murcia. Universidad de Granada y Universidad de Murcia.

RISTORI, Adelaide (1887). *Ricordi e Studi Artistici.* Torino-Napoli. L. Roux e C. Editori.

ROSSI, Ernesto (1868). *Discorso sopra il teatro de Shakespeare / Discurso sobre el teatro de Shakespeare.* Bilbao. Eduardo Delmas.

VALLEJO, Irene y Pedro Ojeda (2001). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864).* Valladolid. Universidad de Valladolid.

Rebeca Martín
Lecciones de anatomía, estética y antropología
criminal: los cuentos de Rafael Salillas.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 315-334

LECCIONES DE ANATOMÍA, ESTÉTICA Y ANTROPOLOGÍA CRIMINAL: LOS CUENTOS DE RAFAEL SALILLAS

El 19 de junio de 1892 *El Liberal* abría sus páginas con el anuncio de una nueva sección llamada «Cuentos propios»[1]. Con esta iniciativa apuntalaba el periódico un proyecto dirigido a la divulgación de la narrativa breve contemporánea iniciado con los «Cuentos ajenos», donde habían aparecido –y seguirían apareciendo– relatos de autores como Guy de Maupassant, Émile Zola o Leon Tolstói, y que posteriormente se reforzaría con un concurso de cuentos que, a juzgar por los más de seiscientos textos presentados en su primera edición, gozaría de un gran poder de convocatoria. Según rezaba la noticia del 19 de junio,

> El pensamiento de los «Cuentos ajenos» y el de los «Cuentos propios», que inauguraremos mañana lunes, fueron simultáneos en nuestro espíritu, mas, para la realización del segundo, necesitábamos celebrar previas conferencias con nuestros más reputados literatos y cuentistas, comenzando en el ínterin para no retardar los que nos animaban, la traducción y arreglo de las notabilísimas obras literarias que con gran contentamiento de nuestros lectores han aparecido en nuestras columnas.

Esta contribución a la «propaganda de la patria literatura» por fin iba a materializarse, proseguía la noticia, gracias a la colaboración de «nuestros más reputados literatos y cuentistas». Se citaba, en primer lugar, «la notable lista de los

[1] «Nuestros cuentos», *El Liberal*, XIV, 4746 (19 de junio de 1892). Esta noticia también se había publicado, casi con idéntica formulación, el día anterior.

Entregado: 1 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

literatos nacionales con cuyo asentimiento contamos», formada por Miguel de los Santos Álvarez, Leopoldo Alas *Clarín*, José Castro y Serrano, José Echegaray, Emilio Ferrari, José Fernández Bremón, Isidoro Fernández Flórez *Fernanflor*, Salvador López Guijarro, Armando Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón, Ramón Rodríguez Correa, Eugenio Sellés y Juan Valera. A esta nómina se sumaba otra compuesta por los «redactores y colaboradores literarios habituales» de *El Liberal* –Joaquín Arimón, Mariano de Cavia, Joaquín Dicenta, Eduardo de Palacio, Ángel Pulido, José Roure, Salvador Rueda, Rafael Salillas, Eusebio Sierra y Tomás Tuero– y una tercera conformada por autores que todavía no habían asegurado su colaboración: Narciso Campillo, Gaspar Núñez de Arce, Narcís Oller, Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda.

Durante 1892 en esta sección se publicaron, entre el 20 de junio y el 26 de diciembre, cien cuentos. Los autores que más piezas aportaron fueron Isidoro Fernández Flórez *Fernanflor* y José Fernández Bremón, con veintiuna y quince respectivamente, seguidos a cierta distancia por Mariano de Cavia (siete) y Rafael Salillas, con cinco. No deja de ser curiosa la sutil coincidencia que podría establecerse entre estos cuatro nombres: si José Fernández Bremón había pasado a engrosar la lista de colaboradores de *El Liberal* en 1879 de la mano de Fernanflor, Rafael Salillas lo haría, unos cuantos años después, de la de su amigo y paisano Mariano de Cavia. Una diferencia sustancial distingue, sin embargo, a estos cuatro personajes: mientras Fernanflor, Fernández Bremón y Cavia eran periodistas profesionales, escritores que hicieron de la colaboración con la prensa periódica su medio de vida, Rafael Salillas obtuvo su principal sustento de fuentes bien distintas. Por más que Salillas llegara a Madrid «con un drama bajo el brazo y con el propósito de dedicarse al trabajo literario» (Jiménez de Asúa: 1943: 38), y pese a contar con el patrocinio de Antonio Ros de Olano[2], el médico oscense acabó obteniendo su fama y sustento de canteras ajenas a la República de las Letras. Así, pasaría a la posteridad no como literato, sino por su tarea al frente del Negociado de Antropología e Higiene en el Ministerio de Gobernación, como secretario de la Junta Superior de Prisiones, vocal de la Comisión de Reformas Sociales, director de la Prisión Celular de Madrid, fundador de la madrileña Escuela de Crimi-

[2] Antonio Ros de Olano, compañero de armas y amigo de su padre, consiguió para el recién licenciado Salillas un puesto de jefe de quinta clase en la Administración Civil (Miranda: 2004: 19). Poco después del estreno del drama de Salillas la prensa daba noticias de una velada literaria en la que el escritor novel leyó algunos poemas del ya anciano general. Véase *La Correspondencia de España*, XXVI, 9707 (19 de octubre de 1884), *La Época*, XXXVI, 11590 (19 de octubre de 1884) o *El Correo Militar*, XVI, 2724 (20 de octubre de 1884).

nología o, en fin, como diputado en las Cortes por el Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux.

Las páginas que escribió Salillas sobre antropología criminal, disciplina de la que fue el más popular representante en la España de finales de siglo –«En todas partes había un pequeño Lombroso. En Madrid era el doctor Salillas», escribió Baroja (1982: 205)–, su labor como reformador y penalista, y su obra de carácter sociológico y etnográfico no están, sin embargo, reñidas con esa inclinación literaria «frustrada y mal contenida», en palabras de Ara Torralba (1999: 147). Bien al contrario, con la excepción del drama *Las dos ideas*, estrenado cuando el autor contaba treinta años, su obra de ficción guarda un estrechísimo vínculo con una intensa carrera profesional ligada a una evidente vocación divulgadora. Resulta sorprendente, dada la palpable relación de su producción criminológica, sociológica y penitenciaria con los cinco relatos que firmó para la sección «Cuentos propios», que los estudiosos de su vida y obra hayan guardado silencio acerca de estas piezas. Ni Jiménez de Asúa (1943), ni Arco (1956), ni tampoco Fernández Rodríguez (1976), Galera Gómez (1986) o Miranda (2004) citan ninguno de estos relatos. En las escasas páginas que Ara Torralba (1999) consagra a Salillas, hasta ahora las únicas exclusivamente centradas en la obra literaria del oscense, la alusión a los cuentos brilla, asimismo, por su ausencia[3]. Dado que en la bibliografía sobre el autor aparece ampliamente documentada su colaboración con la prensa periódica, este vacío sólo puede atribuirse al desconocimiento. Precisamente el mismo año de 1892 publicaba Salillas dos textos a menudo citados por sus estudiosos: un retrato del cura Merino en *La Nueva Ciencia Jurídica* de José Lázaro Galdiano (con quien volvería a colaborar en *La España Moderna*) y «Manada de locos», un artículo sobre los anarquistas jerezanos aparecido, por añadidura, en *El Liberal* el 8 de febrero.

Si por algo destaca la primera obra de ficción de Salillas, el drama *Las dos ideas*, es justamente por el difícil encaje que, al menos en apariencia, tiene en el grueso de su producción[4]. Resulta difícil, si no imposible, detectar en los tres actos versificados de este drama los que más adelante acabarían revelándose como los

[3] Sobre Salillas pueden verse también los comentarios de Maristany (1973) y (1983), así como Ara Torralba (1996), y Serrano Gómez y Serrano Maíllo (2007). No me resisto a destacar aquí que Salillas aparece entre los personajes de la reciente novela de Julián Granados *De humanidad y polilla. Todas las caras de Ferrer Guardia*, publicada por Anagrama en 2009.

[4] Al parecer, Salillas habría divulgado con anterioridad a este drama unas «poesías líricas» que no he podido documentar. La referencia aparece en «Los espectáculos de anoche», *El Día*, 1584 (8 de octubre de 1884). Ara Torralba (1999) nada indica al respecto.

intereses literarios y lingüísticos prominentes del autor, fascinado por la novela picaresca (en ella encontraría el germen del tipo criminal español) o el lenguaje del hampa, el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan y su relación con Cervantes y el *Quijote*, o la denominación del mal de ojo a lo largo y ancho de la geografía española. *Las dos ideas*, que se estrenó en el teatro Español el 7 de octubre de 1884 con Antonio Vico en el papel protagonista y se imprimió ese mismo año en Madrid, escenifica la historia de una venganza aplazada: la que el absolutista don Pedro quiere tomarse en su sobrino, el liberal Fernando, fruto de la violación que sufrió su hermana Catalina, ahora monja, durante la invasión de las tropas napoleónicas. A la vez que los personajes despliegan un lenguaje ampuloso y desaforado, en *Las dos ideas* se suceden las anagnórisis, los amoríos prohibidos y las escenas de acartonada violencia. Pese a su nula novedad temática y estética (o tal vez por causa de ella), la obra gozó de una amplia recepción en la prensa de la época y fue reseñada en las publicaciones más relevantes de la Restauración. Casi sin excepción, los comentaristas subrayaron la inexperiencia del joven médico; así, *La Época* afirmaba que «El éxito de esta obra decidirá el porvenir de un joven que ha abandonado la carrera de la medicina para dedicarse al teatro» y *El Imparcial* ponía en boca de Salillas estas palabras: «Si no gusta mi obra volveré a Huesca». En general, la crítica se mostró en exceso benevolente y, al margen de alguna que otra tibia objeción a la composición del texto, se detuvo en augurar un buen futuro al autor y en ensalzar el buen hacer de Vico frente a la desgana del resto del reparto. Tan sólo Sinesio Delgado hizo gala de cierta dureza al afirmar, bajo el pseudónimo de Luis Miranda Borge, que «Aquello parece un melodrama del año cuarenta»[5].

En puridad, *Las dos ideas* es una obra de tesis. Escribía Luis Alfonso en su reseña para *La Época*:

> A todas luces el señor Salillas detúvose un día contemplando el choque tremendo que en la historia política y en las costumbres privadas habían producido «las dos ideas», la moderna y la antigua, la rancia y la juvenil.

[5] Las reseñas y comentarios que he documentado son las siguientes: «Ecos madrileños», *La Época*, XXXVI, 11561 (29 de septiembre de 1884), probablemente debida a Alfonso Escobar; «Teatros», *El Correo Militar*, XVI, 2714 (8 de octubre de 1884); «Los espectáculos de anoche», *El Día*, 1584, 8 de octubre de 1884; «Los espectáculos», *La Iberia*, XXXI, 9032 (8 de octubre de 1884); A., «La vida madrileña», *El Imparcial*, XVIII, 6233 (9 de octubre de 1884); Luis Miranda Borge (Sinesio Delgado), «Espectáculos, *Madrid Cómico*, IV, 86 (12 de octubre de 1884), pp. 6-7; Manuel Cañete, «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 39 (22 de octubre de 1884); y Luis Alfonso, «Los estrenos», *La Época*, XXXVI, 11579 (8 de octubre de 1884). Ara Torralba (1999: 148) cita una reseña que no he podido consultar, publicada en *La Ilustración Nacional*, 41 (20 de octubre de 1884).

> Llevadas entrambas al exceso, como es propio de irreflexivos temperamentos meridionales, la añeja promovió el alzamiento absolutista, la nueva los desbordamientos revolucionarios.
> Elegir el primer momento en que se efectuó el choque, y por tanto se entabló la lucha, encarnar en seres humanos, agitados por pasiones también opuestas, las dos ideas en pugna, producir el conflicto y sacar de él como consecuencia que, según la frase del drama, la aurora ha de prevalecer sobre la noche y que la libertad moral y política ha de alzarse sobre el cadáver del reaccionarismo, he aquí sin duda alguna el propósito del señor Salillas, y el pensamiento generador, grandioso, en verdad, de su obra[6].

Sin embargo, notaba Manuel Cañete a propósito de esas dos ideas que

> el pensamiento fundamental de la obra, compendiado en su título, no se determina de una manera perceptible en la acción del drama. Quiso el autor, a lo que parece, presentar a los ojos del público en abierta pugna y vivo contraste la intransigencia religiosa y moral de los partidarios del antiguo régimen, con el amplio y arrojado espíritu de los amantes de la libertad moderna. De otro modo ni siquiera se comprendería la significación del título, que fuera a todas luces arbitrario y caprichoso. El primero de los términos, esto es, la intransigencia del severo católico, aplicada en parte a los accidentes y luchas de la vida pública por virtud de la intensidad varonil de afectos y pasiones de carácter privado, se patentiza en el drama de modo que no deja lugar a la menor duda. El término contrario, es decir, el influjo de la idea liberal, en el caso concreto que da origen al conflicto dramático, no se deja percibir ni con anteojo de larga vista[7].

Estuviera o no condicionado el juicio del veterano Cañete por su recalcitrante conservadurismo (Randolph: 1974: 234), en puridad no le faltaba razón al crítico, ya que, al menos sobre el papel, el tratamiento de las dos ideas que dan título al drama resulta, cierto es, desequilibrado, confuso.

De cierta confusión expositiva adolece también *Quiero ser santo*, novela corta que apareció en *El Cuento Semanal* a finales de 1907, con ilustraciones de Pedrero. Según Ara Torralba (1999: 150),

> Más que novela, *Quiero ser santo* es una confesión del criminólogo que, ya viejo, recuerda episodios sórdidos de su vivencia carcelaria, intentando jus-

[6] Luis Alfonso, «Los estrenos», *La Época*, XXXVI, 11579 (8 de octubre de 1884).
[7] Manuel Cañete, «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 39 (22 de octubre de 1884).

tificar la brutalidad humana inherente al poco espíritu correccionalista y sí punitivo y cruel de nuestros centros penitenciarios.

En efecto, esta *nouvelle*, vertebrada en torno a los recuerdos de un experimentado criminólogo y penalista, es sobre todo de carácter divagador y reflexivo, algo curioso cuando se atiende a la fórmula que hizo de *El Cuento Semanal* una publicación de gran éxito comercial. Encarnación de «la transición del cuento decimonónico al plenamente actual» (Baquero Goyanes: 1949: 168), *El Cuento Semanal* «ofrecía un relato completo firmado por los autores más en boga e ilustrado por los mejores dibujantes del momento, todo ello a un precio al alcance de una gran parte del público lector del momento» (Rivalan Guégo: 2008: 28). Obviamente, ni Salillas era uno de los autores «más en boga» del momento ni su relato parece el más oportuno para el gusto del público que cada semana devoraba las páginas de esta publicación, pero, cuando menos, *Quiero ser santo* compendia y rubrica muchas de las ideas sobre el mundo penitenciario y la psicología criminal que con el paso de los años había ido madurando el escritor. No es difícil intuir bajo la voz del narrador la del propio Salillas, ni bajo su denuncia de «una de las más miserables situaciones de la vida» su declarado afán reformista y la reivindicación de la tutela como «sostenedora», con «aspiraciones a ser elevadora», del hombre caído. El reo aparece aquí como víctima no sólo de su propio carácter, sino también de las fuerzas de la naturaleza («Cada acción es una resultante de fuerzas conocidas e ignoradas. El hombre es un exteriorizador tendencioso de las fuerzas de la naturaleza») y de un medio profundamente envilecedor, la cárcel.

Quiero ser santo condensa el rechazo que Salillas venía expresando desde hacía décadas contra la deplorable situación que sufrían los condenados en los presidios de África –un «encierro de hombres, sin ningún estímulo para las actividades del cuerpo y para los despertamientos del alma», que «lo iguala todo en la misma tonalidad y que deprime, engendrando con la apatía el propio menosprecio, y con éste la degradación», leemos sobre la ciudad-presidio de Ceuta en las páginas de la *nouvelle*– y justifica el deseo de crear prisiones agrícolas en la Península, parcialmente materializado en la fundación, durante la primera mitad de 1907, de la Colonia Penitenciaria de El Dueso, en Santoña, Cantabria (Miranda: 2004: 29). Más complicado resulta averiguar si, cuando entregó *Quiero ser santo* a la imprenta, el autor ya había vivido el motín que dio al traste con sus esperanzas reformistas en la Prisión Celular de Madrid (Miranda: 2004: 28-29), aunque el título de la *nouvelle* invita a fantasear con que tal vez así fuera. En todo

caso, *Quiero ser santo* se caracteriza por una escasísima acción y por la concatenación de evocaciones y escenas fragmentarias que sólo la voz narrativa, errática e impresionable, dota de coherencia. Se trata, al cabo, de un relato concebido como soporte del ideario reformista del autor, quien no pretende otra cosa que transmitir a sus lectores la dureza y sinsentido de la vida carcelaria.

A diferencia de *Las dos ideas*, donde la tesis queda sofocada por un argumento, una trama y un lenguaje decididamente anacrónicos, y a diferencia también de *Quiero ser santo*, donde, por el contrario, la tesis y la digresión ahogan la posible sustancia narrativa del texto, los cuentos de 1892 conjugan con mayor fortuna narración, estética e ideología. De hecho, no me parece descabellado considerarlos como una suerte de prolongación de las investigaciones del autor, no en vano Salillas, cuya vocación criminológica y penitenciaria fue tardía, más provocada que espontánea y de carácter autodidacta (Fernández Rodríguez: 1976: 203), se consideraba ante todo un divulgador. Cuando en 1892, el mismo año en que publica los cuentos, prologa el libro del médico turinés Angelo Mosso *El miedo*, atribuye este encargo –sirviéndose del tópico de la modestia– a su labor vulgarizadora:

> Sin duda –y esto es lo que me obliga y me somete– el traductor ha tenido en cuenta que mi nombre, modesto como es, significa, no en el laboratorio, ni en la cátedra, no en el pequeño público universitario, sino en el gran público, en el que lee al día en la hoja noticiera, el folletín, el cuento y el artículo un sentido de vulgarización de ideas más o menos encumbradas; una forma de amenidad de asuntos ávidos por su índole; un trasunto de novedad, que yo puedo clasificarlo justamente de pseudociencia y pseudoliteratura (Salillas: 1892: I-II).

Salillas no sólo aplaude que el científico acuda a la divulgación: defiende el uso de la imaginación para completar los huecos que la «realidad», la «verdad» y el método empírico se muestran incapaces de rellenar:

> En el estado actual de los conocimientos, el vulgarizador científico tiene que recurrir más de una vez al procedimiento de los escritores que aun aconsejados de la realidad y obedientes a sus preceptos, le piden a la imaginación lo que la realidad no les presta. Mosso, experimentador, tiene que completarse con Mosso, literato, para escribir su obra. La experimentación no da todavía suficientes elementos para un proceder tan concluyente. La verdad no es todavía fácilmente traducible (Salillas: 1892: VIII).

Por emplear las palabras que le dedica a Mosso, es en los «Cuentos propios» donde hallamos la conjunción más feliz y depurada del Salillas «experimentador» y el Salillas «literato». En los dos primeros, «Lección de estética» y «Lección de anatomía», publicados el 5 y el 25 de julio, asumen el protagonismo el profesor de cirugía y el estudiante de medicina; en «La casta» y «En libertad», aparecidos el 7 y 19 de agosto, el autor centra su atención en el criminal y sus circunstancias; por último, «Na nay», del 4 de septiembre, supone una aproximación al mundo del hampa y su lenguaje a través de los tipos del gitano y el judío[8].

«Lección de estética» y «Lección de anatomía» constituyen dos variaciones sobre un mismo motivo: el cadáver destinado a la disección que, por su intensa belleza, debe ser indultado. El narrador de «Lección de estética» evoca sus experiencias estudiantiles en la Escuela de Medicina de una ciudad indeterminada, por aquel entonces un lugar caótico, situado en un despoblado junto al hospital y el manicomio, y «regido por la libertad de improvisación», cuyo anfiteatro era «un poco mejor que un cobertizo y un mucho peor que una cátedra». En su memoria cobra especial relevancia la figura del profesor que impartía clases de anatomía, un individuo vulgar y anodino sensiblemente distinto al prototipo de cirujano que, tras la unificación de la medicina y la cirugía a finales del siglo XVIII, conseguiría un gran prestigio social en el ochocientos (García Ballester: 1964: 239-240; Nogales Espert: 2004: 34). Al menos en una ocasión, sin embargo, supo este cirujano dar a sus alumnos una lección de estética al negarse a diseccionar el cuerpo de una hermosa y virginal mujer. Al contemplar tamaña belleza, «El cirujano rudo se transformó en profesor de anatomía… pictórica, y los estudiantes no pensaron en sus escalpelos, sino en su juventud, cuya fantasía se impuso a las sequedades de la ciencia». Tras examinar el cadáver, el profesor toma, en efecto, la decisión de no mancillarlo:

> –Señores: fuera miserable profanar lo que la Naturaleza hizo tan perfecto, lo que respetó el mundo y lo que no desfiguró la muerte. La anatomía no nos puede ofrecer una emoción tan delicada. Si nuestros escalpelos se empleasen en descomponer esa obra por pura curiosidad de anfiteatro, sentiríamos el remordimiento del artista. Yo os propongo que ya que no sea posible conservar esa creación, se la devolvamos a la tierra. ¿Lo aprobáis?
>
> –¡¡Sí!! –repetimos al unísono.

[8] Las referencias completas de los cuentos son las que siguen: «Lección de estética», *El Liberal*, XIV, 4762 (5 de julio de 1892); «Lección de anatomía», *El Liberal*, XIV, 4782 (25 de julio de 1892); «La casta», *El Liberal*, XIV, 4795 (7 de agosto de 1892); «En libertad», *El Liberal*, XIV, 4807 (19 de agosto de 1892); y «Na nay», *El Liberal*, XIV, 4823 (4 de septiembre de 1892).

> –¡Que no le falte ni un cabello! –le dijo con severidad al mozo–. Señores: ha terminado la lección.

El cuento se distingue por la convergencia de descripciones sumamente crudas, afines por su minuciosidad y explicitud a la prosa naturalista, con las referencias literarias y las alusiones al poder transformador de la belleza. Véase como ejemplo de las primeras el siguiente pasaje:

> De la anatomía surge el arte, mucho más si el anatómico tiene intuición y sentimiento de artista. Se escinde, se divide y se corta; se levantan capa por capa los tejidos, desde la piel al hueso, se descubren los músculos, los ligamentos, los vasos, los nervios y las vísceras, no para destruir, para conocer el arte con que la Naturaleza ha dispuesto el mecanismo, de tal modo que de aquellas mesas de zinc manchadas con humores, salpicadas de desperdicios y ocupadas con miembros mutilados, y de aquellas tinas repletas de barreduras orgánicas y de aquel ambiente humedecido con el agua del baldeo e impregnado del olor cadavérico y de la acritud del desinfectante, surge la idea de la perfección plástica, la euritimia escultórica y la adoración de la forma, como si emanara del espíritu inspirador de los helenos.

En este contexto, el goce estético provocado por la belleza, aunque sea la de los entresijos de un cuerpo sajado, se impone a la sordidez de la muerte y la descomposición. A la postre, el bellísimo e inmaculado cadáver destinado a la práctica disectiva es equiparado al de una sublime estatua, a «la obra más primorosa de un escultor helénico», y la muerte a Pigmalión, quien «con sus amores de artista, convirtió en mujer a Galatea».

Las connotaciones turbadoras que adquiere aquí el cadáver cobran un sesgo claramente necrófilo en «Lección de anatomía». El protagonista es en este caso el soñador Raimundo, un estudiante de medicina talentoso pero poco dotado para la vida práctica. Salillas se sirve ahora de un narrador en tercera persona que hurga en la conciencia de Raimundo y que no ahorra valoraciones sobre el carácter del personaje y sus ensoñaciones. Así, el joven es presentado justo en el momento en que comienza a despojarse del temible influjo materno, atraído por esa criatura de la que le habían hablado como de «un demonio que tienta, que pierde, que aniquila»: la mujer. Raimundo siente nacer una imparable atracción hacia esos «ángeles de luz» que, casi vencida la sugestión de la madre, se le antojan «ángeles caídos, solamente por estar en la tierra». Deambulando por las calles, el estudiante tropieza con la tentación definitiva:

> Fue que Luzbel le salió al encuentro.
> Un Luzbel rubio y, al parecer, joven y candoroso como Ofelia.
> Le sonreía tan afectuosamente, que lo hizo sonreír y repararse de su actitud poco galana.
> –¿Dónde vas? –le preguntó la joven.
> –No lo sé. Me he perdido.
> –¡Te has perdido! –exclamó con un mohín burlesco.
> –No te extrañe. Esta no es mi tierra y ando solo.
> –Si te has perdido, yo te guiaré.
> –¡Tú!...
> Y se fueron juntos.

Al día siguiente, Raimundo se descubre incapaz de volver a la calle donde conoció a la mujer e inicia un peregrinaje infructuoso para encontrarla. No obstante, con el comienzo del curso el estudiante olvida su búsqueda para centrarse en los libros, entre los cuales su sentido de la orientación se agudiza y mejora ostensiblemente. Si hasta el momento había evocado la ansiada figura femenina gracias a la imaginación, esta facultad le sirve ahora para aprehender los secretos de la anatomía humana[9]. Frente a la crudeza descriptiva de «Lección de estética», prepondera aquí el eufemismo no exento de comicidad:

> En verdad que la estudió [la figura humana] en las descripciones del libro, en las láminas, en los modelados del Museo y en el libro muerto, en ese libro que desde la cama del hospital pasa a la biblioteca que se llama depósito de cadáveres, y desde allí a la sala de estudio, que se llama sala de disección. «Ese es mi encuadernador», decía un médico humorista, señalando al carpintero de ataúdes[10] .

[9] El modo en que las imágenes cobran vida en el cerebro de Raimundo hacen de él uno de esos individuos «visuales» que describe Salillas en *Quiero ser santo.* Compárense los siguientes pasajes, el primero perteneciente a «Lección de anatomía» y el segundo a la *nouvelle*: «Iba soñando: soñando despierto, que es manera de soñar que se reduce a que el cerebro convertido en una especie de reflector proyecta todas las impresiones recogidas; y así sucede que después de presenciar una gran parada o de pasar el día en un bosque, en un huerto de naranjos o en cualquier sitio donde se reproduzca con uniformidad, con los mismos atavíos y colores el mismo ser o el mismo objeto, al acostarnos y al cerrar los ojos vemos desfilar incesantemente las tropas, surgir los árboles y renovarse entre las verdes ramas los dorados y redondos frutos». «Si veo repetidamente una cosa, al cerrar los ojos se me reproduce y en mucho tiempo no la puedo desechar. He visto huertos de naranjos, y, al acostarme y cerrar los ojos, en vigilia, seguía viendo naranjos y naranjos en una sucesión sin fin».

[10] Tal vez no esté de más recordar con García Ballester (1964: 223, 228, 229) que en *La desheredada* (1881) Augusto Miquis se refiere a los hospitales como «libros dolientes», mientras que en *El doctor Centeno* (1883) el médico Moreno Rubio se encariña con los enfermos y los mira «como amigos y como libros, cual material de afecto y de enseñanza».

Un día, mientras Raimundo se encuentra «reconociendo los libros acabados de llegar y el bibliotecario limpiándolos», el estudiante sufre una impresión muy violenta al ver uno de los cadáveres y exige al mozo que ese *libro muerto* no se toque y sea enterrado. Cuando, al iniciarse la clase de anatomía, llega el joven, visiblemente afectado, a la sala de disecciones, ve el cuerpo con el pecho abierto. Y mientras tanto, da comienzo la lección:

> Sobre la losa estaba un corazón que el catedrático incidió con un escalpelo para descubrir sus cavidades.
> –Señores –dijo el profesor–. El corazón es un músculo…
> –¡No!... –gritó desesperadamente Raimundo precipitándose en la sala.
> –¡Es…
> No pudo continuar.
> Cayó desplomado.

Aunque en ningún momento pronuncia Raimundo el nombre del cadáver ni los motivos por los que quiere preservarlo del bisturí, casi huelga señalar que se trata de la mujer tan deseada, la Luzbel-Ofelia que le había iniciado en los placeres carnales. Sea como fuere, la cosificación de la que es objeto aquí la anatomía femenina resulta de signo inverso a la presentada en el anterior relato. En aquel, el cadáver virginal era asimilado al de una estatua eterna e inmarcesible; en este, el cadáver impuro, el de una prostituta llamada no sin retranca María, no es más que un cúmulo de despojos que, negado el indulto, manipulará el profesor ante la mirada expectante de los alumnos. El corazón, órgano tradicionalmente asociado con el sentimiento amoroso, pasa a ser un vulgar músculo, un objeto de usar y tirar. De este modo, la lección de estética que hubiera deseado presenciar el desdichado Raimundo se transforma en una burda lección de anatomía.

Si no es demasiado arriesgado aventurar que estos dos cuentos podrían tener su origen en la experiencia estudiantil de Salillas, tampoco lo es afirmar que «La casta» y «En libertad» están estrechamente asociados con sus investigaciones antropológicas y, sobre todo el segundo, con sus reflexiones acerca de la vida penal. «La casta» encierra no sólo una rotunda novedad temática con respecto a «Lección de estética» y «Lección de anatomía», sino que supone además un cambio de escenario: de la Escuela de Medicina y el ámbito urbano pasamos al campo, al mundo rural, y del mundo de la experimentación y el pensamiento positivista al de las creencias ancestrales y las *verdades* heredadas. El protagonista es Rufo, un lobo de carácter juguetón y apacible que fue criado como si de un perro se tratara.

Con el paso de los años, pese a su inconfundible aspecto lobuno, Rufo «se hizo tan amigo de sus enemigos naturales y de sus víctimas obligadas, con quienes vivía íntimamente en el corral, y de las personas y de los niños, que se llegó a creer que no se trataba de un lobo encontrado junto al cadáver de la loba, sino de un *perro perdido*». Pese a su comportamiento ejemplar y su habilidad para cuidar del ganado, Rufo sufre los prejuicios de los habitantes del pueblo, quienes acuden al refranero para condenar la herencia lobuna, «el maldito origen, la maldita preocupación, la maldita sentencia de que los hijos heredan los pecados de los padres, la mala fama»[11]. Únicamente el médico osa llevar la contraria a sus compueblanos:

> –Pero se comporta fiel, noble, perseverante e inteligentemente –se atrevió a insinuar el facultativo del pueblo, versado en ciencias naturales–. La domesticidad lo ha redimido y nos demuestra que la educación y el trato hacen al lobo digno de vivir y de alternar con el hombre.

Ante el escándalo general, el médico se ve obligado a desdecirse y a «encerrarse en su casa con miedo de pensar, por si le pudieran leer lo que pensaba. ¡Qué difícil es la redención! ¡Qué imposible hacer la causa del lobo!». Así las cosas, Rufo es enviado a una paridera, donde se ocupa de las ovejas bajo la mirada de un pastor a quien la buena experiencia con el animal le lleva a declarar «que no había mejor perro que el lobo». No obstante, el «run run lejano y descreído» no deja de surtir su efecto y, cuando una tarde descubre a varias ovejas degolladas y a Rufo cubierto de sangre, el pastor empuña la escopeta y, al grito de «¡No habías de desmentir tu casta!», mata al «presunto asesino». El arrepentimiento y el dolor se apoderan del pastor al ver los cadáveres de cuatro lobos a los que el fiel Rufo mató a dentelladas para defender el ganado. Sollozante, el hombre levanta sus puños hacia las casas y grita: «¡¡Asesino!!... ¡¡Asesinos!!». El peso de la tradición y la presión del entorno se han impuesto a la evidencia, a la verdad empírica.

Mientras que Rufo es un falso criminal víctima del valor supremo que el pueblo otorga a la herencia y a la apariencia física (luego habré de volver sobre este aspecto), en «En libertad» sí encontramos a un verdadero asesino, a un reo que es

[11] Sin duda, pudo mostrar aquí Salillas su interés por la fraseología, que en 1905 daría lugar a su estudio *La fascinación en España: brujas, brujerías y amuletos.* Los refranes acopiados en el cuento son «Natural y figura hasta la sepultura», «Quien lo hereda no lo hurta», «Que de lo contado come el lobo», «Muda el lobo los dientes y no las mientes», «Un lobo a otro no se muerden», «Al freír será el reír» y «Hasta el fin nadie es dichoso».

puesto de patitas en la calle tras permanecer treinta años en prisión. La estampa que ofrece Pedro Fuertes al saber que va a ser puesto en libertad anticipa el estupor que se enseñoreará de él al abandonar el presidio: «Se quedó como atontado: los ojos muy abiertos, entreabierta la boca, con el belfo colgante, en una mano, sin cerrar, el dinero, y en la otra mano, caída, el papel de su licencia». El personaje, en su juventud un Otelo que «mató y mató por amor y por honor», es ahora un guiñapo anulado para la vida ordinaria, abandonado por su familia –la madre, su única razón de ser, su único soporte, murió durante el largo encierro– y por una sociedad que se revela incapaz de rehabilitar a sus delincuentes. Como en *Quiero ser santo*, Salillas hace hincapié en la determinante influencia del medio en el ser humano, así como en los efectos que tendrá este medio en función de la identidad e idiosincrasia del individuo: «Hay arcilla que se deshace tan pronto en las cuadras de la prisión, que hay que tirarla al cementerio. Hay arcilla tan petrificada y consistente que, al sacarla del calabozo y al echarla a la calle, ya no se puede transformar». Y, también como en la *nouvelle*, el autor siembra el relato de poderosas imágenes sobre la vida penal y las circunstancias del reo. Si en *Quiero ser santo* recurre, entre otras referencias populares y literarias, a la leyenda del coco, a las «terroríficas tradiciones que forman en nuestra educación una Edad Media horripilante» y al apólogo «Amor de madre», atribuido aquí a Bartrina, en este cuento se sirve de un símil tan socorrido como efectivo para representar la muerte en vida del protagonista: la imagen del ataúd y del sepulcro. A Salillas le interesa subrayar los cambios no ya sólo psicológicos, sino también fisiológicos, que la larga estancia en presidio ha impreso en el desdichado Pedro Fuertes:

> Y le sucedió lo que a los durmientes de la leyenda mística: no conoció el mundo, ni lo podía conocer. El mundo había cambiado muy poco, pero el presidiario había cambiado mucho. Su sangre se había renovado lentamente al respirar y nutrirse con la atmósfera confinada. Sus ojos no tenían sensibilidad para otra cosa más que para recibir las monótonas impresiones de aquel encierro, pardo de tonalidad. Sus oídos, acostumbrados a la *bronca* interminable, eran duros a la nota sensible e incapaces de transportar la armonía. Su cerebro debía tener amontonados en los centros de las impresiones visuales el acarreo de ese color sucio y monótono, y en los centros de las impresiones auditivas los acopios de las sonoridades más ásperas. Ese montón de treinta años de impresiones, representaba en el cerebro algo semejante a la tierra echada poco a poco sobre un individuo arrojado a la fosa con grilletes y enterrado en vida. Bajo esa mole yacía la sensibilidad de

> un delincuente apasionado, que al resucitar a la vida libre caminó como si llevara sobre su cabeza la losa del sepulcro.

Cuando Pedro Fuertes regresa a su pueblo, tropieza con una comitiva fúnebre. Sólo uno de sus miembros lo reconoce:

> –Te conozco. Eres Pedro Fuertes. ¡Te comprendo! Miras en este ataúd tu historia. No rezas: maldices. Te complaces en maldecir al seductor de tu mujer para que tus maldiciones anulen las súplicas de nuestros rezos. Sé generoso ante el cadáver de quien ocasionó tu desdicha. […] ¡Perdónalo, Pedro!

Pero lo cierto es que a Pedro Fuertes tanto le da que el finado fuera el amante de su mujer. La cárcel ha borrado prácticamente todos los recuerdos de su vida anterior y, por ello, no puede perdonar: «No me acuerdo. Si no me acuerdo, ¿cómo queréis que lo perdone? Yo sólo me acuerdo del presidio. Yo estoy hecho al presidio. Enseñadme el camino del presidio». Los presentes le toman por loco y el narrador, que matiza que Pedro Fuertes no ha perdido la razón, sino que está «muerto, enteramente muerto para la vida emocional», explica que fue recluido en un manicomio: «Encerrarlo en el manicomio o en el presidio era enterrarlo hasta el fin de sus días».

La crítica coincide en apuntar que, en lo concerniente a sus consideraciones sobre el tipo criminal, Salillas comenzó a alejarse de las tesis de Lombroso a partir de 1893. Fernández Rodríguez (1976: 206) distingue dos períodos en su pensamiento criminológico: el primero, formativo, desde 1888 a 1892, y un segundo que, precedido por un período de transición, coincide con la publicación en 1896 de *El delincuente español: el lenguaje.* Según Maristany, poco después de publicar el artículo sobre los anarquistas de Jerez el autor «abandonaría la ortodoxia lombrosiana, para incorporar sólo parcialmente algunos de los métodos de la ciencia antropológica a una visión menos unilateral del delincuente, entendido éste, sobre todo, por sus relaciones con el medio social» (Maristany: 1973: 77). Así, aunque en *El delincuente español: el hampa*, de 1898, Salillas no abandona la idea de la degeneración del criminal, sí introduce una novedad al ocuparse del proceso que conduce al desvío y del contexto social, de modo que, en vez de aislar el fenómeno de la delincuencia contraponiéndolo a la «normalidad», certifica la permeabilidad que se da entre ambas (Maristany: 1973: 39-40). El concepto de degeneración manejado por Salillas tiene, de acuerdo con Galera Gómez (1986: 96, 99), dos fases: en la primera «la degeneración mantiene su significado clásico

como alteración genética, significado que asumió la antropología criminal desde su origen», y en la segunda el autor lo considera «un proceso de alteración nutritiva», «un estado anómalo producido por la detención del desarrollo en el individuo». Por su parte, Miranda subraya una de las diferencias fundamentales entre el pensamiento de Salillas y el de Lombroso, la relevancia concedida al marco histórico, social, geográfico y cultural: «Para Salillas resulta evidente que los tipos delincuentes dependen de la cultura –la constitución natural– de sus pueblos respectivos: no es lo mismo un delincuente español que uno inglés o italiano» (Miranda: 2004: 33). De este modo, el título de su ensayo *El delincuente español* podría considerarse un intento de «marcar una clara diferencia respecto a *L'uomo delincuente* de Lombroso» (Miranda: 2004: 33).

«La casta» y «En libertad» constituyen, a mi juicio, dos evidencias de que, ya en el verano de 1892, Salillas buscaba alternativas a los excesos positivistas y biologicistas en pos de una perspectiva más sociológica. «La casta» probablemente sea el mejor ejemplo de ello, tanto por la importancia que le concede aquí al medio y a la capacidad del individuo para sortear los peligros consustanciales a su origen cuando encuentra los estímulos necesarios, como por la radical disociación entre fisonomía y comportamiento. Para Lombroso el delincuente nato presenta una serie de rasgos que dan fe de su atavismo, entre ellos algunos estigmas físicos que facilitarían su identificación. Sin embargo, ya hemos visto cómo Salillas subraya que si bien Rufo se parecía «cada vez más en figura a sus antepasados y parientes», su carácter y actitud no podían ser más opuestos a la de los lobos. No parece, por tanto, que al autor le satisficiera del todo esa simplista correspondencia entre lo que él mismo llamaría «conformación» (la disposición craneal) y «modos de acción» (el comportamiento, los actos): a propósito de la fisiognomía de Lavater y la frenología de Gall, Salillas precisaba en 1898 que aunque «existen modos de conformación que casi prefijan los modos de acción», también hay modos de acción «que se acomodan a muy diferentes modos de conformación» (Salillas: 2004: 160). En su disquisición sobre el tipo de la prostituta, recogida también en *El delincuente español: el hampa*, se pone claramente de manifiesto la preponderancia que le otorga al medio por encima de la «conformación»:

> Por eso muchos de los caracteres de la prostituta, principalmente su alarde de actitudes y movimientos, su desenvoltura impudorosa, no deben atribuirse fundamentalmente a tendencias constitutivas, sino a las determinaciones continuadas de la acción profesional. Toda acción profesional se

> constituye por el predominio de las tendencias que le son indispensables para realizar lo más ventajosamente su fin y por la eliminación de todas las tendencias que puedan estorbarlo. El acrecentamiento de aquellas tendencias y la determinación o relegación de las otras, no tiene más que un valor muy relativo cuando se las quiere referir a estados orgánicos que definen nativamente una constitución individual. […] Tanto la prostituta, como el mendigo, como el delincuente, *se hacen*, aunque en algunos esté más caracterizada y manifiesta la vocación (Salillas: 2004: 164).

En el caso de Pedro Fuertes, el autor no carga las tintas en las razones por las que éste se convirtió en un asesino. Simplemente lo asimila a Otelo, un personaje incrustado en el imaginario colectivo –con esta referencia quizá también pretendiera incluir a Fuertes entre los criminales pasionales, bien distintos al tipo patológico o delincuente nato–, y reserva las explicaciones de carácter científico para describir el estado al que ha quedado reducido el desdichado tras pasar treinta años entre rejas, «solo en aquel hervidero de seres; aislado en aquel hacinamiento de hombres; sin comunicación alguna con su origen».

El título del último de los «Cuentos propios» de Salillas, «Na nay», reproduce la negativa de la gitana Isabel Junquera a ceder a los favores sexuales que le exige el escribano judío don Trifón Galeras para sacar al *Duende*, padre de Isabel, de la cárcel. Finalmente la muchacha empleará sus artes hechiceras y aduladoras con el carcelero para provocar la fuga del padre. En «Na nay» despuntan dos asuntos directamente vinculados con las investigaciones de Salillas: la jerga y la descripción de los tipos del judío y del gitano (la segunda parte de *El delincuente español: el hampa* está dedicada al gitanismo). La acción aparece formulada como una suerte de reto entre Isabel y el escribano, entre la gitana «de natural fascinadora, ilusionista, como descendiente de un pueblo mago», y el judío, «un positivista de tomo y lomo, que no cambiaba nunca lo contante por lo sonante, ni el favor por el agradecimiento». Ambos pertenecen a dos etnias que «históricamente han tenido que vivir con antifaz»:

> De esto dimana la hipocresía en los judíos y la zalamería en los gitanos. Las dos razas se distinguen por su natural independiente y por su resistencia a incorporarse a los pueblos a que se acogen y en los que para ganar la tolerancia viven con semblante de sumisión. Las dos razas son igualmente comerciales, diferenciándose en que el judío es comerciante de casa abierta y de mercancía que circule y el gitano mercader de aire libre y de mercancía que ande. Las dos razas son igualmente falsificadoras, sólo que el gitano se

> reduce a ser especialista en restauración de bestias mayores y menores y probablemente se pondera demasiado su habilidad, por lo menos en lo que de hacer ágil a un burro matalón, tan ágil que ni su amo lo conozca, lo que depende de que no hay reumático que aguijado por los caminos de feria en feria no salga haciendo batimanes.

A la postre, la rivalidad entre judíos y gitanos se salda con un empate: mientras éstos prosiguen con su vida errante y el escribano, «un poco cariacontecido», une las diligencias de la causa al parte de la fuga del *Duende*, el centinela seducido por Isabel ingresa en el calabozo. Él es, por tanto, el gran perdedor de la contienda: «Demostrose que ni la gitana consiguió engañar al judío, ni éste a la gitana. / Un quinto perdió el pleito. / ¡Y el quinto era cristiano!».

En «Na nay» Salillas le reserva un papel destacado al caló, de ahí que el cuento aparezca salpicado de notas léxicas y aclaratorias. La escena que sigue, protagonizada por Isabel y su *hambizaro*, encerrado en la *carzuri*, da buena fe del pintoresquismo y la voluntad explicativa que impregnan el texto:

> Padre e hija se detuvieron a escuchar una *carcelera*, cantada desde otro calabozo, cuya letra decía:
>
> La *filimicha* está puesta
> en medio del *masqueró*,
> para *mulabar* a un *mengue*,
> que sacan del *estaró.*
>
> –¡Mi *hambizaro*! –gritó desesperadamente la gitana, porque *filimicha* es horca; *masqueró*, plaza; *mulabar*, matar; *mengue*, duende; y *estaró*, cárcel.

No es extraño que el autor optara por concederle semejante protagonismo al caló, pues en la jerga veía «el mejor documento sociológico, el más sincero y auténtico para que la sociología criminal estudie las asociaciones delincuentes» (Salillas: 2004: 79)[12]. Lejos de caracterizar la jerga como una anomalía, Salillas defiende los estrechísimos lazos existentes entre sociedad y lenguaje; este último constituye «un modo íntimo de expresión» (Salillas: 2004: 55) inspirado en el «disimulo», que, a su vez, «obedece al modo y a los fines de la asociación que se sirve de tal lenguaje» (Salillas: 2004: 61). Sin embargo, el caló no es en «Na nay»

[12] Como apunta Miranda (2004: 36), al otorgarle esta relevancia al lenguaje el autor «restablece la continuidad entre los individuos normales y los delincuentes que había roto la antropología criminal, al calificarles como elementos monstruosos, degenerados o atávicos».

únicamente un mapa útil para estudiar la *topografía* gitana, sino también un rasgo estilístico que le otorga un singular carácter al cuento.

Aquí, como en «Lección de estética» y «Lección de anatomía», como en «La casta» y «En libertad», el Salillas literato y el Salillas experimentador convergen, ya lo he señalado antes, con cierta fortuna. El afán de crear un lenguaje literario, fallido en *Las dos ideas* y también parcialmente en *Quiero ser santo*, se resuelve en los cuentos con cierta pericia. Sin renunciar a las digresiones ni a las explicaciones de carácter científico –recordemos la descripción de la labor del anatomista o el diagnóstico fisonómico de Pedro Fuertes–, el autor consigue insuflar coherencia narrativa a los textos y dibujar unos personajes verosímiles, dotados de vida propia. Salillas se sirve de arquetipos perfectamente reconocibles –Pigmalión, Galatea, la Luzbel femenina, Otelo–, de recursos propios de la tradición costumbrista, como la explotación semántica de la onomástica –valga como ejemplo el apellido Fuertes– o la etopeya tipificadora –el cirujano, la madre posesiva, el judío, el gitano–, pero también recurre en ocasiones a una prosa que se diría de inspiración naturalista –sobre todo en «Lección de estética»– y al lenguaje cientifista que tan querido les era a los seguidores del método experimental.

A la luz de los argumentos desgranados en este trabajo, puede afirmarse que la narrativa breve de Rafaell Salillas cuenta con una entidad propia, con un interés autónomo e independiente de su labor profesional. Es innegable, no obstante, que, al margen de su valor estético o incluso histórico, estos relatos cobran una dimensión aún más atractiva cuando se enmarcan en su pensamiento antropológico, penitenciario y sociológico, ya sea porque dan fe del paulatino abandono de la ortodoxia lombrosiana y de otros modos de aprehender la psicología criminal, ya porque inciden en la denuncia de la vida penitenciaria con la ilustración de casos concretos (por más ficticios que sean), ya porque manifiestan su profundo interés por la cultura y tradiciones populares.

Rebeca Martín
Universidad Autónoma de Barcelona

OBRA LITERARIA DE RAFAEL SALILLAS

Las dos ideas. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1884.
«Lección de estética». *El Liberal,* XIV, 4762 (5 de julio de 1892).
«Lección de anatomía». *El Liberal*, XIV, 4782 (25 de julio de 1892).
«La casta». *El Liberal*, XIV, 4795 (7 de agosto de 1892).
«En libertad». *El Liberal*, XIV, 4807 (19 de agosto de 1892).
«Na nay». *El Liberal*, XIV, 4823 (4 de septiembre de 1892).
Quiero ser santo. El Cuento Semanal. I, 52 (27 de diciembre de 1907).

BIBLIOGRAFÍA

ARA TORRALBA, Juan Carlos (1996). «Del folklore a la acción política. Tres calas en el pensamiento nacional de Joaquín Costa a través de sus corresponsales (A. Machado, R. Salillas, P. Dorado)». *Anales de la fundación Joaquín Costa*, 13, pp. 7-208.

— (1999). «Rafael Salillas, literato». En *A escala. Letras oscenses (siglos XIX y XX).* Zaragoza. Edizions de l'Astral, pp. 147-150.

ARCO, Ricardo del (1956).«Rafael Salillas», en *Figuras aragonesas.* Zaragoza. Institución «Fernando el Católico», pp. 328-336.

BAROJA, Pío (1982). *Familia, infancia y juventud (Desde la última vuelta del camino. Memorias,* 2). Madrid. Caro Raggio.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX.* Madrid. CSIC.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Mª Dolores (1976). *El pensamiento penitenciario y criminológico de Rafael Salillas*, Universidad de Santiago de Compostela.

GALERA GÓMEZ, Andrés (1986). «Rafael Salillas: medio siglo de antropología criminal española». *Llull*, 9, pp. 81-104.

GARCÍA BALLESTER, Luis (1964). «El testimonio de la sociedad española en el siglo XIX acerca del médico y de su actividad». En José María López Piñero, Luis García Ballester y Pilar Faus Sevilla, *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid. Sociedad de Estudios y Publicaciones, pp. 209-283.

JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis (1943). «Rafael Salillas. Sus precursores y discípulos», en *El criminalista.* Buenos Aires. Editorial La Ley, tomo III, pp. 33-41.

MARISTANY, Luis (1973). *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España).* Barcelona. Anagrama.

— (1983). «Lombroso y España: nuevas consideraciones». *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 361-381.

MIRANDA, María Jesús (2004). «Estudio introductorio» a Rafael Salillas, *El delincuente español: hampa y lenguaje.* Madrid. CIS/BOE, pp. 9-48.

NOGALES ESPERT, Amparo (2004). «Aproximación a la historia de las autopsias IV». *Revista Electrónica de la Autopsia*, 2, 1, pp. 26-41. http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/9/9

RANDOLPH, Donald Allen (1972). *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del posromanticismo en España.* The University of North Carolina Press. Chapel Hill.

RIVALAN GUÉGO, Christine (2008). *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936).* Gijón. Trea.

SALILLAS, Rafael (1892). *Prólogo a Angelo Mosso, El miedo.* Madrid. Librería de José Jorro, pp. I-VIII.

— (2004). *El delincuente español: hampa y lenguaje.* Ed. María Jesús Miranda. Madrid. CIS/BOE.

SERRANO GÓMEZ, Alfonso y Alfonso Serrano Maíllo (2007). «La Antropología criminal en la historia de la criminología española». En Fernando Pérez Álvarez, Miguel Ángel Núñez Paz e Isabel García Alfara, coords. *Universitas vitae: homenaje a Ruperto Núñez Barbero.* Universidad de Salamanca, pp. 741-764.

Dolores Thion Soriano Mollá
Medrosilla, una traducción del catalán
atribuida a José María de Pereda
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 335-362

MEDROSILLA, UNA TRADUCCIÓN DEL CATALÁN ATRIBUIDA A JOSÉ MARÍA DE PEREDA

El 27 de noviembre de 1898 anunciaba el diario barcelonés *La Dinastía* entre sus crónicas locales que se había entregado a la empresa del Teatro Principal el juguete catalán *Poruga*, un original de José Pin y Soler. *La Dinastía* notificaba además que la obra se estrenaría primero en catalán en el Teatro Principal y luego en castellano («Crónica local»: 27-11-1898: 2), ya que *Poruga* había sido «traducida al castellano por don José María de Pereda con el título de *Medrosilla*» («Crónica local»: 27-11-1898: 2).

Como indicaba la noticia, fue aquel anunciado estreno el que sacó a la luz los textos de *Poruga* y de *Medrosilla*, olvidados desde su composición en 1892. Tan sólo el original catalán había sido divulgado en las páginas de la prestigiosa revista *La Ilustració Catalana* («Poruga»: 15-12-1892: 358-362)[1], aunque no se había llegado a estrenar en escenarios públicos. A diferencia de *Poruga*, la traducción atribuida a José María de Pereda nunca llegó ni a imprenta ni a los escenarios; sin embargo se asumió su existencia y de ella se fue puntualmente dando noticia en la historia del teatro catalán (Curet: 1962). En un principio no se supo si las declaraciones de aquel cronista de *La Dinastía* sobre *Medrosilla* eran o no ciertas, puesto que el propio Pin y Soler y sus familiares dejaron inédito el texto.

En la actualidad se conservan dos manuscritos y en los repertorios bibliográficos catalanes están catalogados como traducciones de José María de Pereda. El primero que localizamos fue donado por los herederos del escritor a la Biblio-

[1] La primera edición en libro que hemos documentado del texto catalán data de 1907.

Entregado: 13 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

teca de Catalunya. Se trata de una copia autógrafa de mano desconocida que atribuye la traducción a José María de Pereda y así figura entre las referencias bibliográficas de dicha biblioteca: *Medrosilla* es un «juguete cómico de salón en un acto y en prosa traducido del catalán por Don José María de Pereda, del que originalmente escribió Don José Pin y Soler con el título de *Poruga*»[2]. Está fechado en 1896. El segundo manuscrito, no datado, forma parte de la colección teatral de Arturo Sedó[3], custodiada por el Institut del Teatre de Barcelona (Montaner: 1951: 289 y Vidal Alcover: 1993: 418). Fue Armando Pin y Latour quién lo regaló al coleccionista, acompañándolo de una nota y de una carta que documentan la historia del mismo. La singularidad de ese autógrafo de *Medrosilla* radica, como a continuación explicaremos, en conservar la huella de sus autores, aunque la paternidad fuese atribuida exclusivamente a José María de Pereda.

Los orígenes de la traducción de *Poruga* los narró el propio José Pin y Soler en aquellas notas que su hijo Armando copió y legó a Arturo Sedó. José Pin había conocido a José María de Pereda en 1892, a finales de abril, por formar parte ambos del Consistorio de los Juegos Florales de aquel año, aunque su amistad literaria debió empezar antes[4]. Durante el mes en que el novelista cántabro estuvo en Barcelona, se le homenajeó con celebraciones y banquetes de carácter sobre todo público y oficial (Bonet: 1983, 2008a, 2008b; Miralles: 1997 y en Pereda: 1988: XXIV-XXXV). José Pin, quien desde hacía poco había fijado su residencia en Barcelona tras más de veintiséis años por Europa, acogió en la intimidad a José María de Pereda. El escritor catalán le agasajó con una cena íntima y una velada músico-literaria en su casa en la que se representó *Poruga*; comedia de salón, que al decir del anfitrión, gustó al escritor santanderino. Como muestra de agradecimiento, según consignaba José Pin, José María de Pereda se prestó solícito para traducirlo al castellano, por lo que, al decir del dramaturgo catalán:

> Inútil vais dir que li vais respondre : «con mucho gusto» i que li vais enviar lo manuscrit de *Poruga* perquè en fes la traducció, que es proposava escriure, aquí mateix, a Barcelona; mes l'home no trobava les tres o cuatre hores que li claien… i com que plavia esser traduït per ell, li vais dir:
> - «¿Quiere usted que yo ponga *Poruga* en castellano mío? Usted ve luego la traducción, la corrige, la modifica…»

[2] Con la referencia Ms 4453. En nuestra trascripción los designaremos como manuscrito b.

[3] Se conserva bajo la signatura 83482.

[4] Entre los libros que constaron en la biblioteca de José Pin, la primera novela que el escritor santanderino le dedicó fue *Nubes de estío* (1891), le siguieron *Peñas arriba* (1895) y *Pachín González* (1896), según las notas bibliográficas del escritor catalán (Pin: 2005: 166-167).

> - «¡Bravo!», me respongué tot content.
> Vais posar-me a fer-la aquell mateix dia i abans d'anar-me'n al llit estava llesta.
> L'ensendemà li vais donar i ploma als dits, hi anà posant les modificacions que són al manuscrit original, i entre altres lo títol: *Medrosilla* (Pin: s. d. y 2005b: 170-171).

Tal y como revela esta cita, José Pin realizó la primera versión castellana de *Poruga*. José María Pereda le dio título y por cortesía, para satisfacer a Pin, revisó su traducción. Esa primera versión corresponde al texto de la colección de Arturo Sedó, el primer manuscrito, y, como bien recalcaba el hijo del escritor en la carta que lo acompañaba al regalarlo, su valor estriba en ser:

> doble autograf, ja que, com vosté veurà, es la traducció al castellà de la seva Poruga per en Pereda i per ell. Aixo ja es una curiositat ja que'l meu pare sols escrigué teatre en català i el tenir le notes i esmenes de Don José de Pereda, el fa encara mes notable, ja que aquest escriptor santanderí no va escriure mai per lo teatre, que jo sopiga (Carta de Armando Pin de Latour a Arturo Sed del 18 de marzo de 1945).

Este manuscrito sin fecha y a dos manos contiene, en efecto, la versión de Pin junto con las tachaduras y correcciones de la mano de Pereda. En el autógrafo de 1896 se han introducido todas las propuestas de José María de Pereda, de modo que esta segunda versión disipa cualquier duda respecto de la real y efectiva colaboración del escritor cántabro. Es más, dado que el texto es breve y las enmiendas son numerosas, como reflejan las numerosas anotaciones que ofrecemos en la trascripción del texto, cabría incluso evaluar el peso de la contribución del escritor cántabro en Medrosilla. Dejemos ese asunto de momento. Otro aspecto interesante que ofrece el testimonio de Pin en la cita arriba reproducida se refiere tanto a la nombradía de ambos autores como a su experiencia como dramaturgos, a lo cual se superponen, a nuestro entender, otros factores socioculturales en aquella Cataluña de 1892.

No es extrañó que Armando Pin, como refleja la carta citada, no tuviese noticia de los tanteos juveniles de Pereda recogidos en parte en sus *Ensayos dramáticos* (1869), ni siquiera de su juvenil afición al teatro (Cabrales: 1994, García Castañeda: 1999) ni aún menos de la seducción que, como en el caso de José Pin, el aplauso del público pudo estimular para que llegase a aceptar que Luis Ruiz Contreras adaptase *La Puchera*, según testimonia la correspondencia que con él

intercambió y que éste editó (Ruiz Contreras: s. f., Varela Jácome: 1961, Pereda: 2009: 571-592). Es cierto que la experiencia teatral de José Pin y Soler era mayor, aunque al igual que Pereda, fuese más conocido por su producción novelística que teatral (Curet: sf: 258), pero ésta no trascendió las fronteras de Cataluña. Al parecer, Pin dio sus primeros pasos dramáticos al ser retado amistosamente por Ángel Guimerá, quien deseaba promover la actividad del Teatro Novedades (Montoliu: 1947: 48 y Gallén: 1994: 221-222). Su primer estreno, *Sogra i Nora*, se verificó en octubre de 1890, le siguieron *La viudeta* y *La tía Tecleta* al año siguiente y *La Sirena* en febrero de 1892, unos meses antes de que diese a conocer Poruga en la prensa. Fue durante el mes de mayo de ese mismo año cuando José María de Pereda residió en Barcelona para desempeñar el cargo de mantenedor de los Juegos florales. Recordemos que a raíz de su discurso sobre «El regionalismo literario» adquirió una especial nombradía en los círculos culturales catalanes, como minuciosamente estudiaron Laureano Bonet y Enrique Miralles (Bonet: 1983: 146-191, 2008a; Miralles: 1997 y en Pereda: 1988: XXIV-XXXV).

Pese al carácter sociopolítico con el que la *intelligentsia* catalana revistió la visita del escritor cántabro en un momento de plena efervescencia catalanista, José Pin guardaba de aquella visita unos recuerdos puramente personales, muy distantes de aquella mítica figura que de José María de Pereda se erigió, como representante cumbre del regionalismo de la época. Anotemos como contraste y pese a su carácter anecdótico que a José Pin le impactó ante todo aquel hombre de negocios y empresario que José María de Pereda también fue, así como la holgura económica que dichas actividades le proporcionaban. La «prosa que más le había producido (paraules seves) era la dels reclams pels seus articles» de perfumería, comentaba José Pin (2005a: 166), y aunque Pereda no solía expandirse en estos asuntos profesionales, el escritor catalán recordaba que los atendió con sumo esmero durante su estancia en Barcelona[5]. Estas facetas profesionales que José Pin resaltaba de José María de Pereda contrastan evidentemente con la imagen pública

[5] Aunque sean meramente anecdóticos, trascribamos los recuerdos de José Pin que hacen alusión a esas facetas del escritor como hombre de negocios. En un principio se mostró, al parecer, reservado, pero: «poc a poc l'home s'anà franquejant i els últims dies de la seva estada a Barcelona l'accompanyàrem a casa de marxants de frasquets de vidre, a tres o quatre litografies, on demanà preus, on esposa projectes d'anuncis, de cobricapses, de paperots enjolivats ; i tot bromejant, me consultava sobre noms pomposos per a noves composicions perfumístiques, quelcom dintre el gust del seu Rey del tocador, de la seva Flor de los aromas, del seu Blanco de las Gracias… A cuyos artículos el mercado americano y español ha dispensado siempre su favor… com havia redactat elle mateix, amb la mateix ploma que li havia servit per a escriure *Sotileza;* firmant aquells reclams amb mateix nom que llueix gloriosament a la portada dels seus llibres, suprimint solament lo José M. de. Com propietari de la fàbrica Rosario, com perfumista, firmava: Pereda y Cía.; com autor de novel.les: José M. de Pereda (Pin: 2005a: 166-167).

que del novelista santanderino dominó en los círculos culturales y artísticos de la capital catalana, en tanto que símbolo del naturalismo comedido, de un regionalismo que respondía tanto a las expectativas y los valores del catalanismo burgués, como a los de unas elites socioculturales en las que se amalgaman ideologías diversas (Bonet: 1983: 146-191). El que José María de Pereda se erigiese en símbolo y mito en ese contexto puede explicar, en cierto modo, el orgullo que sentía José Pin y Soler porque aquel invitado de honor figuraba como autor exclusivo de la traducción de *Poruga.* Las expectativas de impacto de su texto en castellano más allá de Cataluña aumentaban evidentemente con el apadrinamiento de Pereda.

La familia Pin sobrevaloraba *Medrosilla* pues consideraba que esta obra breve era el sello de la amistad entre ambos escritores. El hecho de ser atribuida públicamente a Pereda, relataba Armando Pin en la carta citada a Arturo Sedó, favoreció el que su padre ascendiera al «palenque de les lletres», de modo que algunos críticos le denominaban «el Pereda catalán» y, según recordaban entre anécdotas familiares, ese era un calificativo que ambos escritores «havien comentat fentse brometa i dientse amistosa i mutuament: «eso es una honra para mí...», «perdone usted, eso lo es para mí» (Carta de Armando Pin de Latour a Arturo Sedó del 18 de marzo de 1945).

En un principio José Pin pensó que *Poruga* y *Medrosilla* se representarían en 1892 en el Teatro Novedades, en cuyas tablas tenía *La Sirena.* La compañía de Emilio Mario debía encargarse de Medrosilla porque entre sus actores contaba, «segons deien, portava una señorita molt notable en les ingènues» (Pin: s. d. y 2005b: 171). Sin embargo, cuando vio a los galanes, en quienes el conocido empresario teatral depositaba todas sus esperanzas, Pin decidió retirar la obra según contaba en sus notas:

> Sóc convocat al primer ensaig (també guardo la convocatòria) i em trobo amn un minyó que semblava un municipal enrogallat, i amb una ingènua… que estava de sis o set mesos…Terminada la cesio, saludo… i, reservadament, dic a don Emilio:
> - «Lo dejaremos para otra vez, para cuando la ingenua haya salido de cuidado».
> - «Pues mire usted, la señorita Ruiz i el señor Trilla son de lo mejorcito».
> - «Sí, pero aquella barriguita», vais replicar-li jo.
> - «No haga usted caso, cuando se vista, no se le nota».
> Total, ho vaid fejar córrer, car per mi la materialitat de fer representar una obra no té cap encís, trobo en l'ofici d'autor dramàtic quelcom d'histriònic que em desplau en gran manera… (Pin: s. d. y 2005b: 171).

Tras este fallido intento, *Medrosilla* quedó definitivamente sin estrenar y enterrada en el olvido. *Poruga* fue finalmente representada el 6 de noviembre de 1905 por Audicions Graner, que dirigía el Teatro Principal (Curet: 1967: 263), interpretada por Emilieta Baró y Enric Giménez. Dado su éxito, José Pin completó su juguete con otros dos actos independientes, titulados respectivamente *Bibiana* y *Adriana abandonada.* El 30 de enero de 1911, aquellas mismas tablas volvieron a acoger la obra integral con Margarita Xirgú y Alejandro Nolla («Teatres»: La Escena Catalana: 25-11-1911: 2). Al decir del crítico de *La Ilustració Catalana*, los motivos de *Poruga* resultaban algo anticuados trece años después de su composición, si bien el publicó apreció la obra por la viveza y la corrección del diálogo, así como por sus «acertados intentos» de crítica social («Revista»: 5-2-1911: 70).

En realidad, poca crítica social aparece en esta comedia burguesa, hija de la más pura tradición francesa. Cada uno de los componentes de *Medrosilla*, teatrales o parateatrales, contribuye a recrear una situación verosímil, pese al esquematismo y a la simplicidad del asunto, de acción única y lineal cuyo desarrollo corre a cargo de dos personajes diegéticos (una pareja de jóvenes) y uno extradiegético (el padre de la joven). El argumento es sencillo. La protagonista, una joven de diecisiete años, acude a casa de su vecino, un escultor unos diez años mayor, pidiendo ayuda porque al oír unos ruidos en su casa, en la que se encontraba sola, imagina que unos ladrones han entrado a robar. El escultor apacigua a la joven mientras esperan a su padre. En ese breve y verosímil tiempo escénico, la pareja dialoga y cena; él intenta distraerla contándole un cuento inventado sobre una princesa miedosa. El joven escultor acaba dándose cuenta de que en el transcurso de la escena se ha ido enamorando de ella. Como se puede observar, el argumento de la obra resulta un tanto baladí. Los recursos de la joven sola ante una situación de supuesto peligro y del hombre protector son *leitmotivs* dramáticos en la obra de José Pin, pero al escritor, como se puede observar en esta obra, aun con su brevedad, no le interesaban las intrigas complicadas ni los enredos, sólo le importaba caracterizar psicológicamente a sus personajes y crear una pieza correcta y distraída.

En *Medrosilla*, ambos jóvenes responden a los modelos burgueses de la época. José Pin se esmeró para que los dos protagonistas llevasen a escena sus valores éticos y para que representasen unos modos de comportamiento socialmente correctos. El personaje de la adolescente está diseñado obviamente según el tópico molde de la mujer infantilizada; el del escultor, nada bohemio, cumple su esperado papel de galán respetuoso y protector de acuerdo con las normas de buena crianza y las buenas maneras de la época, como diría su autor (Pin: 1892). No por

nada solía alardear José Pin que su dedicación a las letras era puramente placentera, como entretenimiento personal, y por ello, sólo le interesaba componer un teatro realista, moral y lingüísticamente correcto en catalán (Curet: 1962: 262 y Vidal Alcover: 365). Las correcciones en castellano de José María de Pereda abundan además en ese sentido como iremos glosando a continuación.

Obsérvese antes que nada la perspicacia del quehacer dramático de José María de Pereda; en primer lugar, en la búsqueda del título de *Medrosilla*, que como José Pin había relatado, era contribución suya; en segundo lugar, en la estructuración de la obra por mínima que sea, puesto que Pereda crea una escena de introducción (la primera con el monólogo del joven) e incluye el resto de la obra en una segunda escena con diálogos, en lugar de reunir todo el texto en acto único tal y como había propuesto el autor. Del original catalán a la versión castellana, Pin ya había introducido leves modificaciones en los diálogos y había simplificado algunas didascalias. Su traducción es fundamentalmente literal, no obstante, los diálogos del texto de llegada resultan algo más retóricos que los originales catalanes, de los cuales precisamente se ensalzó su naturalidad como antes indicamos («Revista»: 5-2-1911: 70). Aunque el amaneramiento de la versión castellana se deba probablemente a la influencia de los modelos teatrales de éxito en la época, no cabe la menor duda de que en la versión de Pin, realizada con premura, se refleja la falta de pericia y la inseguridad del autor desde un punto de vista lingüístico y teatral. Las abundantes amplificaciones y las explicaciones que se siente obligado a dar son testimonio de ello como van reflejando las anotaciones al texto de *Medrosilla.* En ellas hemos intentado reconstruir el proceso de elaboración de la versión final en castellano, obviamente, teniendo en cuenta el original catalán. Aunque José Pin dominaba ambas lenguas, en su versión se infiltraron algunas interferencias catalanas que José María de Pereda fue puliendo. De este proceso de traducción y de corrección dan cuenta, caso por caso, los análisis y las interpretaciones que hemos ido proponiendo en el centenar de notas que acompañan nuestra edición del texto.

De ser sincero el relato de Pin, éste le entregó a Pereda el texto para que diese su aval como traductor. Tal vez el escritor santanderino no pensaba encontrarse un texto con tantos catalanismos, imprecisiones e impropiedades, pero lo cierto es que un vez tuvo el texto en sus manos no pudo eludir el compromiso de revisarlo minuciosamente. Pereda subsanó las deficiencias lingüísticas y teatrales del texto. Las transformaciones que realizó atañen fundamentalmente a la supresión de calcos, a la búsqueda de nuevos equivalentes y a la coherencia de las réplicas,

desde un punto de vista lógico, gramatical y dramático. Para ello, Pereda introdujo nuevo vocabulario y algún hipérbaton, realizó numerosas modulaciones y transposiciones, e incluso, amplió o sintetizó varias frases del texto de partida. Algunos retoques del escritor santanderino son poco significativos, ya que responden a usos y gustos personales que resultan difíciles de justificar; otros, simplemente, obedecen a motivos teatrales, como ocurre cuando crea o modifica acotaciones (notas, 5, 38 y 127) y cuando matiza o confiere mayor dramatismo a los diálogos (notas 14, 34, 62, 107, 113, 128). Así, por citar un ejemplo, adviértase que en la nota 62, mientras la protagonista de Pin enuncia entre falsas exclamaciones: «Y qué es de mí, mientras tanto», Pereda amplia y califica para que desapruebe: «¿Y mientras tanto qué es de mí, desdichada?».

Las intrusiones del catalán más sencillas son las léxicas. El vocabulario y las expresiones fijas generan abundantes calcos en la primera versión de *Medrosilla* que Pereda depura. Señalemos, como botón de muestra, las traslaciones directas de «de tiempo en tiempo» por «de vez en cuando» (nota 43), «opera» por «hace» (nota 73), «construcción» por «edificio» (nota 82), «duerme del todo» por «duerme de veras» (nota 117), calco «canilla» por «espinilla» (nota 126), entre tantas otras interferencias semánticas catalanas (notas 48, 50, 57, 62, 68, 77, 95, 102, 103, 104, 114 y 118). Ahora bien, no siempre propuso Pereda los equivalentes más neutros o más cercanos; en ocasiones, puso en boca de los personajes modificaciones que redundaron en su caracterización y acentuaron puntualmente su afectación, como ilustra la preferencia del término «pimpollo», con el que Pereda corrige «hijita» en la nota 113.

Sin duda, las enmiendas que en mayor grado afectaron a la versión de Pin fueron las suscitadas por modulaciones y transposiciones. Entendemos por modulación aquella transformación gramatical del texto de partida que genera un cambio de punto de vista o matiza los contenidos en el texto de llegada (notas 6, 34, 36, 38, 57, 72, 75, 78, 81, 85, 88 y 99). Obsérvese, como ilustra la nota 6, que cuando el joven artista en la versión de José Pin expresa su impotencia: «qué le haremos» (nota 6), de hecho calco de la oración interrogativa «Què hi farem?» (Pin: 2005: 179), el escritor cántabro corrige aquella réplica interrogativa con una acertada modulación exclamativa: «Pero qué remedio tiene», con la que imprime un nuevo punto de vista al enunciado. Si en la primera versión, el sujeto era agente y responsable, en la final como es propio en castellano, el personaje no es responsable sino paciente de un hecho exterior sobre el que no tiene poder de influencia. Las modulaciones más importantes de Pereda afectan a la organización

argumentativa de los diálogos y a la coherencia del texto. Como se observará, los cambios de orden de algunos sintagmas (notas 11, 30, 66, 79) y, en especial, la introducción de enlaces conjuntivos y nexos subordinantes (notas 11, 16, 46,47, 50, 57, 61, 65, 66, 79, 100, 120) favorecen las estructuración del texto, no sólo consolidando la trabazón lógica de las réplicas y sus encadenamientos, sino también potenciando su eficacia dramática. La endeble elaboración sintáctica que rezumaba del catalán de Pin, se subsana sin que por ello la versión castellana pierda naturalidad en relación con el asunto y el contexto.

Las transposiciones son modificaciones requeridas por las características de la lengua. En la revisión propuesta por José María de Pereda son cuantitativamente dominantes, ya que tuvo forzosamente que introducir nuevas formulaciones gramaticales y sintácticas en más de una ocasión para subsanar algunas intervenciones algo desmañadas del escritor y garantizar la corrección del texto. Las transposiciones más livianas son las generadas por la supresión de calcos gramaticales y sintácticos, como ocurre, por ejemplo, con las interrogativas directas: « ¿Son ustedes muchos?» traducido literalmente del catalán «Que són molts, vostès?», para el cual propone Pereda una formulación estándar, directa y natural: « ¿Cuántos son ustedes?» (nota 29). En otros casos, como se observará, Pereda propone variantes más precisas o más expresivas, a menudo asociadas sobre todo a la síntesis del texto (notas 11, 13, 20, 52, 67, 118) y, puntualmente, a su ampliación (notas 37 y 64) o, incluso, a la introducción de alguna catáfora (nota 19) con las que reforzar la cohesión enunciativa. Por ejemplo, cuando Pin trasladaba su original en forma de enumeración entrecortada («también yo… también yo… tiene usted ganas de comer… se ha hecho tarde», nota 93), Pereda transformaba sintáctica la serie de oraciones simples yuxtapuestas en una oración subordinada condicional: «Si tiene usted ganas de comer, también yo… que va siendo tarde». La transposición resultaba obviamente más natural, explícita y vibrante. De hecho, este caso ilustra una de las divergencias más importantes entre los estilos de ambos escritores. Mientras que Pin construye las réplicas de sus diálogos por yuxtaposición o por coordinación de oraciones comúnmente enunciativas o de sintagmas entrecortados, Pereda crea una argumentación precisa proponiendo una sintaxis más elaborada.

Entre los arreglos de Pereda figuran también numerosas transposiciones relacionadas especialmente con el sistema verbal a causa de las estructuras y usos específicos de cada lengua, pero también a la precisión del tiempo diegético en los diálogos. Entre las más significativas, cabría destacar el uso del gerundio, que en

Pin no es muy normativo ni en catalán ni en castellano (notas 8, 15, 23, 83 y 104), y las discrepancias entre las formas de pretérito perfecto compuesto frente al indefinido entre el catalán y el castellano, los cuales resultan en el manuscrito de José Pin asaz ambivalentes. Si en catalán Pin gusta del uso de los tiempos indefinidos intentando apuntalar el uso del catalán culto, aunque no por ello normativo (Vidal Alcover: 1993: 423-424), curiosamente, los traduce en castellano con pretéritos perfectos compuestos que, en general, tuvo que volver a modificar Pereda para incrementar la precisión temporal del texto (notas 44, 55, 66, 67).

Con todas estas correcciones, el diálogo de *Medrosilla* quedó mejor organizado, ganó en claridad expositiva y adquirió mejores ritmo, expresividad y teatralidad. A ello también contribuyen los numerosos matices que enriquecen el diálogo mediante la inclusión de adverbios (notas 54, 83, 97,108, 123 y 124) o de adjetivos (notas 40, 69, 85, 90 y 110), la mayor precisión léxica del texto enmendado (notas 13, 14, 30, 62, 68, 73, 74, 77, 89, 92, 103, 104 y 118) y la supresión de redundancias (notas 39, 42, 53 y 56). Pereda tenía presente la vida escénica de la obra, porque salvo contadas excepciones de especificación o de hipercorrección (notas 21, 24 y 67) la mayoría de sus enmiendas tienden a sintetizar los diálogos para dotarlos de mayor naturalidad. Por otra parte, todo ello redunda ineludiblemente en la caracterización de los personajes, sobre todo el femenino, que el escritor santanderino perfila en un principio más acorde con la mujer débil (notas 33, 34, 48, 113) para ir dotándola paulatinamente de mayor entereza y brío en el desarrollo de la pieza (notas 53, 57, 58, 73, y 78). Asimismo, en la versión final el joven escultor queda más implicado y responde en mayor grado al cliché del artista que en *Poruga* (notas 7, 28, 57 y 69).

Como demuestra el manuscrito de 1896, José Pin aceptó todas las sugerencias de José María de Pereda y con ellas aligeró su versión castellana. Si *Medrosilla* significó para el escritor catalán el sello de su amistad con Pereda[6], para

[6] Acentuada por la desgracia compartida de haber perdido ambos uno de sus hijos La experiencia dolorosa de estos acontecimientos unió, al decir de Pin, a ambos escritores, «ens escriguérem cartes que volíem fer consolidares, sobretot quan jo també vais perdre mon fill Raoul, ens dèiem coses que un i altre sabíem ser paraules vanes. Jo l'estimava sincerament. Me sembla que ell també m'estimava. Era un home de cor!» (Pin: 2005: 167). Véase asimismo la carta inédita de José María de Pereda a José Pin, del 2 de agosto de 1899, debida a la muerte del hijo de Pin en febrero de 1899. Recordemos que el mismo Pereda había perdido a su hijo Juan Manuel: «Mort son fill, lo pobre Pereda ja no féu res més de bo. Ell, que ja patia molt dels nervis, s'afectà de tal manera que sols vegetava, escrivint encara, per a no pensar contínuament en sa pena; però sense la joia de viure, sense vibrar…» (Pin: 2005: 167). La bibliografía que da noticia o estudia este doloroso asunto es abundante (Oller: 1962: 253-357; Gullón: 1944: 232-235; Montesinos: 1969: 241-242; Bensoussan: 1970: 264-270; González Herrán: 1983:409).

éste, aquel juguete no revistió la misma importancia, al contrario. En diciembre de 1898, un mes después del anuncio de la representación de *Poruga* y de *Medrosilla* en la prensa catalana, de las que oportunamente le había dado cuenta el escritor Narcís Oller, Pereda instaba a este célebre novelista y amigo que le ayudase a realizar algunas averiguaciones al respecto. Como advertirá el lector, el testimonio del escritor cántabro es suficientemente elocuente:

> La 2ª noticia es la de andar unido mi nombre en los carteles de teatro a una comedia de Pin i Soler traducida al castellano. Esta noticia no me es tan agradable como la otra, no porque me ofenda el anuncio en sí, sino porque no recuerdo yo si lo que hice en la comedia esa fue corregir una traducción mala al castellano, o una traducción directa del catalán. Me inclino a lo primero; y en este caso tiemblo por lo que va a suceder, quedando yo responsable de la galiparla resultante, pues han de conocerse los remedios. Si V. directamente, pudiera averiguar del mismo Pin lo que hay de cierto, se lo agradecería mucho (Carta de José María de Pereda a Narcís Oller del 20 de diciembre de 1898)[7].

A todas luces, seis años después, José María de Pereda no recordaba que aquel texto que él corrigió era, efectivamente «una traducción directa del catalán» y, a su vez, en su estado inicial, «una traducción mala al castellano». Tal vez las reticencias del corrector expliquen por qué *Medrosilla*, que había supuestamente encumbrado a un «Pereda catalán», quedó en 1898 definitivamente enterrada en el olvido.

En el texto que a continuación transcribimos hemos restituido la versión corregida de *Medrosilla* establecida por Pereda. A nota de pie de página hemos recogido la primera versión de José Pin, incluyendo el original catalán cuando lo hemos considerado necesario. Hemos cotejado este manuscrito de 1892 con la segunda versión autógrafa de 1896 (manuscrito b), sus leves diferencias quedan reflejadas asimismo en las notas a pie de página. Dada la cantidad y disparidad de variantes hemos preferido in realizando un análisis minucioso de cada caso aisladamente, en el aparato crítico que acompaña *Medrosilla.* En esas ciento veintisiete notas, además de las intervenciones imprescindibles o subjetivas del novelista cántabro, que puntualmente estudiamos y valoramos, hemos analizado minuciosamente el proceso de traducción para desentrañar los mecanismos y procesos de

[7] Nuestros agradecimientos a Salvador García Castañeda por habernos informado de esta carta y facilitado su copia.

traducción subyacentes en la versión inicial de José Pin respecto de su original catalán. Con dichas exégesis hemos querido dar cuenta de la singular naturaleza de *Medrosilla*; un texto compuesto, valga la expresión, a cuatro manos.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
UNIVERSITÉ DE PAU

BIBLIOGRAFÍA

«Revista». *La Ilustració Catalana.* 400. 5 de febrero de 1911. 70.

«Crónica local». *La Dinastía.* 27 de noviembre de 1898. 2.

«Teatres». *La Escena Catalana.* 25-11-1911. 2.

BENSOUSSAN, Mathilde (1970). *L'amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller á travers les lettres de Pereda et les Mémoires d' Oller. Thèse pour le doctorat 3ème Cycle.* Faculté de Lettres de l'Université de Rennes. [inédita].

BONET, Laureano (1983). *Literatura, regionalismo y lucha de clases.* Barcelona. Publicacions i edicions de l'Univsersitat de Barcelona.

— (2008a). «José María de Pereda y Narcís Oller: dos lenguas, dos literaturas en contacto». *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Quinto coloquio.* Universidad de Barcelona. 22-24 de octubre de 2008. (En prensa).

— (2008b). «Narcís Oller i José M. de Pereda en diàleg: un text compartit». *La construcció contemporània del sistema lingüístico-literari català. VII Col.loqui Internacional Verdaguer.* Barcelona-Vic-Folgueroles. 6-8 de noviembre de 2008. (En prensa).

CABRALES ARTEAGA, José Manuel (1994). «Pereda y el teatro. Aproximación a su obra dramática». *Revista de Literatura.* 56. 111. 73-98.

CURET, Francesc (1962). *Historia del teatre català.* Barcelona. Aedos.

—(sf) *El arte dramático en el resurgir de Cataluña.* Barcelona. Minerva.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1999). «La obra teatral de Pereda». *Salina. Revista de Lletres.* 13. 81-88.

GALLÉN, Enríc (1994). «Pin y Soler en el marc del teatre català dels anys noranta». *Actes del Simposi Pin i Soler. Tarragona, 26-28 novembre 1992.* Francesc Roig i Josep M. Domingo. Tarragona, Diputació. 217-239.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1983). *La obra de Pereda ante la crítica de su tiempo.* Santander. Ayuntamiento-Ediciones Estvdio.

GULLÓN, Ricardo (1944). *Vida de Pereda.* Madrid. Editora Nacional.

MIRALLES GARCÍA, Enrique (1997). «Pereda y los nacionalismos peninsulares», en Anthony H. Clarke (ed.), *Peñas arriba. Cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo. 197-229.

MONTANER, Joaquín (1951). *La colección teatral de don Arturo Sedó*. Barcelona, T.G. Seix Barral.

MONTESINOS, José F. (1969). *Pereda o la novela de idilio.* Madrid. Castalia.

MONTOLIU, Manuel de (1947). Pin y Soler escritor humanista e independiente. Tarragona.

PEREDA, José María de (1988). *Peñas arriba.* Edición, introducción y notas de Enrique Miralles, Barcelona, Planeta.

— (2009). *Obras completas. XI. Miscelánea.* Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín.

PIN Y SOLER, José (15-2-1892). «Poruga». *La Ilustració Catalana.* 298. 358-362.

— (1892). *Reglas morals y de bona criansa.* Barcelona. Henrich y Compañía.

— (1907). *Poruga.* Barcelona. Fidel Giró Impr.

— (2005a). *Comentaris sobre llibres i autors.* Edición de Sandra Salé y Josep M. Domingo. Tarragona. Arola Editors.

— (2005b). *Poruga. Teatre III.* Edición de Sandra Salé y Josep M. Domingo. Tarragona. Arola Editors. 169-191.

RUIZ CONTRERAS, Luis (sf). *La novela en el teatro. Cartas del señor don José María de Pereda con aclaraciones y comentarios de Luis Ruiz Contreras.* Barcelona.

VARELA JÁCOME, Benito (1961). «El fracaso de la dramatización de La Puchera». *Revista de Literatura*, XIX, pp. 117-124.

VIDAL ALCOVER, Jaime (1993). «El teatre del novel.lista Josep Pin i Soler». *Estudis de literatura catalana contemporània*. Barcelona. Universitat de Barcelona Publicacions. 405-418.

MEDROSILLA[1]

Juguete cómico de salón en un acto, en prosa[2], traducido del catalán por don José María de Pereda, el original que escribió don J. Pin y Soler con el título de *Poruga.*

Reparto

Personajes	**Actores**
ÉL	28 años
ELLA	17 años

[Acto único][3]

Un taller de escultor en los suburbios de Barcelona, modelos de barro, armas, ropajes. La mesita de modelar cerca de una gran ventana con cortina[4], que da al jardín, barreños llenos de pasta, estatuas y maniquíes, &&.
Una otomana, un mueblecito a modo de arquilla, alacena, &&.
Puerta de cristales al fondo, otras laterales. Oscurece.

Escena 1ª

ÉL.- (Está modelando) ¡Ya no se ve! ¡Vaya, hasta otra vez! ¡Y lo siento! Con una horita más de luz quedaba todo esto listo… el brazo salía del bloque, las líneas del torso se armonizaban con las de… Pero qué remedio tiene[5]. Su Majestad el Sol ha desaparecido sin cuidarse de los pobrecillos escultores que no hemos concluido[6] todavía de armonizar la línea del… (Suelta los palillos de modelar). Gritarle para

[1] Originalmente, José Pin y Soler había propuesto en su traducción: «*Poruga*, comedieta de saló, traducción don José María de Pereda».

[2] «Pequeña comedia de salón, en un acto, en prosa» (fol.1).

[3] Tachado. Entre corchetes reflejamos la organización original de la obra en la versión de José Pin y Soler tal y como aparece en el manuscrito. En lugar de esa «Escena única», como hemos indicado en el estudio introductoria, Pereda estructura el juguete en dos escenas.

[4] «con cortina» (fol.1), añadido por José María de Pereda ajustándolo a las didascalias de José Pin. Véase nota 30.

[5] La versión original de José Pin y Soler traducía literalmente del catalán «Qué le haremos» (fol. 1), versión que Pereda enmendó. Esas formas originales de Pin aparecen tachadas por Pereda en el manuscrito.

[6] En el original catalán y en la versión castellana de Pin, el monólogo del escultor es más general e impersonal: «Lo sol s'ha posat sense cuidar-se dels pobres escultors que encara tenen feina» (Pin: 2005b: p. 179) que «habían concluido» (fol. 1). De ahora en adelante citaremos *Poruga* por su última edición indicando sólo entre paréntesis el número de página.

detenerle[7]: Srta. Solé! aun con ser latín dudo que le produjera gran efecto[8]. Ahora los paños mojados… (Toma un puñado de ellos de un barreño y los extiende sobre la estatua que modelaba) y… a domani, cara mia belta! (A la estatua) Es curioso el cariño que se va[9] tomando a personas[10] que sólo existen aquí (La frente). Removiendo barro, a puñados, vamos modelando encima de la mesita… la pasta arcillosa crece, crece, toma cuerpo[11] y aquellas formas indecisas todavía, vistas como han de ser… más tarde, cual las forja el deseo, son ya ramitas[12] que brotan de nuestro corazón. El bloque informe, vaciado aquí, rellenado allí, empieza a dibujarse más claro y parece que ya se va viendo llegar, poco a poco, al hijo de nuestras inspiraciones[13], afinamos más sus formas, le damos actitud, movimiento… ya casi vive… y el corazón nos late… tan recio y de tal manera[14] que a veces la respiración nos falta… Ansiosos y con[15] mano febril, damos a lo que todavía no es más que[16] un estudio, ¡los últimos toques que han de hacer de aquello[17] un héroe, un ángel, un Dios!... ¡y nunca! ¡Oh, impotencia humana!, nunca[18] aquel acto solemne de comunicar la vida se cumple cual uno deseara… Ninguna de vosotras (A las es-

---

[7] José María de Pereda efectúa una transposición del gerundio, modo que José Pin utiliza a menudo en catalán y en castellano, pero que el novelista santanderino suele reformular a lo largo del texto. La expresión del modo «atur-lo cridant-li Srta. Sole!» -p. 179) o «Pararle gritándole ¡Srta. Sole!» (fol. 2) de Pin es transpuesta por Pereda subrayando la finalidad.

[8] José Pin y Soler vacilaba en la traducción de «Fins en llatí li faria poc efecte…» (p. 179), por lo que propuso dos variantes a Pereda: «aun en latín le hubiera hecho poco efecto» y «aun en latín dudo hubiera producido gran efecto» (fol. 2). Pereda refuerza la oposición mediante de la subordinada concesiva.

[9] José Pin hacía que su personaje se inmiscuyese más y compartiese el hecho general como expresa al pronombre indeterminado «uno va» (fol. 2).

[10] Traducción literal «a mujeres, hombres» (fol. 2) que el novelista santanderino sintetiza.

[11] En el original catalán Pin proponía «prenen formes barroques » (p. 179) y traduce con un equivalente más concreto y preciso: «toma formas humanas» (fol. 2), el cual acabará en la versión de Pereda con otro equivalente distinto pero ajustado.

[12] Como en otras ocasiones, Pin amplifica el texto para trasladar de *Poruga* «ja són com ramets que ens broten del cor» (p. 179) a «fibras o como ramitas» (fol. 2), y Pereda vuelve a sintetizarlo.

[13] «el hijo de nuestro espíritu parece que ya llega…» (fol. 2) era versión literal del texto catalán. Con su equivalente Pereda matizó la oración poniendo más énfasis en la duración del proceso que en el agente, puesto que modifica el orden e introduce la perífrasis verbal y la locución adverbial «poco a poco».

[14] Al igual que en la nota 13, «tan fuerte, tan puesto,» es la traducción explicativa de «i el cor nos bat… tan fort!» (fol. 3). La solución que ofrece Pereda «de tal manera» resulta innecesaria e imprecisa, lo que nos permite suponer, como ocurrirá en otros casos, que no manejó el texto de *Poruga.*

[15] «,la,» (fol. 3.). En el autógrafo de 1896 el complemento de modo introducido por la conjunción fue transformado en aposición entre comas.

[16] «una academia», suprimido por Pereda (fol. 3).

[17] «que de aquello han de hacer» (fol. 3) es uno de tantos otros casos de transposición cruzada debida a razones subjetivas.

[18] Pin parafraseó el original «i mai! mai!, oh desgràcia!, mai aquells tocs tan febrosos» (p. 180) de *Poruga*: «jamás o desgracia, nunca aquellos toques tan febriles» (fol. 3). Pereda lo resume con una eficaz catáfora.

tatuas) ha llegado jamás en el momento preciso en que yo la llamaba ni[19] en la forma que yo le quería. (Enciende una luz. Se lava las manos). Pero consolémonos con pensar que no es uno el llamado a arreglar esas cosas[20]… (Lía un pitillo). Ahora iremos a echárnoslas de burgués per la città a saber noticias de los compañeros de Roma, una vueltecita por el Ateneo, según lo que den en el Liceo… (Grandes golpes en los cristales de la ventana, en la puerta, voces de…).

[Escena 2][21]

ELLA.- Abra usted vecino ¡por compasión! Abra usted.
ÉL.- ¿Quién llama? Parece voz de persona asustada.
(Abre la puerta)

Escena 2ª.

ÉL, ELLA.

ELLA.- (Entrando espantadísima, sin poder hablar va[22] corriendo hasta caer en la otomana). ¡Ay! ¡Ay![23] Cierre usted. Atranque la puerta… son… ¡vaya usted a saber cuántos!
ÉL.- (Solícito) ¿Qué le pasa a usted señorita? Cálmese, Cálmese por Dios. (Sibi) ¡Pobrecilla! Y es bonita, bonita de veras… ¿quién será?
ELLA.- Cierre usted y si lo hay eche también el cerrojo[24]… ¿Es usted valiente?... ¿No teme[25] a muchos?... ¿Aunque sean muchísimos?
ÉL.- Tranquilícese usted… Yo no temo a nadie[26]. ¿Ve usted? (Señalando armas colgadas y tiradas[27] por los rincones del taller) Bien armado con una de estas lanzas…

---

[19] La coordinación negativa «ni» propuesto por Pereda en lugar de «jamás habéis llegado» (fol. 3) le permite sintetizar el monólogo e imprimirle más ritmo.

[20] En lugar del más coloquial «bah quien no se consuela es porque no quiere» (fol. 3), también presente en el original catalán. En este caso es Pereda quien busca el equivalente más distante creando una hipercorrección.

[21] José María de Pereda cerró aquí la primera escena en un principio como indican los corchetes, pero después incluyó las dos réplicas siguientes, las cuales agilizaban el desarrollo la trama argumental con la introducción del segundo personaje y otorgaban cierta teatralidad a dicha transición (fol. 4).

[22] Pin acumula impropiamente los gerundios en sus dos versiones «yendo corriendo» (fol.4) y «anant corrent» (p. 180).

[23] «¡Papá!», es suprimido en el autógrafo corregido por Pereda (fol.4). Se debe tratar de un error de Pin ya que resulta confuso y no figura en *Poruga.*

[24] La didascalia de *Poruga* bastaba para significar el miedo de la joven. La amplificación del texto resulta menos teatral en «eche el cerrojo si le hay» (fol. 4) o en la versión de Pereda.

[25] «le teme», corregido por Pereda, fol. 4, suprimiendo el pronombre de objeto indirecto. Véase la nota siguiente.

ELLA.- ¿Cuántos con ustedes?[28]

ÉL.- Somos (Riendo) somos… aquel caballero… (Un maniquí vestido).

ELLA.- (Sonriendo) Aquel caballero… es de palo… Pues no me ha causado pocos sustos con su brazo levantado... lo he visto estando corrida[29] esta cortina… al principio, recién venidos[30] al chalet de enfrente.

ÉL.- ¡Ah! ¿Usted vive ahí enfrente? ¿La casita del pórtico ojival[31] y un paje con una pértiga y un farolillo?

ELLA.- No señor, la de más cerquita[32], la del otro lado del camino… vivimos papá y yo… ¿No se ha fijado usted[33] nunca en nosotros? Pues yo bien me he fijado en usted… como es natural[34] ¡estando tan solitos como estamos[35] papá y yo! Él cava, planta, injerta, arranca y poda en[36] ese puñado de tierra que llamamos jardín, yo le ayudo a regar… ¡Ay! (chillido) detrás del biombo… aquel de las flechas (Un maniquí)

(Él la contempla con interés mientras ella apenas se atreve a apartar de sus ojos las manos[37]).

---

[26] La traslación de «le temo» (fol. 4) por «No tinc por» (p. 180) resulta imprecisa. Pereda, ajustándose a su texto de trabajo, corrige morfológicamente la réplica, «no temo a nadie», eliminando el pronombre de objeto indirecto que en este caso resulta innecesario. En su versión Pin ya había buscando el equivalente más distante incurriendo pues en una hipertraducción.

[27] La acotación «y tiradas» que introduce Pereda (fol. 4) crea un ambiente desordenado inexistente en el escenario de Pin. El personaje guarda así relación más estrecha con el cliché del artista.

[28] «¿Son ustedes muchos?», rezaba el original (fol. 5), era traducción calcada del catalán: «Que són molts, vostès?» (p. 180), lo que Pereda enmienda.

[29] La pose de la escultura no estaba descrita en *Poruga.* Pin modifica asimismo el escenario cambiando la vidriera original por una cortina: «prou vegades m'havia fet por… quan la vidriera estava oberta…» (p. 187) pasó a «me ha causado poco sustos con su brazo en alto… cuando estaba corrida esta cortina» (fol. 5). Con la transposición de Pereda, el texto adquiere mayor precisión, aunque la información que daba Pin resulta escénicamente suficiente. Véase la nota 5.

[30] «cuando vinimos», (fol. 5.), Pereda propone una variante más sintética; ésta como algunas correcciones más es subjetiva.

[31] «con ojivas» (fol. 5) : transposición debida al uso preferente en castellano del adjetivo en lugar del complemento preposicional.

[32] Frente al «aquí mismo» (fol. 5), Pereda atribuye a la joven un lenguaje más infantilizado y emotivo, reforzando el carácter débil de la protagonista de acuerdo con el argumento y con el título de la obra.

[33] «Usted no se ha fijado» (fol. 5) traduce literalmente el original, la inversión de Pereda matiza el énfasis levemente.

[34] Pin introdujo el imperativo «Comprenda usted» (fol. 5) en su versión castellana para justificar el final de la réplica, la propuesta del corrector produce un efecto de mayor naturalidad.

[35] Pereda modula el original «estamos tan solitos papá y yo» (fol.5), introduciendo una subordinada comparativa con gerundio con valor causal «estando tan solitos como estamos» (fol. 5) y de este modo refuerza la coherencia argumentativa del diálogo.

[36] Pereda imprime ritmo a la réplica al ampliarla con la enumeración de verbos, mientras que Pin y Soler sólo proponía una versión literal «Él enreda por» (fol. 5) para traducir su original «trafiqueja por» (p.181).

[37] La versión de Pin «ella no se atreve casi a quitarse las manos de encima los ojos» (fol. 6), traduce con cierta torpeza el original, en que la actriz, «espaverada; no gosa quasi treure's les mans de damunt dels ulls» (p. 181). Pereda precisa en mayor grado la didascalia.

ÉL.- No tema usted. (Va al biombo, lo cambia de sitio para demostrarle que no hay nadie escondido detrás, al mismo tiempo, oculto por el mismo[38] biombo se quitará la blusa y quedará en su traje de calle).

ELLA.- No me deje usted sola ¡por el amor de Dios![39]¿A dónde ha ido usted? (Asustada) Señor vecino, señor del chalet frontero[40] del nuestro… (Sale de detrás del biombo arreglándose el lazo de la corbata). ¡Qué nombre tan largo me da usted señorita!

ELLA.- Así durará más la conversación… pues me parece… (Mira con terror a los cristales) que la tendremos para rato[41].

ÉL.- (Sonriendo) Cuanto más larga mejor.

ELLA.- Pues… hablemos… hablemos, charlemos hasta que se vuelva papa… Hable usted… de vez en cuando[42] saldremos al camino para ver si llega. (Cambio de tono) Ya se lo he contado a usted, ¿verdad? papá… ¡pobrecito! que quietud la suya… ha tenido que ir a Sitges por un documento importante para él[43]. Es marino papá, es decir ahora no navega, le han prometido un destino en una compañía de seguros… Como si le viese, debe estar desesperado «antes de las cinco estaré de vuelta», me dijo[44]. (Cambio) ¿Cuántos trenes hay para venir de Sitges?

ÉL.- Me parece… (Consulta una guía) que[45] no habiendo llegado a las cinco, ni a las siete y[46] cuarenta y dos… llegará a las nueve y veinte…

ELLA.- ¡A la estación! pero de la estación aquí… ¡pobre papá mío! Pobre de mí… él se empeño en vivir en estos desiertos y lejos de todo el mundo[47] ... Vamos hasta

---

[38] Pereda elimina la redundancia «detrás del biombo» (fol. 6).

[39] La versión corregida adquiere mayor expresividad al añadir el adjetivo y la interjección: «sola ¡por el amor de Dios!» (fol.6).

[40] El original proponía la traducción literal «de delante» (fol. 6), dicha transposición es puramente subjetiva.

[41] Pereda elimina la redundancia («conversación« (fol. 6) dos veces repetido en la réplica: «Así durará más la conversación… pues me parece que tendremos conversación para largo tiempo» (fols. 6-7).

[42] Pereda corrige el calco del catalán «de tiempo en tiempo» (fol. 7), «de temps en temps» (p.181).

[43] En lugar de «un documento personal» (fol. 7) como en *Poruga*, el corrector explicita algo más de modo que la réplica adquiere mayor naturalidad.

[44] La noción de tiempo es dilatada en la versión de Pereda frente a las de Pin: « 'Ans de les cinq, seré a casa', m'ha dit» (p. 181) y su traducción literal «me ha dicho» (fol. 7). El pretérito indefinido en lugar del perfecto corresponde a la variante regional cántabra, ya que la forma compuesta que Pin propone se utiliza, entre otras zonas, en las catalano-parlantes. Pese a esos rasgos dialectales, obsérvese que este tipo de mutaciones, abundantes en el presente texto, incrementan el tiempo diegético al desvincularlo del presente escénico y, en este caso en particular, acentúan el abandono y la fragilidad de la joven.

[45] La tendencia a entrecortar las frases de los diálogos hace que Pin incurra en lo que Pereda debió considerar un error gramatical, por ello añade la conjunción «Me parece…. que» (fol. 7) con la que da mayor coherencia a la réplica.

[46] Pereda suprime los rasgos de oralidad y la incorrección por la ausencia de preposición «y» (fol 7) en la expresión de la hora hubiese podido aportar.

[47] Pin modifica sustancialmente esta entrada respecto de *Poruga*, insuflando al personaje femenino cierto dramatismo cursi, ya que el original rezaba: «A l'estació!, però a l'estació fins aquí… estarà al menos… quina hora és ara ?» (p. 181). La anotación «el mundo» (fol. 8) se debe a Pereda.

el camino para ver si llega (Él toma el abrigo como dispuesto a salir pero ella la detiene), pero no, no con la mirada fija[48] (Junto a los cristales en la casa de enfrente, la suya). Aguardemos un poco… todavía no deben haber concluido… lo menos son tres o cuatro… sin contar el capitán… figúrese usted que papá… todos los ladrones llevan capitán, esto es sabido.

ÉL.- Conque[49] su papá de usted ha ido a Sitges… (Volviéndola a la conversación con tono algo insistente) y la ha dejado a usted solita…

ELLA.- No señor, no, con la muchacha… Verá usted, la muchacha no es nuestra criada… así como suena[50]… viene a casa para lo más indispensable[51] y a eso de las cinco… como la esperan en otras casas, la pobre creyendo que papá iba a llegar de un momento a otro[52]. Si se lo he dicho yo, «puede usted irse Teresa, es imposible que papá tarde ya mucho[53]… me ha prometido que en el tren de las tres… saldría de Sitges…» « ¿No tendrá usted miedo?», me ha dicho Teresa… (Pausa). «¿Miedo yo?» y con esto se fue[54]. Al encontrarme sola, a la puerta del jardín… mientras se alejaba[55] Teresa y para ver llegar a Papá no tenía ni pizca de miedo. Como que me he encarado[56]… así… (La cabeza erguida y el brazo en alto) así, con el paje gó-

---

[48] Pereda restituyó la preposición «con» para introducir el complemento de modo que Pin no había traducido: «la mirada fija» (fol. 8), por influencia catalán.

[49] Al agregar el expresivo nexo consecutivo «Con que» (fol. 8), el escritor santanderino refuerza la argumentación del diálogo y su coherencia lógica como ya se ha ido observando en otros casos.

[50] Pin traducía literalmente «del todo» (fol. 9) del original «no és la nostra criada… del tot...» (p. 182). Evidentemente, la expresión «así como suena» del texto final ratifica innecesariamente las primeras declaraciones de la protagonista en esta entrada, orientado al espectador a que sobrentienda que el escultor ha de objetar algo o mostrarse incrédulo ante un hecho en apariencia tan nimio como el que está evocando la joven, pero que sin duda influye en la caracterización socioeconómica de la familia. Otros temas como pueden ser el dinero o la descripción de la casa se sacan a colación como signos distintivos de clase social cuyos códigos y significados comparten los espectadores.

[51] La traducción explicativa de «viene por lo más pesado, preparar la comida» (fol. 9) que Pin había propuesto para «ve per les feines groses» (p. 182), pierde el detallismo de los textos catalanes ya que Pereda la sintetiza de nuevo reorientado su sentido.

[52] La infantilización de la joven se debe a la pluma de Pin, quien explicita en su versión castellana lo que se tiene que sobrentender en el original con «m'ha fet entendre» (p. 182). Por su parte, Pereda acaba de completar la intervención del personaje creando cierta inmediatez, «de un momento a otro» (fol. 9), que redunda en la fragilidad de la protagonista.

[53] En la misma línea que en la nota anterior, Pereda insiste en acortar el plazo de espera al incluir el adverbio «mucho » (fol. 9) en la versión de Pin: «ya… en llegar» (fol. 9).

[54] El pretérito indefinido en lugar del perfecto «y Teresa se ha marchado» (fol. 9) corresponde como ya se ha indicado a un uso regional como ya se ha indicado en la nota 45. Obsérvese que en la primera oración conjuntiva, Pereda no corrigió el tiempo verbal, «me ha dicho» (fol. 9), generando así cierta incoherencia.

[55] En lugar de la finalidad «para ver alejarse a Teresa» (fol. 9), Pereda estructura el texto mediante acciones simultáneas, evitando la redundancia (o pobreza sintáctica) del original castellano.

[56] La modulación «Como que me he encarado» de Pereda matiza la personalidad de la joven otorgándole mayor valentía, lo que compensa el infantilismo subrayado por Pereda al principio de su intervención. Por ende, de valor enfático y sentido irónico de la conjunción proporciona más expresividad al diálogo y más

tico, y le he dicho con la mayor frescura[57]: «Es usted un bendito, un payaso…, pues no se ha imaginado el tal pajecillo de barro que iba a meterme miedo con su pértiga levantada[58] y su farolillo que nunca se enciende…!ay! (Espantada) Es usted un cursi, un santi boniti barati, en fin[59] …todos los improperios que se me han ocurrido… comprende usted… para probar que no tenía miedo.

ÉL.- ¿A quién?, ¿al paje del farolillo?

ELLA.- (Sonriendo) A mi quizás… y crea usted que no le tenía… hasta que[60], observando al cabo de un ratito, que usted había encendido esta luz, y sintiendo ya cierto fresquecillo… fuime valerosa al comedor con ánimo[61] de encender la lámpara de encima de la mesa, para esperar a papá, leyendo o tecleando el piano… mas apenas había puesto la mano en ella, en la lámpara[62] (Énfasis) ¡brum! ¡Un ruido de cadenas o de cosas por el estilo![63] Entonces eché a correr[64] y uno de ellos ¡buf! me apagó la cerilla que yo tenía entre los dedos[65]… (Rápido) por fortuna vi esta luz, tómela por guía… y aquí me tiene usted[66]. (Temblando) ¿Aquí no vendrán verdad?

ÉL.- No, no, (Calmándola) pero ¿sabe usted lo que podríamos hacer?

ELLA.- ¿Qué?

---

teatralidad que el original «he fijado… al» (fol. 9), traducción directa del catalán «He fixat ben de fit a fit… així» (p.182).

57 Pese a la infantilización de la protagonista antes observada, subrayemos cómo Pereda atenúa ahora el temor de la joven, sustituyendo «sin querer pensar en nada más» de Pin por la «con la mayor frescura» (fol. 9), lo cual matiza su personalidad.

58 En lugar de « en alto» (fol. 10), cambio que se repite en varias ocasiones en la obra.

59 De nuevo, Pereda refuerza la estructuración del parlamento de la joven, incorporando la locución adverbial «en fin» (fol. 10).

60 El novelista santanderino rectifica la sintaxis original «i cregui que no en tenia…fins que reparant» (p. 182). En la primera versión castellana la coordinación copulativa posee un valor inclusivo, al ser traducido literalmente por la conjunción «hasta» (fol. 10) seguido de gerundio; valor que Pereda sustituye por el de límite de la temporalidad.

61 Una vez más Pereda matiza y mejora el original: «sintiendo el fresco… he penetrado… ¡valiente! hasta el comedor he querido» (fol. 10) traducción calcada de *Poruga* , «he penetrat… valenta!, al nostre menjador». Anotemos asimismo que Pin amplió la descripción de las sensaciones en su versión castellana «y sintiendo ya cierto fresquecillo…» (fol. 11), inexistente en el diálogo de Poruga.

62 Al insertar el pronombre «ella» (fol. 11), se precisa verbalmente el énfasis que Pin y Soler pedía a la actriz en la didascalia.

63 Incluso Pin amplia la traducción de su original: «de no sé què» (p.183) en catalán a «de no sé qué cosas» (fol.. 11), lo cual incrementa la expresividad con la locución adverbial gracias a Pereda.

64 Al permutar «he corrido» (fol. 11) por la perífrasis, en la versión castellana final aumenta el dinamismo, además, la secuencia queda mejor organizada con la conjunción ilativa.

65 El orden de la interjección es de Pereda, además del tiempo verbal y la preposición «entre», pues el original, menos expresivo, decía: «me ha apagado… ¡buf! la cerilla encendida que yo tenía en los dedos» (fol. 11). Obsérvese que Pereda recurre a la implicitación para omitir todo aquello que el espectador puede visualizar.

66 Pereda sintetiza el texto, en lugar del original «viendo esta luz, he podido guiarme y correr hasta aquí» (fol. 11), traducción directa de la versión catalana.

ÉL.- Cojo yo un arma de las más tremendas[67], (Buscando con la mirada) entro en casa de ustedes...

ELLA.- ¿Y si le matan?

ÉL.- No me matarán… penetro hasta el comedor…

ELLA.- ¿Y mientras tanto qué es de mí desdichada?[68]

ÉL.- Usted me aguarda aquí muy quietecita.

ELLA.- ¿Aquí? ¿Sola? ¡Ay! ¡Ay! Vea usted… aquél, el del brazo levantado[69], me amenaza. (Los maniquíes).

ÉL.- Pues me sigue usted…para ayudarme a recoger los muertos y ayudar a los heridos[70]…

ELLA.- ¡Dios me libre! Mejor será que nos quedemos aquí[71]… Ahora deben estar descerrajando los muebles… ¿Y no sabe usted cómo se hace[72] eso de ir a robar por las casitas del ensanche?, ¿las quintas de por aquí?... ¿No lo ha leído usted en los periódicos[73]? «Ayer… (Como si leyera) unos ladrones de los que infestan los alrededores de nuestra ciudad después de haber descerrajado»[74]… ahora descerrajan (Énfasis. Cambio de tono). Después de todo, ¿qué pueden llevarse?... Usted se imagina por qué me ve así… (Bien vestida) y por qué pagamos un alquiler crecidito…, igual que usted… Esta casita y la nuestra son idénticas y del mismo amo… ¡Allí! (Señalando) ¡el comedor!… ¡allí! un dormitorio[75]… Usted ha convertido en taller el salón más bonito.

ÉL.- Por las luces.

ELLA.- Pues no se imagine usted que somos ricos, (Riendo) tampoco somos pobres… de solemnidad. Papá ha ganado una fortunita navegando, y si ahora obtiene el empleo que le prometen, lo pasaremos en grande. (Vuelve a reír más fuerte) ¡Pues no se llevarán poco chasco… ellos! (Señalando su casa) Los cubiertos son falsos, los tenemos

---

[67] «Yo tomo un arma de las más feroces» (fol. 11) proponía el texto de Pin para trasladar «arma…terrible» (p. 183) en catalán, Pereda lo sustituyó por su otra acepción por razones a todas luces subjetivas.

[68] «Y qué es de mí, mientras tanto» (fol. 12) traducía la versión catalana, que Pereda dramatiza con el hipérbaton y con la inclusión del adjetivo «desdichada».

[69] Como se puede observar el adjetivo «levantado» en lugar de «en alto» (fol. 12) es una modificación recurrente en el texto.

[70] El autógrafo b abrevia: «Pues me sigue usted…para ayudarme a recoger muertos y heridos» (fol. 20).

[71] «No vayamos, no» (fol. 12) traducción literal del catalán «No hi anem, no» (p. 183). Pereda interpreta y modula el original en este punto completamente el diálogo de modo que gana en expresividad y naturalidad.

[72] En lugar del impropio «opera» (fol. 12). En Poruga, las lecturas y fantasía de la protagonista deformaban su visión de la realidad: «no ha llegit mai, com se fa això de robar a les torres?» (p. 183).

[73] Pereda elimina la ambigüedad que el término «diarios» (fol. 12) puede generar en ese contexto.

[74] Al modular el original «Ayer… (Como si leyera) después de haber descerrajado» (fol. 12), la amplificación de Pereda confiere mayor verosimilitud al texto.

[75] Pin propone el equivalente «un cuarto de dormir» (fol. 13), en lugar de la traducción literal de «un dormitori» de su original (p. 183).

(seria) de plata legítima y muy maciza[76]. Allá en nuestra casita verdadera, cerca de Sitges… una casita que no es un cottage, ni villa, ni chalet.

Él.- Una casita sin pajes: pajes góticos ni farolillos…

ELLA.- (Riendo) Nada de eso[77]… tampoco hay jardín, es decir, jardín… cercado… Allí todo es jardín… Cuando se toma el caminito del Viñet… y ¿ha estado usted en Sitges?

ÉL.- Varias veces.

ELLA.-…Hay un pinar y en mitad de él, un gran espacio… grande como todas las preciosidades juntas de por aquí[78], pues en aquel gran espacio, debajo de los copudos pinos, está nuestra casa.

ÉL.- ¿Vivían ustedes allí, antes de que fuésemos vecinos?

ELLA.- Íbamos… cuando mamá vivía. (Se entristece) Cuando yo era muy niña pasábamos allí largas temporadas… Después, papá que todavía navegaba (Solloza) al llegar[79] de Cienfuegos me llevó consigo y me dejó en el Sacre-Cœur… en Burdeos…hoy hace dos meses que salí del convento. ¿Ha estado usted alguna vez en Burdeos?[80]

ÉL.- He pasado yendo a París… de vuelta.

ELLA.- (Contenta) Pues entonces habrá usted visto mi colegio cerca de Pouillac, ¿recuerda un edificio[81] grande no muy lejos del río? Me parece usted algo[82] distraído…

ÉL.- Al contrario, escucho con el mayor interés, pero… (Mira el reloj).

ELLA.-Usted se iba. (Triste). Estorbo…le mortifico… pues[83] me callaré. (Cambio) Hable usted solo[84], cuénteme usted cualquier cosa. (Gira la vista en derredor). Cuénteme usted una historia de los triunfos pasados. (Rápida) pero sin fantasmas ni bandoleros[85]… un cuento de princesas, de hijas de rey…

---

[76] «plata verdadera y muy sólidos» (fol. 13) resulta una versión que, como en el ejemplo anterior, Pin tiende a desvirtuar respecto de su original al proponer un equivalente inapropiado «plata verdadera… i ben massissos» (p. 183). Pereda proporciona al texto mayor precisión léxica.

[77] La modificación de Pereda, mediante la negación rotunda confiere mayor vehemencia al personaje que la repetición «Nada, nada» (fol.14) de Pin.

[78] «de por aquí juntas» (fol. 14) Pereda invierte el orden (fol. 14) que Pin había conservado del original catalán, sin que nada sustancial aporte dicha permutación.

[79] La puntualización «una vez» (fol. 15) es de Pereda.

[80] «Y a Burdeos, ¿ha ido usted alguna vez?» (fol. 15): el carácter oral y espontáneo de la oración interrogativa se pierde con las aportaciones de naturaleza más elaborada del novelista cántabro.

[81] Pereda corrige la traducción calcada «construcción» (fol. 15) por el equivalente apropiado.

[82] Como en otras ocasiones, José María de Pereda matiza el original introduciendo un adverbio, en este caso «algo» (fol. 15).

[83] «estorbo… aturdo… me callaré» (fol. 15). Pereda confiere mayor dinamismo a la entrada, proponiendo una argumentación más explícita en forma de ennumeración.

[84] Pereda cambia las perspectivas al modular la proposición simple de Pin: «me callo» mediante el adjetivo «solo» (fol. 15).

[85] «Me lo promete, ¿no?» (fol. 15) que traducía de *Poruga* es suprimido por Pereda.

ÉL.- (Resignado, tono de conseja). Había en Subur una princesa…[86]

ELLA.- ¿En Subur? ¿Una princesa? (Contenta) ¿Cómo se llamaba?

ÉL.- Medrosilla

ELLA.- Lo dice usted por mí.

ÉL.- No por cierto[87]… Medrosilla…Verá usted.

ELLA.- Más me hubiese gustado Flor de nieve, Rayo[88] de luna pero no importa, «una princesa llamada Medrosilla».

ÉL.- Su padre mientras ella fue muy niña, la tuvo confiada a más hermosas hadas que la enseñaban…

ELLA.- A hilar… todas las princesas de los cuentos de hadas saben hilar… Su papá era Rey, por supuesto.

ÉL.- Naturalmente: Rey de Subur.

ELLA.- (Grandes carcajadas). Es el nombre sabio[89] de Sitges… Papá mandó una corbeta que se llamaba «La bella Subur».

ÉL.- Pues también hay unas tierras… allá muy lejos, que se llaman así… (No sé lo que me pesco)…El Rey de Subur tenía muchos caballeros, pajes y soldados que fielmente le servían… Un día… día para ellos funesto, las hadas embarcaron a la primera Medrosilla en un barco de nácar… con velas tejidas de hilos de oro. El capitán de la nave era un sabio Nigromante… Decíamos que... ¡Ah, sí! Un sabio Nigromante, que en nombre de las hadas, dijo al señor Rey después de haber examinado a Medrosilla: «Poderoso Señor, la princesa vuestra excelsa hija, ya no tiene más que aprender… Sólo una cosa no han querido enseñarle las hadas…

ELLA.- ¡Ah!

ÉL.- El amor… Han creído aquellas señoras que aquí, en vuestro palacio rodeada de galantes pajes, de hermosas doncellas…

ELLA.- ¿En Subur? (Sonriendo)

ÉL.- (Seriamente cómico) En Subur, si señora, podríais más fácilmente enseñarla…

ELLA.- (Riendo fuerte) La asignatura que le falta. ¿Usted cree que el amor se enseña como la geografía o el inglés? (Decidida) pues yo no creo, no señor, no y no, no…

---

[86] En el manuscrito b, el antiguo nombre de Sitges que sirve de fuente para el cuento es confundido con «Sobur», dada la grafía ambivalente de José Pin y Soler en el original catalán y en la primera versión castellana.

[87] Pereda vuelve a modificar las perspectivas con la introducción de la modulación negativa para enmendar la traducción calcada del catalán de «No, no de veras» (p. 184) que Pin proponía en un simple «de veras» (fol. 16).

[88] Al proponer «Luz» (fol 16) para lo que en principio fue «Clar de lluna» (p. 185) la réplica se distanciaba de la conocida expresión y perdía cierta relevancia. El «rayo» con el que enmendaba el texto Pereda compensa por su significado denotativo y connotativo la pérdida de la primera traducción castellana.

[89] Al explicitar el adjetivo «sabio» (fol 16), Pereda compensa el texto aportando la información cultural al receptor alejado de la cultura catalana.

ÉL.- Yo no creo ni dejo de creer. Cuento la historia como me la contaron… cuando niño…

ELLA.- ¿Quién? ¿Su mamá? (Triste) Yo apenas la he conocido (Pausa)

Él.- Verá usted… si fuésemos a ver lo que pasa ahí enfrente, supongo que los ladrones.

Ella.- ¡Ay! (Espantada) Si tanto empeño tiene usted en que vayamos… pero le advierto a usted que yo no entro en casa hasta que vuelva papá… Le aguardaré debajo un árbol del camino. (Hace como que se va).

ÉL.- (Aparte) ¡Fuera crueldad dejarla sola! Aguarde usted, ¿qué va usted a hacer debajo de un árbol a estas horas[90]? (Compasivo)

ELLA.- Si usted se empeña en que entremos en casa… entraremos juntos… No ha de moverse usted hasta que llegue papá… ¿Le gusta a usted Chopin? Sé de memoria todos sus valses, (Tararea unos compases), las mazurcas… ¿canta usted? Le acompañaré al piano.

Él.- (Aparte, como buscando un abrigo, el sombrero). Después de todo, vale más cuando llegue el Papá, que nos encuentre… juntos… aquí (Alto) quedémonos. (Resignado).

ELLA.- (Afligida) ¿Decía[91] usted algo? ¿Estoy estorbando? (Pausa. Riendo). ¿Quizás?[92] ... Si tiene usted ganas de comer, también yo… que va siendo tarde[93]… en casa comemos a las seis y son ahora…

ÉL.- Más de las nueve.

ELLA.- ¿Por qué no lo decía usted francamente? (Le toma el brazo temblorosa). Mientras usted contaba la historia de la princesa «Medrosilla»… he sentido… (Se pasa la mano por encima del estómago) la petite souris.

ÉL.- ¡Ja!, ¡ja!

ELLA.- ¿No sabe usted lo que es? Como a manera de un ratoncillo que anda por dentro… Las madres en el convento decían todas, por tener hambre «sentir la petite souris qui trotte»… ¡Cuánto deben hablar de mí! Yo las echo mucho de menos… sobre todo a Sor María de los Ángeles… siempre tenía, no sé dónde, golosinas deliciosas, y cuando al salir de clase íbamos al jardín y al pasar delante de ella yo la miraba de cierta manera…, «¿la petite souris?», decía ella…, yo respondía[94] que sí con la cabeza, y en un santiamén me llenaba los bolsillos del delantal.

---

[90] Pereda otorga mayor verosimilitud a la escena al introducir la noción de tiempo «a estas horas» (fol. 19) para justificar la trama argumental.

[91] «Hablaba» (fol. 19), resultaba a toda luces impropio. La versión de Pereda se acerca más al original: «Què deia» (p. 186).

[92] «Acaso» (fol. 19), Pereda compensa el aspecto hipotético de la secuencia siguiente al transponer la enunciativa por una interrogativa.

[93] La oración condicional de Pereda es una transposición de la versión de Pin: «también yo… también yo… tiene usted ganas de comer… se ha hecho tarde» (fol. 19), que reproducía «Per mi ho conoce! Jo també! Jo també! Deu tenir gana ? També en tinc jo…» (p. 186).

[94] El calco «hacía» (fol. 20) resulta menos preciso, pero es traducción directa de «Jo li feía que sí amb lo cap…» (p. 186).

ÉL.- ¡Desgraciadamente… yo no tengo aquí dulces ni golosinas[95] … con que llenar sus bolsillos…!

ELLA.- ¿No come usted aquí, verdad? ¿Ni duerme?

ÉL.- Subo por la mañana, trabajando, entretengo el hambre con cualquier cosa (Saca fiambres, vasos. Lo pone todo encima de la silla de la otomana) y al anochecer bajo a mi casa de verdad… también tengo yo mi casita de verdad (Riendo) aquí… (Señalando las habitaciones interiores) todo está lleno de armatostes, de cachivaches…

ELLA.- De manera que ahora[96] les están a usted aguardando.

ÉL.- Aguardándome[97], ¿quién?

ELLA.- Sus amigos, su señora…

ÉL.- No soy casado.

ELLA.- ¡Ah! ¡Mejor! Así la pobrecilla no estará inquieta por su tardanza. (Riendo) ¡Qué aturdida soy! Si no tiene usted señora la pobrecilla no puede estar inquieta ni dejar de estarlo. (Ríen ambos).

ÉL.- ¿Le gusta a usted así, frío? (Un trozo de pollo).

ELLA.- (Comen ambos) Sin embargo usted ya no es un joven. Es usted un hombre joven.

ÉL.- Una lagrimita. (Llenándole la copa) ¿Qué distinción hace usted entre un joven y un hombre joven?

ELLA.- ¿Qué sé yo?... pues… un joven… es un mozo, un muchacho que ya no es niño, y un hombre joven, es un señor que todavía no es, que tardará en ser viejo. (Cambio) ¡Ay!, ¡pobre Papá!, ¿qué le habrá pasado? ¿A qué hora dice usted que llega un tren?

ÉL.- Qué ha de pasarle[98], no ha podido tomar un tren y[99] tomará el siguiente. (Le escancia vino).

ELLA.- No, no, gracias, no quiero beber más… ni comer, no puedo… entre el susto que me han dado los ladrones, la inquietud… ¡Pobrecillo Papá! ¡Si le hubiese ocurrido una desgracia, un descarrilamiento! (Llora) y (Riendo) la souris que corría por dentro… Se me ha subido la sangre a la cabeza… ¿verdad? (Se hace mirar muy de cerca) Siento fuego en las sienes… y los pies fríos… (Se sienta y coge un abrigo).

ÉL.- ¿Tiene usted frío? (Trae una manta, una piel -fourrure cubre sus rodillas).

ELLA.- Gracias (Con beatitud).

---

[95] José Pin expande el texto «yo aquí nada tengo, dulces ni golosinas» (fol. 21)y refuerza su coherencia al hacer alusión anafóricamente a las anécdotas que la joven ha narrado antes «con que llenar sus bolsillos» (fol. 21). Estos aspectos no figuran en el original catalán: «Desgraciadament, jo no en tinc de llepolies» (p. 187).

[96] «hoy» (fol. 21), Pin se distanciaba de su original «I avui a casa seva l'esperarn?» (p. 187). Pereda reduce el tiempo reforzando el aspecto actual del diálogo.

[97] «esperándome» (fol. 21), sustitución que Pereda realiza por meras razones subjetivas.

[98] Pereda modula el texto potenciando su valor de presente en lugar del original «¿Qué quiere que le haya pasado?» (fol. 21) a imagen del original catalán: «Què vol que li hagi pasat?» (p. 187).

[99] «y» (fol. 21), la tendencia a la enunciación de Pin y Soler es de nuevo enmendada por Pereda al introducir el nexo coordinante.

ÉL.- (Sibi) ¡Aviados estamos! Es capaz de dormirse. (En voz alta y algo afectado) Como íbamos diciendo…

ELLA.- ¡Ay! (Asustada y esforzándose para abrir los ojos).

ÉL.- El Nigromante dijo al Rey…

ELLA.- ¡Ah! (Sonriendo) Sí, la historia de Medrosilla. Siga, siga[100].

ÉL.- Dijo el Rey de Subur que en cuanto la princesita hubiese aprendido lo que era amor, volvería por ella para que las hadas…

ELLA.- Volvería en el barco de nácar y las velas de oro. (Adormeciéndose)

ÉL.- Las hadas la casarían con el príncipe «Sin miedo», hijo primogénito de un rey tan rico, tan rico, que en sus estados las paredes de las casas eran de oro batido, las tejas de plata, las puertas de…

ELLA.- (Casi dormida) ¿De qué eran las puertas? Las tejas de plata, las paredes de oro… (Sonríe y se queda dormida. Pausa. La contempla embelesado y algo mohíno).

ÉL.- ¡No hay más!, ¡durmióse!... efecto de mi soporífera conseja… Debía haberle contado historias de bandoleros… «Juan Portela», «Los niños de Ecija»…. (Cambio). Que gusto me daba[101] ver los esfuerzos que hacía para tener los ojos abiertos, luego la tranquilidad[102], el candor con que iba abandonándose… olvidando a los ladrones… el tren que no llega… no reparando[103] siquiera que estamos solos. (Pausa) ¿Solos en medio de estos desiertos barrios?... Solos riendo ella tan linda y yo… joven[104] (Sonriendo). ¿Qué digo joven?[105] Soy un señor joven…he querido decir un hombre formal. Me daré a mí misma prueba de serlo. (La abriga mejor, le apoya la cabeza en uno de los cojines de la otomana). ¡Pobre tortolilla, aturdida por tantas emociones![106] Si su papá es un hombre de buen sentido, conociendo a su hija como[107] debe cono-

[100] En el manuscrito b, otra mano, a todas luces posterior, añade: «Sí, la historia de Medrosilla. Siga, siga» (fol. 22).

[101] Pereda propone el equivalente adecuado, pues con «me ha sido tan dulce» (fol. 25), Pin estaba trasponiendo mediante un calco inapropiado la expresión catalana "m' ha sigut tan dolç" (p. 188).

[102] Pin tradujo «paz» (fol. 25), como en catalán, «la pau» (p. 189), para significar el estado de ánimo tranquilo que alcanzó el personaje frente a la turbación anterior; esa noción de estado no corresponde totalmente con los usos del término en castellano, cuya acepción más cercana es la de virtud que pone en el ánimo tranquilidad y sosiego.

[103] Con la enmienda de Pereda el texto gana en corrección léxica, ya que el gerundio «sospechando» (fol. 25) propuesto por Pin con el que traducía «no fent-se càrrec» (p. 189) resulta no sólo inapropiado, sino incluso contradictorio respecto de los diálogos del principio de la pieza.

[104] En el manuscrito b: «tan joven» (fol. 25).

[105] Al transponer esa breve secuencia del diálogo en una interrogativa, al monólogo del joven escultor resulta algo más dinámico. En su versión, Pin propuso «¡ah! pero no soy un joven» (fol. 25) con lo que traducía sintéticamente: «però, ah, no! (Somrient) No sóc jove, soc un senyor jove» (p. 189).

[106] La modulación de la frase de activa a pasiva cambia el punto de vista y el énfasis inicial de Pin, quien calcaba literalmente «que tantas emociones han aturdido» (fol. 25) del catalán: «Pobre aucellet que tantes emocions han atordit!...» (p. 189).

[107] Probablemente el valor literario del adverbio relativo «cual» (fol. 26), incitó a Pereda a sustituirlo por como, de uso más generalizado y más ajustado al personaje y situación de la escena.

cerla, al encontrarla[108] aquí…quizás… un quizás muy problemático! Quizá no tome la cosa a mal… pero si es un rudo marino, un corsario de comedia, me veré en graves[109] apuros para explicarle…(Pausa, cambio de tono). No sé si me atrevo… acaso sería más cuerdo[110] … a su casa…después de todo… ¡qué sé yo! Quizá sea cierto que ha oído pasos… que ha entrevisto ladrones. (Riendo) Lo más conveniente sería que el rudo marinero no me encontrase aquí. Le aguardaré en el jardín. No quiero, pobre señor, causarle un[111] disgusto, ni contribuir a que se enfade con su angelical pimpollo[112]. (Vuelve a mirarla). ¡Duermes! ¡Duerme de veras![113] ¿Cómo se llamará[114]?... ¡Vamos! (Toma sombrero y abrigo y de puntilla va a la puerta de cristales. Abre con precaución y sale; pero se supone que en la oscuridad tropieza con un objeto cualquiera, un banco, un jarrón que derriba y hace gran ruido).

ELLA.- ¡Ay! (Asustada gritando) ¡Ay! ¿Dónde estoy? ¡Ah! ¡Vecino! ¡Señor de enfrente de casa[115]! ¡Papá!, ¡Papá! ¡Socorro!

ÉL.- (Entrando deprisa cojeando). No llore usted[116], no se asuste… estoy aquí… iba a ver si los ladrones concluían… por mucho que hubiera que robar… tropecé[117] con un banco… (Tocándose la espinilla[118]). Sobre todo si eran tanto como usted dijo. (Riendo y haciendo gestos por el dolor de la pierna).

ELLA.- ¿Vino Papá? ¡Pues[119] ya no puede tardar! ¡Vamos! (Se arregla los cabellos, está todavía sentada cuando se oyen cascabeles de caballería y el lejano rodar de un coche.

---

108 El texto de Pin resultaba incoherente «hasta encontrándola» (fol. 26), traducción calcada de Poruga. Pereda propuso en primer lugar «Quizás, si llega a encontrarla…», condicional que acabó transponiendo en una oración temporal.

109 Pereda enfatiza el texto original al insertar «en graves» (fol. 26), confiriéndole un tono más dramático.

110 A partir de la versión de Pin, «quizás haría mejor pasando» (fol. 26), Pereda intenta remedar el texto que acaba distanciándose significativamente de *Poruga*, original que Pereda no consultó probablemente. En catalán el monólogo del joven resultaba más natural: «No sé si gosi deixar-la un moment, deixar-la anar fins a casa seva, encara que només sia fins al jardi» (p. 189).

111 Pereda restituye el imprescindible determinante «un» (fol. 26).

112 El término «pimpollo», propuesto por Pereda en lugar de «hijita» (fol. 26) o de «angelical filleta» según rezaba con énfasis el texto catalán (p. 189), es recurrente en la obra de Pereda.

113 En este contexto «del todo» (fol. 26), traducción calcada de «dorm del tot» (p. 189) resulta una traducción inapropiada.

114 Pereda restituye el valor futuro con una modulación ajustada en lugar de «debe llamarse» (fol. 26), traslación de «Com se deu dir?» (p. 189).

115 Pereda aumenta las distancias al preferir su grupo prepositivo al equivalente de Pin «de delante de casa» (fol. 27), traducción literal de «de davant de casa» (p.190).

116 «usted» (fol. 27), incluido por Pereda, focaliza mejor al personaje.

117 Pereda sintetizaba el original con una corrección en la que proporcionaba mayor información que el original, en lugar de «por poco me rompo (ilegible)… aquí» (fol. 27). Pin proponía en su original catalán: «m'he donat una camallada» (p.190).

118 Calco de «canilla» (fol. 27) en lugar de espinilla» que Pereda rectifica.

119 «Pues ya» (fol. 27), nexo una vez más introducido por Pereda para reforzar la argumentación y coherencia del diálogo.

Pausa. Escuchan ambos con gran atención).

ÉL.- ¡Sí!... sí…un coche… por el paseo de las acacias.

ELLA.- ¡Papá! ¡Papá! (Se levanta presurosa y busca su abrigo).

ÉL.- ¿Huye usted? (Le ayuda a ponerse el abrigo, la mira amoroso y hasta muy delicadamente apoya sus manos en sus espaldas).

ELLA.- Sí, señor. (Intimidada)

ÉL.- ¿Ya no tiene usted miedo?

ELLA.- (Mirando hacia fuera, mirándole a él, a media voz). De los ladrones no… deben de haber concluido… además Papá llega… (Han cesado los ruidos exteriores).

ÉL.- Pues no oigo nada…

ELLA.- Ni yo. (Conmovida deja caer su abrigo sin reparar dónde cae).

ÉL.- Algún coche que pasaba lejos.

ELLA.- De todas las maneras… se me ha quitado[120] el miedo a los ladrones. (Se retira de él, pero sin aspavientos[121], con mucha delicadeza). Siento… temo ser importuna (Busca su abrigo con los ojos), tengo miedo de…

ÉL.- ¿De mí?

ELLA.- Me ha mirado usted de tal manera… quizá no está bien que yo le importune más[122], no nos conocemos bastante[123]. (Óyese otra vez y más de cerca el ruido de un coche). ¡Ahora sí![124] (Alegre) ¡Es Papá! Se detendría el coche un momento[125].

ÉL.- Buscando el camino…

ELLA.- ¡Papá! ¡Papá! (Buscando atribulada su abrigo, tomando algún trapo que no sea suyo).

ÉL.- ¿Huye usted tan de prisa?

ELLA.- Sí, sí (Envolviéndose en lo que tomó; algo que haga gracia, un manto romano, una jerezana)[126].

ÉL.- ¿Y el cuento de la princesa Medrosilla?

ELLA.- (Desde la puerta). Me lo contará usted en casa delante de papá. (Huye)

ÉL.- (Coge deprisa su abrigo y sale corriendo detrás). «Cuando Medrosilla supo lo que era Amor»[127].

TELÓN RÁPIDO

---

[120] La sustitución de «pasado» (fol. 29) por su equivalente «quitado» en ese contexto resulta meramente subjetiva.

[121] Probablemente fue Pereda quién suprimió el movimiento afectado que implica «bien marcadito» (fol. 29), fiel, sin embargo, al original en catalán: «Se retira d'ell, ben marcat» (p. 190), pero traducido con poco acierto.

[122] «más» (fol. 29), adverbio original de Pereda, que otorga mayor vehemencia a la secuencia.

[123] «bastante» (fol. 29). Ídem. Aparece tachado en el manuscrito b.

[124] En el original catalán esta exclamativa es atribuida por error a la voz del actor.

[125] «el cochero debía haberse parado» (fol. 29), traducción literal más explícita que la proposición de Pereda, la cual puede resultar un tanto oscura.

[126] La didascalia es original de Pereda.

[127] La introducción del nombre y título de la obra en lugar de «Cuando la Princesa» (fol. 30), acentúa el carácter improvisado de la historia narrada por el escultor y favorece un cierre más efectista que el original de Pin.

Francisco Trinidad
Cartas de Palacio Valdés a Camille Pitollet.
Memoria de una impostura
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 363-387

CARTAS DE PALACIO VALDÉS A CAMILLE PITOLLET. MEMORIA DE UNA IMPOSTURA

Como ya señalé en ocasión anterior, los *recuerdos* de don Armando Palacio Valdés que espigara Camille Pitollet (1957) están hilvanados con cartas del novelista enviadas, bien desde Madrid, bien desde su lugar de veraneo en Capbreton, Landas francesas, entre octubre de 1917 y diciembre de 1931 (Trinidad: 2005: 349). Lo que no sospeché entonces, a pesar de la animadversión que destila el largo artículo del hispanista, era que las cartas que se citan *textualmente* pudieran estar manipuladas. Dicha animadversión fue también advertida por el editor del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, que incluye una Nota de la Redacción[1], desmarcándose de la agresiva postura de Pitollet, aunque reconociendo a pesar de sus reservas que «con todo, el trabajo del erudito hispanista francés contiene muchos datos curiosos e inéditos, y aun apreciaciones y juicios certeros, que conviene salgan a la luz».

Tampoco el hispanista francés pareció sospechar que dichas cartas, que no se cuidó de destruir para ocultar su superchería, acabarían siendo exhumadas de los archivos de la Biblioteca Nacional (Ms. 21843/80-96) donde ingresaron en 1960, cuatro años antes de su fallecimiento, posiblemente por donación del pro-

[1] Dice el primer párrafo de dicha nota: «Para los que nos conocen y saben nuestro modo de pensar, creemos innecesario advertir que la publicación del presente artículo de nuestro particular amigo Sr. Pitollet, en este *Boletín* –que corre por tantas manos–, no significa conformidad y, mucho menos, aprobación de algunas expresiones duras o no muy ortodoxas que se le escapan.» También Yvan Lissorgues (2009: 210) denuncia el «brutal desprecio escupido por Pitollet en 1957 cuando ya Palacio Valdés ha dejado de ser objeto de interesada adulación».

Entregado: 27 de junio de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

pio Pitollet, según se me apunta desde el Servicio de Manuscritos e Incunables de la Biblioteca Nacional de España. Lo que resulta doblemente curioso, pues a su desvergüenza debe unirse el descuido, ya que la lectura atenta de estas cartas desvela sin lugar a dudas su manipulación en pos de una interesada impostura. No he podido documentar la razón última del evidente resentimiento que muestra hacia don Armando, aunque todo parece girar en torno a la adaptación teatral de *Los majos de Cádiz* realizada por Robert de Roucy, agregado naval en la embajada francesa en Madrid y a quien Pitollet, que fue su secretario, dedica una breve semblanza (Pitollet: 1957: 75-76)[2].

Esta adaptación, que está en el inicio de la correspondencia entre ambos y en el comienzo, asimismo, de la relación de Pitollet con el novelista, puede ser la causa primera de esta antipatía, pues tal parece que, con este artículo de *recuerdos*, viene quizás su autor a cobrarse una antigua deuda, aunque el lector sospecha que pretende a la vez hacer méritos ante alguien, no sabemos quién exactamente, y puede ser que ni tenga siquiera identidad definida y que todo se deba a la natural petulancia de un Camille Pitollet al que Yvan Lissorgues califica de «desacomplejado y reaccionario» (Lissorgues: 2009: 189) y del que sabemos muy poco, aunque tal vez lo suficiente para desconfiar tanto de sus amistades como de sus intenciones últimas[3].

La primera de estas cartas nos introduce de lleno en el tema de la adaptación de *Los majos…*:

[2] En adelante, y para obviar la repetición constante de esta referencia, indicaré únicamente la página en que aparece la cita.

[3] No existe una monografía ni siquiera una entrada de cualquier diccionario al uso que nos dé noticias sobre Camille Pitollet, de modo que las pocas que he podido recoger, y resumo, se las debo a mis buenos amigos Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, a quienes sinceramente agradezco su ayuda para perfilar el tracto vital de este, en palabras de Botrel, «atípico hispanista francés» que nació el 24 de octubre de 1874 en Véronne les Grandes y murió el 25 de junio de 1964 en Pau, ciudad natal de su mujer. Fue profesor de Instituto y desempeñó algunos cargos institucionales. Como hispanista, se mostró bastante activo, ya desde su tesis doctoral que, posiblemente dirigida por Mérimée, leyó en Toulouse en 1909 bajo el título de *Contribution à l'étude de l'hispanisme* de G.- E. Lessing. Publicó varios trabajos sobre el *Lazarillo de Tormes*, Cervantes, Fernán Caballero, Enrique Gómez Carrillo, Blasco Ibáñez, Moratín, el *Poema de Mío Cid* o Guillén de Castro y es autor de una *Grammaire espagnole* que conoció varias ediciones. Sobre Palacio Valdés publicó, aparte estos *recuerdos*, algunos otros trabajos que recojo en la bibliografía. Ideológicamente, se identifica con la deriva de *L'Action Française* y la revista mensual *La Phalange*, donde publicó en cuatro entregas, de enero a abril de 1938, un extenso trabajo significativamente titulado *Franco! Franco! Franco!*, en el que se identifica abiertamente con los valores y consignas del nuevo régimen.

6 Octubre [1917][4]

Mi distinguido amigo:

Aquí me encuentro desde hace tres días. Recibí en Cap Breton el manuscrito del arreglo escénico de Los Majos de Cadiz que V. ha tenido la amabilidad de enviarme. Lo he leído con gusto. Encuentro que está hecho con habilidad y discreción. Sin embargo, yo no soy hombre de teatro y mi juicio vale poco en este caso. Convendría que lo examinara algún dramaturgo. Aún estos se equivocan, como V. sabe con frecuencia. El éxito en el teatro es un arcano desconocido y siempre se producen sorpresas en un sentido o en otro.

Dígame a quien debo remitir el manuscrito, si debo dejarlo en la Embajada a su nombre, o si debo enviárselo directamente a las señas que V. me indique.

Mucho celebraré que V. se halle contento en su nuevo honroso cargo y que pueda contribuir a la victoria francesa que apetezco con ansia[5].

Créame siempre su amigo y compañero affmo, q.e.s.m.

A. Palacio Valdés

Camille Pitollet la reproduce íntegra (pág. 74), sin ninguna modificación, salvo en la distribución de párrafos y en algunos pormenores ortográficos que no es relevante reseñar.

La segunda ya nos mete de lleno en el tema. Está escrita más de seis años después y, mientras tanto, ha muerto M. Roucy y Palacio Valdés ha concedido una entrevista a José Montero Alonso en el diario *La libertad*, de Madrid, en la que da su versión del rechazo de esta adaptación:

> De *Los Majos de Cádiz* me envió un señor francés desde su patria, un plan completo de adaptación al teatro; pero, por la causa dicha [en el párrafo anterior ha mostrado su desacuerdo con las adaptaciones teatrales de novelas], y porque además la adaptación no me gustaba, me veía[6] forzado a dar una negativa, a pesar de que el plan estaba trazado por completo. Y decidido a ello, me fui a la Embajada para que le transmitieran mi contestación; pero allí me dijeron que él acababa de morir en Francia, víctima de la gue-

[4] La fecha entre corchetes es de otra mano, seguramente la del propio Pitollet, pues se repite en otras cartas.

[5] Es muy conocida la posición aliadófila de Palacio Valdés, que explicita en su libro *La guerra injusta* (1917) en el que recoge una serie de artículos enviados a *El Imparcial* desde de París a lo largo de 1916. El diario recoge su salida el 28 de abril de 1916 y, posteriormente, sus distintas colaboraciones a lo largo de los meses de mayo y junio del mismo año.

[6] Pitollet: «ví» (p. 77)

rra. De este modo[7] la Muerte solucionó lo que para mí era una violencia solucionar… (Montero: 1924)

Esta «tan chocante distorsión de los hechos», como la califica el propio Pitollet (pág. 77), motivó por su parte una inmediata y, según dice, violenta carta a don Armando, que le responde inmediatamente:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
23 Fbr. 24

Muy señor mío:
En efecto Mr. de Roucy me envió, no recuerdo si a Madrid ó Cap Breton el manuscrito del arreglo para la escena de «Los Majos de Cadiz». Confieso que este arreglo no me satisfizo, lo cual no es sorprendente porque Mr. de Roucy no era hombre de teatro ni, según tengo entendido, literato de profesión. Como me causaba tristeza el decírselo fui dejando transcurrir el tiempo sin contestarle hasta que por casualidad (no por ir a preguntar sus señas) averigüé su muerte, tan gloriosa como desgraciada.
El manuscrito debe andar entre mis papeles, no sé si en Madrid ó Cap Breton. Lo buscaré y así que lo halle tendré gusto en complacerle enviándoselo.
Con este motivo se ofrece de usted affmo. s.s.q.e.s.m

Palacio Valdés

La transcripción que hace el hispanista de esta carta (págs. 77 a 78) es todo un ejercicio de equilibrio en la cuerda floja. Merece la pena reproducirla íntegra para que se aprecie en todo detalle la cuidadosa e interesada tergiversación a que la somete

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Madrid, 29 de febrero de 1924

Muy señor mío: Es verdad que me envió V., a nombre de M. de Roucy y al suyo de V., no recuerdo ahora, si a Madrid o a Cap-Bretón, el manuscrito de un arreglo para la escena de *Los Majos de Cádiz.* Confieso de nuevo, como ya hice en aquella entrevista de *La Libertad*, a que se refiere en su indignada carta, que este arreglo no me satisfizo de ninguna manera, y, sino se lo dije en mi carta de aquél entonces, fué únicamente para no herir su jus-

[7] Pitollet: «En este modo» (p. 77).

tificada susceptibilidad. Pero no ha de sorprenderse V. de aquel mi fallo, pues ni M. de Roucy, ni V. son hombres de teatro, ni siquiera literatos de profesión.

Como me causaba tristeza dejárselo entender francamente, fui dejando transcurrir el tiempo sin reaccionar de otro modo que con la carta que me transcribe V., hasta que por casualidad, como ya dije a Montero Alonso, y no por ir expresamente a preguntar las señas de Vds., averigüé la muerte de su amigo, tan gloriosa como desgraciada. En cuanto a las de V. no supieron dármelas en la Embajada. De manera que aquel desgraciado manuscrito debe andar todavía entre mis papeles, no sé si aquí en Madrid, o allí en Cap-Bretón. Lo voy a buscar, y si acabo por hallarlo en alguna parte, tendré el mayor gusto en devolvérselo.

Con este motivo me ofrezco de V. affmo. s.s.q.e.s.m

Palacio Valdés

Tras la lectura atenta de todas las *variantes* entre ambas transcripciones, no resulta difícil adivinar la verdadera razón de toda la caligrafía de Pitollet. En la entrevista con Montero Alonso hablaba Palacio Valdés de «un señor francés» que le envía el manuscrito con la adaptación teatral de su novela y en la carta original vemos que sólo se menciona a Mr. de Roucy, mientras que, tras la intervención que hemos visto, Camille Pitollet se hace aparecer como coautor de esta adaptación. Muertos Roucy y Palacio Valdés nadie osaría discutirle tal paternidad.

Cabe preguntarse entonces por qué Pitollet se incomoda tanto ante la desaprobación de don Armando a tal traslación teatral y no se me ocurre otra respuesta que la obvia. Aparte de que su enfado sirva para subrayar su fingida autoría de la adaptación, quizás en el fondo lo que late es que Pitollet, tan proclive al halago, se siente desairado como mediador entre Palacio y Roucy, su jefe, ante el que quizás había fingido una proximidad, y acaso influencia, mayor de la realmente existente –ya hemos visto que en el momento de mandarle el manuscrito no existía ninguna–, dándole a entender un resultado muy distinto del conseguido. La carta del autor de *Los majos de Cádiz* y la posterior entrevista de *La Libertad* debieron irritar tanto a Pitollet que no se olvida del desaire, ni de la incomodidad que le produjo, ni siquiera a casi dos décadas de distancia de la muerte del novelista.

Pero, a pesar de este desencuentro y el presumible enojo del hispanista, la relación entre ambos sigue y don Armando vuelve a escribir al francés:

A. PALACIO VALDÉS
LISTA, 5
MADRID

[8 de marzo de 1924][8]

Mi buen amigo y compañero:
Le envío según sus deseos los dos primeros volúmenes del Dr. Angélico. Me alegraré que haga usted un estudio de ellos. Conoce usted el idioma castellano de un modo verdaderamente admirable. Hablaremos de su traducción al francés. La edición de «La Hija de Natalia» se ha terminado. En 28 días se han vendido 15.000 ejemplares. No ha habido hasta ahora otro caso igual en la librería española.

Siempre muy suyo

A. Palacio Valdés

Lo que usted me cuenta de nuestro sabio amigo Peseux Richard me causa pena[9].

La cercanía de las fechas entre esta carta y la anterior inclina a pensar o que no fue tan violenta la contestación de Pitollet, pues parece deducirse que en la misma carta incluye la petición de dichos volúmenes, o que, al recibo de la carta de don Armando, acepta gustoso sus explicaciones y aprovecha para buscar una vía de aproximación al novelista a través del halago. Por la propia dinámica de las fechas, me inclino por la primera opción, que desmontaría definitivamente todo el artificio que hasta ahora hemos venido viendo, con lo cual sigue quedando en el aire la razón última de la animadversión hacia un Palacio Valdés que, según vemos y seguiremos viendo, se muestra siempre generoso y atento con el estudioso francés.

Un par de meses más tarde, Palacio Valdés remite a Pitollet una tarjeta postal que cierra este episodio de la adaptación teatral de *Los majos de Cádiz*:

[8] La fecha es del propio Pitollet, p. 79, que transcribe esta carta íntegra, aunque con una significativa variante: en la primera frase omite «según sus deseos», para ocultar que fue él quien le pidió tales obras a su autor y a la vez que fue él mismo quien se dirigió a don Armando.

[9] La transcripción de esta posdata por parte de Pitollet vuelve de nuevo sobre su interés por demostrar su acercamiento al novelista: «P.S. Lo que V. me manda de nuestro sabio amigo Peseux-Richard me causa pena». No es lo mismo «lo que usted me cuenta» –suponemos que hablaría de la enfermedad del hispanista, cuya muerte debió producirse por aquellas fechas, pues su firma desaparece de las revistas en que solía colaborar– que «lo que usted me manda», que pretende aludir a algún envío por parte de Pitollet.

[14 de mayo de 1924][10]

Querido amigo: Al cambiar de domicilio he hallado el arreglo de «Los Majos de Cádiz» que le envío.
Dentro de algunos días voy a Sevilla donde se me prepara un homenaje.
Suyo affmo.

A. Palacio Valdés

Hermosilla – 34 — Madrid

Pitollet no transcribe esta carta, aunque alude a ella, como recojo en la nota 10. Lógicamente su ocultación también es interesada, pues en dos ocasiones[11], dentro de este mismo artículo, niega haber sabido nada más del manuscrito. Con lo cual es muy posible que esa nueva adaptación de *Los majos…* que dice haber hecho de memoria en plan de *tragedia joco-seria* (p. 78) sea la original de Roucy con quien, llegados a este punto, se niega a compartir autoría, habiendo pasado, pues, por tres fases distintas merced a este flagrante juego de prestidigitación: de Roucy a Pitollet, pasando por una colaboración entre ambos. No conozco ni sé si conserva en la biblioteca municipal de Dijon el original al que alude, pero esta suposición es del todo verosímil.

Sea como fuere, este incidente supuso el «punto de partida de una perdurable amistad y extensa correspondencia con don Armando» (pág. 78). Aunque el hispanista advierta de que se propone dar «unos cortos extractos» –como siempre, amplificando la relación entre ambos– de tal correspondencia lo cierto es que, como iremos viendo, utiliza casi todas las cartas remitidas por Palacio Valdés y casi todas ellas tocadas de su propia gracia a través de *correcciones* e interpolaciones que dan la medida de su falta de escrúpulos.

La primera de ellas responde a otra anterior de Pitollet en la que le pregunta sobre la identidad de *Pasarón* –personaje de su novela *Años de juventud del Doctor Angélico* (1917)– y sobre el gesto del Directorio de Primo de Rivera de expulsar a Unamuno

[10] La fecha, tomada de Pitollet, p. 85: «El miércoles 14 de mayo del mismo año de 1924 me anuncia don Armando que *dentro de algunos días* se marchará a Sevilla donde se le prepara un homenaje».

[11] Así, dice en p. 76: «Al recibir la respuesta de Palacio Valdés, vacilamos sobre lo que había de hacerse y, finalmente, no tomamos ninguna decisión, y el asunto quedó enterrado sin que cuidásemos siquiera de reclamar el manuscrito a don Armando; el cual tampoco volvió a hablarme de él»; y más adelante, pág. 78: «No llegué a saber si se había encontrado el manuscrito de 1917, en todo caso, no me habló más de él don Armando. Pero no todo está perdido del todo, pues con los recuerdos que de él me quedaban, escribí una tragedia joco-seria que figura en uno de los tomos de *Memorias* depositados por mí en la Biblioteca Municipal de Dijón…» (Los subrayados son míos).

A. PALACIO VALDÉS
Lista, 5
MADRID

Madrid 27 Mr. 24

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Querido amigo:
En efecto en España todo el mundo ha querido ver a Menéndez Pelayo, mi caro amigo, en el sabio Pasarón. Los otros personajes son hijos de mi fantasía, aunque compuestos con rasgos de otros amigos…
Tiene usted mucha razón; el directorio Militar español ha cometido un profundo error deportando a Unamuno: primero porque no se deporta más que a los conspiradores, y Unamuno no lo era, y segundo porque éste tenía muy escasa importancia en la opinión pública, y su confinamiento ha venido a dársela. Hubiera bastado con suspenderle la cátedra.
El Directorio no puede hacer milagros, pero realiza una obra muy meritoria. Aunque no fuese más que por haber concluido con la ignominia de los pistoleros y con el separatismo catalán, debemos estarles agradecidos los españoles.
Siempre muy suyo
Palacio Valdés

Tras el último párrafo, y antes de la despedida, incluye Pitollet otro de su propia cosecha:

> «Le adjunto una copia de las cuartillas que leí con ocasión de la presentación al Ateneo de la nueva Junta de Gobierno, de la que me nombraron Presidente, siendo los otros miembros de la directiva los señores Pascual, Bonilla, Vergara, Luis de Tapia y Dubois» (pág. 81).

Por una parte, creo que esta información está tomada del diario *La Libertad* del domingo 10 de febrero de 1924, que reproduce también el discurso, aspecto sobre el que luego me extenderé, y que cita estos nombres en el mismo orden en que los recoge Pitollet. Palacio Valdés nunca hubiera dado una información tan incompleta y menos estando los sucesos tan recientes. La Junta Directiva estaba en realidad compuesta por Armando Palacio Valdés, como presidente; vicepresidente primero, Gustavo Pittaluga; vicepresidente segundo, José Martínez Ruiz, Azorín; vocal primero, Luis Jiménez Asúa; vocal segundo, Antonio Dubois; bibliotecario,

Rafael Urbano; contador, Isidoro Vergara; depositario, Salvador Pascual; secretario primero, Luis de Tapia; secretario segundo, Eduardo Bonilla de la Vega; secretario tercero, Guillermo de la Rosa. Si este párrafo lo hubiera escrito Palacio Valdés no parece verosímil que hubiera olvidado a la mitad de los miembros de su candidatura, y menos en fecha tan cercana. La elección se había producido el 31 de enero de 1924. Pero es que el 20 de febrero había presentado su dimisión como presidente y al día siguiente había sido clausurado el Ateneo, la misma fecha y en la misma «nota oficiosa» en que se desterraba a Miguel de Unamuno. No tiene sentido, por tanto, enviar ahora este discurso y recordar este suceso, al menos en estos términos, pues lo normal hubiese sido incluir algún tipo de reflexión sobre su dimisión y el posterior cierre del Ateneo.

Pero, además, el discurso está «trasladado» textualmente de ese número de *La Libertad* que vengo citando, de donde presumo que ha sido copiado, pues es el único sitio que yo conozca – y son muchas las fuentes que he manejado[12]– en que aparezca íntegro. De todos modos, si Armando Palacio Valdés le hubiera enviado esas cuartillas ni tendría que haber añadido ese párrafo –el propio don Armando se hubiera encargado de anunciarlo debidamente– y además las cuartillas se habrían conservado junto al resto de las cartas, en cuyo paquete se incluyen los sobres y algunos recortes de periódico y fotografías que el novelista le va remitiendo, incluso alguna nota autógrafa del propio Pitollet con impresiones de lectura de las obras que don Armando le envía. Pero ni rastro de las cuartillas que debieran contener este por otra parte interesante discurso que, ya digo, trasladado desde *La Libertad*, Pitollet transcribe, en este caso sin interpolaciones ni *correcciones*, en las páginas 81 a 85 de sus recuerdos. Por si estas reflexiones no fueran suficientes, el propio Pitollet había revelado sus fuentes en la necrológica que le dedicara a raíz de su muerte: «le texte de cette allocution est dans *La Libertad* du 10 fevrier 1924» (Pitollet: 1938: 202).

También dice Pitollet: «Mientras tanto, él, sin orgullo, me comunicaba ingenuamente que terminada la lectura de este manifiesto, único de su larga carrera literaria, el auditorio […] tributó al orador ruidosa ovación» (pág. 85). Y tan «sin orgullo», pues este párrafo, que tampoco está en la carta de Palacio Valdés, parece también inspirado por el diario *La Libertad*, que cierra su información diciendo: «Al terminar la lectura [del discurso], el auditorio que ocupaba todo el salón de actos tributó a su insigne presidente una gran ovación».

[12] En mi comunicación «Vocación y actividad ateneísta de Armando Palacio Valdés. Su relación con el Ateneo de Madrid», en *Palacio Valdés entre dos siglos. Actas del IV Congreso Internacional Palacio Valdés y su obra* (en prensa) he hecho un repaso de las apariciones de este discurso en la prensa de la época que, salvo en el caso de *La Libertad*, se limita a resumirlo o extractarlo.

Esta *asimilación* que establezco con el diario *La Libertad* no es en absoluto apriorística ni gratuita. Al contrario, pues llueve sobre mojado. Todas las ideas y apreciaciones que recoge en las páginas 88 y 89 de su artículo sobre *La hermana San Sulpicio* y su forma de trabajar están inspiradas o directamente copiadas, aunque sin citar la fuente, de la ya citada entrevista de José Montero Alonso, en *La Libertad.* Veamos una muestra.

Escribe Montero:

> —¿Tardó mucho en escribir «La hermana» [San Sulpicio]?
> —Lo que tardo en casi todas. Aproximadamente, unos seis meses… Escribo sin ningún apremio y ninguna obligación… Es el puro placer de escribir el que me guía a llenar las cuartillas… Trabajo reposadamente, y, por fortuna, hasta ahora no me ha inquietado, al escribir una novela, ninguna preocupación de orden material.
> —¿Piensa usted mucho los asuntos antes de ponerse sobre las cuartillas?
> —Sí. Cuando empiezo a escribir, puede decirse que casi tengo la novela ya completa en la imaginación. En el pensamiento están ya los caracteres, la intriga, los capítulos… Apenas tengo más que ponerme ante las cuartillas. Aunque claro es que a veces, cuando ya estoy escribiendo, surgen cosas nuevas, que es necesario incorporar al plan primitivo. No hago nunca borradores; las cuartillas que escribo de primera intención son las definitivas. El plan de la novela lo dispongo en cuartillas: ¡una por cada capítulo que el libro va a tener!...
> —Y cuando empieza usted una novela —le pregunto, para conocer por completo su forma de escribir—, ¿cómo organiza el trabajo?...
> —Escribo por las mañanas. Y escribo poco, generalmente cuatro o cinco cuartillas. Me encanta esta calma en el trabajo. Nunca apresuramientos, ni inquietudes, ni agobios… Yo no podría ser un oficinista de la literatura, con horas y días fijos… No comprendo aquel «nulla die sine linea» del escritor francés…

Y recrea Pitollet:

> Don Armando me confesó que había tardado aproximadamente seis meses, para acabar con *La Hermana San Sulpicio.* "Es, añadió, lo que tardo con casi todas mis novelas, pues usted sabe que escribo sin ningún apremio ni obligación. *J'écris pour mon plaisir, voila tout.* Es el puro placer de escribir el que me guía al llenar las cuartillas. Trabajo reposadamente y, por fortuna,

no me inquieta, al escribir, la menor preocupación de orden material. Y cuando empiezo, esté usted seguro de que tengo ya casi acabada la novela en mi imaginación: caracteres, intriga, y hasta división por capítulos. Apenas si tengo más que ponerme ante las cuartillas. Aunque, claro es, a veces, cuando estoy escribiendo, surgen nuevos lances, incidentes imprevistos, que hay que incorporar al plan definitivo.
Insistí: Entonces no hace usted borradores y ¿las cuartillas que usted escribe de primera intención serán las definitivas? Me aseguró que el plan de cada una de sus novelas lo disponía por cuartillas, una por cada capítulo, y que escribía por las mañanas y poco; generalmente cuatro o cinco cuartillas. Le encantaba esta calma en el trabajo: nunca apresuramientos, inquietudes, agobios. El *Nulla dies sine linea*, atribuido por Plinio al antiguo pintor griego Apeles, no era su lema. (pág. 89).

De todos modos, la importancia de esta última carta para los estudiosos de Palacio Valdés radica en que identifica a su personaje Pasarón con Marcelino Menéndez Pelayo, aspecto que hasta el momento había negado. Realmente la descripción que hace de Pasarón en su novela, junto con otros pormenores que aparecen luego en el desarrollo de la misma –como su renuncia al amor para poder proseguir con sus estudios–, no dejan mucho espacio a la duda de esta identificación del personaje con el amigo[13].

A partir de ésta, las cartas se centran en la actividad literaria de don Armando, con algunas referencias a otras circunstancias de su cotidianeidad y especialmente de sus idas y venidas a Capbreton y de sus amistades francesas.

Chalet Marta y María
Cap Breton
Landes

24 Julio 1925

Mr. Camile Pitollet

Querido amigo y compañero:
Hace un siglo que no tengo noticias suyas. Es posible que usted me haya es-

[13] «[…] gozaba de una fama inmensa, no sólo en la Facultad de Letras, sino en todas las demás. Era el primer estudiante de la Universidad Central, y se decía que jamás había habido en ella un fenómeno de erudición semejante. Algunos le comparaban al célebre Pico de la Mirandola, aquel joven portentoso del siglo XV que en novecientas tesis por él sostenidas brillantemente agotó todas las cosas cognoscibles *de omni re scibili.* Y con esto ninguna pedantería. Pasarón exhibía su ciencia sin arrogancia, con perfecta naturalidad, como si abriese cualquier libro bien repleto de doctrina». (Palacio Valdés: 1920: 18)

crito a mi antiguo domicilio Lista – 5. Me he trasladado en Madrid a la calle de Hermosilla – 34.
Aquí me encuentro veraneando desde el 27 del pasado mes de Junio y me propongo permanecer hasta Octubre.
Estoy terminando una novela que seguramente no gustará. Es la vida de una santa y el mundo no está ahora por las santas, sino por las cortesanas. Como yo he escrito siempre por darme gusto me importa poco[14].
Si usted hace un viaje al mediodía véngase un día a almorzar conmigo[15] .
Siempre muy suyo le estrecha la mano su amigo y compañero

A. Palacio Valdés[16]

Chalet Marta y María
Cap Breton
Landes

Efectivamente la novela a que se refiere esta carta, como el propio Pitollet anota al margen del original, es *Santa Rogelia*, novela de 1926 que, aunque no es la mejor de las suyas, despertó cierto interés, en cuanto escrita y publicada cuando la fama del novelista estaba en uno de sus puntos más altos. Días más tarde, nueva carta también desde Capbreton:

31 Julio 1925

Querido amigo: Siento que usted no se decida a almorzar conmigo un día.
Cap Breton mejora rápidamente. Yo lo deploro: me gustaba su aspecto patriarcal.
De Mme. Venturini no tengo noticias hace tiempo. Es una mujer inteligente y muy simpática pero exagerada como todas las mujeres en sus preferencias.
Estos días se ha publicado en Madrid una biografía mía bastante completa. Si usted la desea se la enviaré.
¿Piensa usted permanecer mucho tiempo en Pau? Que lo pase con salud y muy felizmente desea su amigo y viejo compañero

A. Palacio Valdés

[4] Al margen de este párrafo, escrito a mano en el original: «Santa Rogelia».
[15] Pitollet, p. 102, que transcribe esta carta íntegra modifica este párrafo para facilitarle al lector las coordenadas geográficas: «Si va V. a Biarritz desde Pau, venga un día a almorzar con nosotros».
[16] Acompañan a esta carta dos recortes de una revista con sendas fotos, una del propio Palacio Valdés en su prado de Cerezangos en Laviana y otra de don Armando con su familia en Cap Breton.

La biografía a la que alude es la de Ángel Cruz Rueda, publicada ese mismo año de 1925 por la Agence Mondiale de Librairie de París bajo el título de *Armando Palacio Valdés: Estudio biográfico.* Años después, en 1949, publica una segunda edición, aumentada con dos nuevos capítulos que cubren los años que median entre éste de 1925 y el traslado de los restos mortales del novelista de Madrid a Avilés en 1945.

Alude también a Madame Venturini, que firmaba con el seudónimo de Philine Burnet, que transcribe «Fhiline Burult», quizás por una mala lectura del cajista (pág. 107). Fue autora de varias obras sobre España, escribió seis artículos de cierto interés sobre Palacio Valdés y su obra para un periódico de Toulouse, *L'Express du Midi*, subtitulado *Organe de Défense Sociale et Religieuse* –«todo un programa», como señala Lissorgues– y una necrológica en *La Garonne* de 21 de marzo de 1938. De ella dirá Pitollet: «No hubo ni en Francia ni fuera, una mujer que conociera mejor la obra de Palacio Valdés. Cambié con ella larga correspondencia durante varios años y me tuvo siempre al corriente sobre sus publicaciones acerca de don Armando» (pág. 119)

A comienzos del año siguiente una nueva carta en que se habla del éxito de ventas de *Santa Rogelia*:

> 20 Feb. 26
>
> A. PALACIO VALDÉS
> DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA HERMOSILLA, 34
> TELÉF. 54352
>
> Mi querido amigo:
>
> [Hay una primera frase del todo ilegible en las fotocopias que se me han facilitado que comienza por «Mil gracias» y termina con «palabras»]. La edición de Santa Rogelia se ha agotado en dos meses. El día primero de marzo aparecerá la nueva.
> Supongo que nos veremos de nuevo este verano en Cap Breton, y esta vez en compañía de su simpático hermano, ya que suele veranear aquí, y no dudo de que abandone V. su retiro de Pau para pasar con él y su exquisita esposa y niñas, unas semanas.
> No sé si podré hallar en Francia editor para mi Santa, ya que la librería extranjera en París se halla tan restringida.
> Pasado mañana se exhibe al público en toda España la película de mi novela José[17].

[17] Pitollet añade de su cosecha: «dicen que va a ser un gran éxito» (p. 103).

Siempre muy suyo le estrecha la mano su amigo y compañero

Palacio Valdés

Efectivamente, *José*, su novela de 1885, adaptada al cine por Carlos Primelles y dirigida por Manuel Noriega, fue estrenada en los cines Real Cinema y Príncipe Alfonso de Madrid el 22 de febrero de 1926, con gran éxito de público y crítica. El gacetillero del diario *El Sol* que da cuenta del estreno apunta varios de sus valores[18], mientras que el de *La Libertad* se centra en los paisajísticos: «argumento sano, costumbres asturianas, paisajes bellos como los de Cangas de Onís, Ribadesella, Candás, San Esteban de Pravia, Cudillero, Llanes…». Este mismo diario, de fecha 23 de febrero, señala que «D. Armando Palacio Valdés, que presenció desde un palco el estreno de la película *José*, fue objeto al terminar la proyección de una cariñosísima ovación».

A pesar de sus temores, la versión francesa de *Santa Rogelia*, traducida por Philine Burnet bajo el título de *Sainte Rogélie (de la Légende dorée)*, fue publicada por Plon en París en 1930 y reeñada por el propio Pitollet para la *Revue des langues romanes* (Pitollet: 1932).

La siguiente carta, escrita en el primer trimestre de 1927, aborda, como no podía ser de otro modo, el tema del Premio Nobel que en aquellas fechas ocupaba de lleno a la sociedad literaria española, como he señalado en otro lugar (Trinidad: 2009).

A. Palacio Valdés
de la Real Academia Española

Hermosilla, 34
Teléf. 54352

23 Marzo 1927

Querido amigo: Mil gracias por sus cariñosos deseos. El premio Nobel es una lotería con que juegan todas las naciones y en la cual no interviene solamente el mérito sino la diplomacia y sobre todo el ruido. Basta para mi satisfacción que en España se piense que lo merezco.

[18] «Encierra esta cinta, desde el punto de vista de nuestra producción, varios valores merecedores de elogio. Consignemos los principales: incorporar a la cinematografía española el nombre de Palacio Valdés; buscar en la novela asunto propio de película; elegir una región como la asturiana, tan rica en ambientes típicos y panoramas de hechizo, para servir de marco al cinematógrafo y, finalmente, tomar como asunto principal la vida de pescadores, tema difícil de plasmar en el cine; propiamente, por exigencias naturales de técnica». *El Sol*, 24 de febrero de 1926.

De Mme. Venturini tengo noticias de vez en cuando. Como [ilegible] de amiga en París no encuentra editor para Santa Rogelia.
Reciba mi pésame más sincero por el fallecimiento de su hermano, el cual no juzgaba enfermo por las apariencias y créame siempre muy suyo affmo. amigo y compañero

A. Palacio Valdés

Como vemos, la carta de nuestro autor mantiene la línea de sus opiniones sobre el Nobel (Trinidad: 2009: 372), pero Pitollet no se conforma y la modifica totalmente, en parte para acrecentar la idea de la vanidad achacable a don Armando, que parece servirle de *leit-motif*, y en parte para atribuirse intervenciones a favor del novelista que nunca tuvo.

Su transcripción no tiene desperdicio (pág. 104, donde da la fecha de 29 de mayo de 1927, quizás por error o por algún interés que se nos escapa):

Querido amigo: Mil gracias por sus cariñosas intervenciones y por la nota de *L'Action Française* del 15 y el 16 de marzo. El premio Nobel es una lotería en que juegan todas las naciones y en la cual no interviene solamente el mérito sino la diplomacia y sobre todo el *ruido*. Basta para para mi satisfacción el que en España se piense que lo merezco. Le aseguro que no me interesa aquel premio sino por lo que tiene de remuneración económica. Los premios literarios son de un valor tan hueco como los monumentos públicos o las calles dedicadas; y el Nobel no puede ser una excepción. Quienes lo otorgan, ni siquiera conocen nuestro idioma. Se dejan guiar de rumores poco auténticos, y acaso de circunstancias muy diversas y que, desde luego, para nada tienen que ver con la literatura pura. No discutiré a Echegaray, que lo tuvo en 1904. En cuanto a Benavente, si no apruebo del todo lo que escribió V. en *Mercure de France*, cuando se premió en 1922, casi diría como el poeta de *La Lira de Bronce* y *Alivio de Caminantes*[19]:

Sólo encuentro en lo pasado
para mis gustos ambiente,
porque en su callada fuente
y hasta en sus tumbas piadosas,
olvido las dolorosas
vergüenzas de lo presente.

[19] *La lira de bronce* y *Alivio de caminantes* son sendas obras de Ricardo León, de 1901 y 1911.

> No trato de menospreciar nuestros premios Nobel, entre ellos el merecidísimo de Ramón y Cajal en 1906, pero le repito que mi premio, para mí está en el público, en la tirada de mis obras: un premio que no es fácil de falsificar…

Vayamos por partes. En primer lugar, el injerto de esta frase –«Le aseguro que no me interesa aquel premio sino por lo que tiene de remuneración económica»– nada tiene que ver ni con la personalidad ni con la posición económica de don Armando, que en ninguna de sus declaraciones sobre el Nobel hizo nunca mención de las condiciones monetarias del premio.

En cuanto a *L'Action Française*, ni el 15 y ni 16 de marzo de 1927 publica nada de Pitollet. Tampoco lo dice en ese añadido, pero tal parece desprenderse y, aun apurando los términos, la ambigüedad de su redacción podría dar a entender además que este órgano de prensa francés –«cuya ideología se alimentaba en un nacionalismo exacerbado, un catolicismo integrista, una forma de gobierno autoritario» (Lissorgues, 210)– hubiese solicitado el premio Nobel para don Armando. Como ya he documentado en otro lugar (Trinidad: 2009: 368), ni se produjo tal solicitud ni se desprende de tales notas en *L'Action Française* de esos dos días. El día 15 se publica una breve nota, firmada por *Orion*, dando cuenta de la petición del Nobel por parte de la Asociación de la Prensa de Madrid[20] y el 16, una referencia de Pierre Tuc algo más extensa, aunque poco más de 40 líneas de las que la mitad son citas de la entrevista concedida a José Montero Alonso en el diario *La Libertad.*

En agosto del mismo año, le escribe desde Capbreton tras una visita de Mme. Venturini y retomando el tema del premio Nobel, que desde meses antes sabía no se le concedería por haberse presentado su candidatura fuera de plazo:

> Chalet Marta y María
> Cap Breton
> Landes
>
> 23 Agosto 1927[21]
>
> Mi querido amigo:

[20] Titulada «Palacio Valdés et le prix Nobel», la gacetilla dice textualmente: «L'Espagne "presente" Palacio Valdés au prix Nobel. Dans l'adresse qu'elle a rédigée pour l'Académie suédoise, l'Association de la presse españoler met en relief la renom universel de l'auteur du *Village perdu* et son renom espagnol: Le maître à su peindre ne s'est mêlé aux querelles des partis. Il a vu sa part dans les intérêts et dans les sentiments éternels. La délicieux plaisir que donnent ses libres vient de leur pure beauté et de leur langue magnifique…» (*L'Action Française*, 15 de marzo de 1927, p. 4).

[21] Pitollet, p. 106, da la fecha de 29 de agosto.

Deploro mucho que usted no haya venido a Cap Breton cuando Mme. Venturini. Dudo mucho que esta logre publicar su traducción de Santa Rogelia.
Los editores franceses tratándose de traducciones no quieren obras de literatura sino de pirotecnia, obras de extravagancia o de escándalos. Cuando vaya a Madrid tendrá mucho gusto en enviarle las Páginas escogidas y la Novela de un novelista[22].
En cuanto al premio Nobel tampoco me sorprende la decisión del Comité Nobel. Este ha dado por razón para no otorgarme el premio que se ha pedido fuera de tiempo. Afortunadamente para mí no soy un hombre sediento de gloria y dinero como alguno de mis colegas. Sobre mi casa pondría la inscripción que Nicolás Bacon, padre del famoso filósofo, puso sobre la suya: «Mediocria prima».[23]
Ayer pasé el día en San Sebastián. Si voy a Brarra [¿Biarritz?] haré por verle. Consérvese bueno, viva feliz y ordene a su amigo y viejo compañero

A. Palacio Valdés

Uno de estos días almorcé en compañía de Lucien Descaves y hablamos de usted.

Una nueva tarjeta postal, en octubre de 1927, le anuncia la próxima aparición de una de sus traducciones en Francia

Mi querido amigo: Me vi precisado a marchar de Cap Breton el 15 de Septiembre. Sentí no verle. En el próximo Noviembre se pondrá a la venta en París por las Presses Universitaires mi novela «Tristán o el pesimismo». Haga usted por este hijo mío lo que pueda. Ya sabe que es siempre suyo el viejo

Palacio Valdés

25 Oct. 27

[22] De nuevo Pitollet solicita libros a don Armando, en esta ocasión varios años después de ser publicados, pues las *Páginas escogidas* fueron editadas por Calleja en 1917 –con una segunda edición en 1925– y *La novela de un novelista*, por Victoriano Suárez en 1921.

[23] Pitollet reproduce este párrafo (p. 105) aunque con alguna variante: «En cuanto a él, no me sorprende la decisión del Comité Nobel. Este ha dado por razón para no otorgármelo que se ha pedido fuera de tiempo. Afortunadamente para mí no soy hombre sediento de gloria y dinero, como alguno de mis colegas. Sobre mi casa pondría la inscripción de Nicolás Bacon, padre del famoso filósofo: *Mediocria prima*». A continuación hace un extenso comentario, en la misma página, ironizando sobre este, para él aparente, desdén con que Palacio Valdés habla del Nobel.

Ya en Madrid, le remite los libros prometidos y le anuncia otras novedades literarias:

A. Palacio Valdés
de la Real Academia Española Hermosilla, 34
Teléf. 54352

3 Nov. 27

Mi querido amigo:
He dado orden a mi librero para que le envíen «La Novela de un novelista» y «Los Majos de Cádiz». También le enviaré pronto «Páginas escogidas».
Nada sé de Mme. Venturini. Ayer le he escrito. Temo que le haya ocurrido algo.
Me dicen que en la semana próxima se pondrán a la venta en París Tristán y La novela de un Novelista. Como no tengo amigos en la prensa parisina es muy probable que pasen inadvertidas.
Aquí se me preparan muchas fiestas para conmemorar mis bodas de oro con las letras.
Siempre muy suyo le estrecha la mano su amigo y viejo compañero
A. Palacio Valdés

Con la referencia a la preparación de muchas fiestas para conmemorar sus bodas de oro con las letras se refería don Armando a las que le preparaba el diario *La Correspondencia Militar* que insertó un manifiesto en su número del 16 de enero de 1928, convocando el «año jubilar» de Palacio Valdés al que se adhirieron otros medios e instituciones y que habría de contar con una serie de actos, ediciones y manifestaciones en su favor que luego quedaron en muy poco, en parte por la fractura de una pierna de nuestro novelista en febrero de ese año. El 17 de abril de 1929, estando todavía convaleciente, le escribe a José Manuel Bada: «Mi jubileo se ha aplazado porque yo no me encuentro en disposición de asistir a acto alguno. Aún me tienen que subir y bajar del coche» (Blanco: 1974: 50).

Del accidente que le produjo la fractura del fémur le da cuenta en carta de octubre de 1928:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Hermosilla – 34

Madrid 28 Oct 28[24]

[24] Pitollet (pág. 103) transcribe la fecha como «28 de octubre de 1926», por errata evidente.

Mi querido amigo y compañero:
El 27 de Febrero[25] me rompí una pierna (el cuello del fémur) cayendo de un tranvía. Naturalmente mientras estuve en la cama y aun después no me han dado ninguna carta. Así que no me he enterado de la que usted me escribió en la fecha que me dice[26].
Anteayer[27] he llegado de Cap Breton, sin haber logrado gran cosa. Sigo completamente inválido, caminando difícilmente con muletas. No se puede prever cuándo las soltaré.
Boselli me ha enviado la traducción de Marta y María, Bottoni la de La Novela de un novelista y espero de un día a otro la de Los Majos de Cadiz hecha por Norsa[28].
Mucho le agradezco sus gestiones para la publicación de la traducción de Mme. Venturini.
Viva feliz y créame siempre su atento amigo affmo

A. Palacio Valdés

La traducción que usted me envía está tomada de La Aldea Perdida. No tengo ahora ese volumen.

Caserío en español es sinónimo de *hameau*, aunque un caserío se suele componer de pocas casas (una docena a lo más).

Cañada es un valle muy estrecho por donde corre un riachuelo[29].

---

[25] Aunque Pitollet da la fecha de «28 de febrero» –¿realmente tiene problemas en la transcripción de los números del novelista o persigue otra cosa?– el accidente se produjo, según informa *ABC*, de 28 de febrero de 1928, «en las primeras horas de la noche de ayer» al bajarse de un tranvía en la calle Goya de Madrid.

[26] Pitollet, p. 103: «Naturalmente mientras estuve en la cama y aún después, no me han dado ninguna carta, ni las de V. ni de las de nadie. Así que no me me [sic] he enterado de cuanto me dice que me escribió en las fechas que me indica. Lo siento pero ¿qué hacer?». De una carta de la que habla Palacio, y parece ser le reclamaba Pitollet, hemos pasado así a varias.

[27] Pitollet, p. 103 transcribe «En mayo», seguramente por una lectura errónea.

[28] Pitollet, p. 103: «Nuestro común amigo de Milán, Carlos Boselli, me ha enviado su traducción de Marta y María y Bottoni la de *La Novela de un Novelista* y espero de un día a otro la de *Los Majos de Cádiz* hecha por Angelo Norsa».

[29] A continuación hay una nota autógrafa en la letra que supongo de Pitollet: «C'est le texte donné en Oct. 1928 à la Sorbonne aux candidats un baccalauréat B. [ilegible] dans Les Humanités de la [ilegible]». El propio Pitollet explica esto en p. 103, aunque, como siempre, con un quiebro personal: «En la sesión del bachillerato en la Sorbona, aquel mes de octubre, había dado a traducir un paso de *La Aldea Perdida*, y las dos voces, caserío y cañada, habían dado lugar a las más divertidas interpretaciones, las cuales discute don Armando, concluyendo con estas definiciones: "Caserío en español es casi sinónimo de hameau, aunque un caserío se suele componer de pocas casas, una docena a lo más. En cuanto a cañada es un valle muy estrecho por donde corre algún riachuelo"».

Su accidente sigue marcándole el ritmo en algunas actividades, como vemos en la carta siguiente, en la que insiste en su dolencia, aunque no le impida seguir escribiendo y publicando:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

9 Dic. 28

Hermosilla – 34

Querido amigo:

Me pide usted algo nuevo. Lo único nuevo, aunque ya data de algunos meses, es que me he roto una pierna y aún camino con muletas. Los viejos ya no podemos ofrecer más que semejantes novedades.
Sin embargo, por si algo le interesa, le diré que en el próximo enero publicaré un volumen titulado Testamento Literario que es el resumen de mis opiniones estéticas y filosóficas[30].
Si quiere saber algo de mi vida se encuentra prolijamente contado en la biografía que ha escrito Antón del Olmet[31] y en la más reciente de Cruz Rueda.
Consérvese bueno y disponga de su affmo. amigo y compañero

A. Palacio Valdés

A Camille Pitollet no le gustó el *Testamento literario*, como deja perfectamente claro en su reseña del mismo para la *Revue des langues romanes* (Pitollet: 1929). Parece que en este punto hay un corte en esta correspondencia o una distancia entre ambos amigos, pues la carta siguiente será de casi tres años después:

[30] De nuevo en esta ocasión Pitollet le corrige el estilo a don Armando: «Me pide V. noticias de mi salud. Lo único nuevo –aunque ya data de unos meses, como se lo escribí en su tiempo– es que sigo caminando con el auxilio de una muleta. Los viejos ya no podemos ofrecer más que semejantes novedades. Sin embargo, le diré que, en el próximo enero publicaré un volumen titulado: *Testamento Literario* que será el resumen de mis opiniones estéticas y filosóficas…». Parte de esta frase —desde «Los viejos…»– la había recogido previamente en la necrológica del *Bulletin hispanique* (Pitollet: 1938: 204).

[31] Luis Antón del Olmet y José de Torres Bernal inauguraron la serie de *Los grandes españoles* con un volumen sobre Palacio Valdés, así titulado, y subtitulado «Análisis de ese alma blanca y angélica y de ese astro sano y optimista que se llama D. Armando Palacio Valdés», Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1919. El subtítulo da un tanto la medida del tono encomiástico del libro, aunque el volumen no deja de tener interés biográfico, especialmente por la amplia entrevista con nuestro autor que le sirve de soporte y en la que se recogen muy interesantes declaraciones de un Palacio Valdés entrado ya en la sexta década de su vida y con lo más importante de su obra publicado.

A. Palacio Valdés
de la Real Academia Española Maldonado, 25
Teléf. 54352

5 Dic. 31[32]

Mi querido amigo: Mi salud se halla tan quebrantada que no sé como he podido concluir el libro que tengo el gusto de enviarle[33].
No he leído lo que usted ha escrito sobre mí. Envíemelo usted.
Le deseo muy felices Pascuas y un año muy próspero.
Ya sabe que es siempre muy suyo amigo y viejo compañero que le estrecha la mano

A. Palacio Valdés

Aunque al transcribir el único párrafo de esta última carta advierte de que «omito cartas» hasta ésta, es posible que no hayan existido, pues de otro modo el petulante Pitollet las hubiera conservado como ha hecho con el resto, inconsciente quizás de que podían revelar la manipulación a que las estaba sometiendo para incorporarlas a este artículo del *Boletín.*

El libro al que se refiere, es con toda seguridad *El gobierno de las mujeres*, publicado por Victoriano Suárez a primeros de octubre de ese año 1931[34], año en el que, en su comienzo había publicado *Sinfonía pastoral*, su última novela.

La última de las tarjetas postales que conforman el paquete alude, una vez más, al envío de un libro por parte del novelista.

A. Palacio Valdés
de la Real Academia Española Maldonado, 25
Teléf. 54352

Con un saludo cordial de su amigo y viejo compañero

A. Palacio Valdés

No poseo ningún ejemplar del cuento «A Cara o Cruz»[35]

[32] Pitollet da la fecha de 15 de diciembre de 1931 (p. 107).

[33] La transcripción de Pitollet, que sólo recoge este párrafo, es de nuevo interesada: «Su salud [sic] se halla tan quebrantada, que no sé como he podido concluir el libro que tengo el gusto de someter a su competente juicio».

[34] Véase mi «Introducción» a Palacio Valdés, A., *El gobierno de las mujeres*, Laviana: Centro de Interpretación, 2006, pág. 24.

[35] Hay una anotación autógrafa al margen: «1931».

Es posible que esta escueta nota acompañara el envío de algún libro, posiblemente *El gobierno de las mujeres*, que anuncia en carta anterior, pues al margen, y de letra del hispanista, hay la anotación de una fecha, «1931», con lo que estaríamos posiblemente en la última de las cartas conservadas de las remitidas por don Armando, si bien en la página 107 de estos recuerdos Pitollet todavía anota el envío de su libro *Tiempos felices* (1933), una colección de ocho novelitas reunidas por un mismo tema, «el arribo a las puertas del vivir conyugal», y conociendo al remitente es posible que también llegara con algún tipo de nota de envío que no se ha conservado.

Llegados a este punto, tras transcribir, ahora sí literalmente, todas las cartas y tarjetas de Palacio Valdés, se impone una reflexión a modo de resumen o, si se quiere, de aviso para navegantes. Muy pocas de estas misivas se libraron en su día de las *correcciones* de su destinatario al incorporarlas a su artículo, pero hay que convenir que, salvo en un par de ocasiones, sus modificaciones son totalmente intrascendentes, cuando no caprichosas, aunque con una tendencia muy acusada: destacar su participación en hechos, conversaciones o publicaciones en las que no había intervenido en su momento. Ya hemos visto que, tomando ideas y frases completas de la entrevista de Montero Alonso en el diario *La Libertad*, finge haberle hecho él dicha entrevista en Capbreton; conducta que puede ser habitual en el hispanista, pues en este mismo artículo, sin apurar todas las posibilidades, he podido detectar otra adecuación de frases ajenas a su propio discurso. Veamos.

El libro biográfico de Antón del Olmet y Torres Bernal recoge algunas opiniones de don Armando:

> —Yo amo esa casita con locura —nos dice—. Paso allí cinco o seis meses al año, y, además, ¡la civilización de Francia! Todo es fácil. A casa nos lo traen todo, y relativamente barato. Hay trenes, tranvías, comodidades sin fin.
> Don Armando se extasía contándonos su vida en Cap Bretón. Paseos, excursiones largas y sanas entre bosques.
> —Parece aquello el paraíso en la vida (Antón: 169).

Y Camille Pitollet, en la página 87 de este artículo, transcribe como propio:

> Me dijo que amaba esta casita con locura, que la civilización de Francia le gustaba, que la vida era más fácil que allende el Pirineo, en la meseta castellana. «A casa, nos lo traen todo y barato. Hay trenes, tranvías, comodi-

dades sin fin; paseos, excursiones largas y sanas en el ambiente balsámico de los pinos. Parece aquello el paraíso en la vida».

Nada hubiera pasado si citara textualmente el fragmento de Antón del Olmet o si lo glosara tras citarlo o si utilizara la información proporcionada en los términos habituales en estos casos. Pero su vanidad le puede. En todas estas intervenciones *pro domo sua* se aprecia un proceder egocéntrico y vanidoso, rayano quizás en un narcisismo que parece dominarle y que, una vez descubierto, consigue el resultado contrario al perseguido. Sobre todo cuando tal impostura[36] afecta y pretende poner en tela de juicio a personas como Palacio Valdés o como Marcelino Menéndez Pelayo, de las que únicamente recibió favores[37] y a las que devuelve esta gratuita lanzada a moro muerto que nos obliga a mirar con recelo y a poner entre paréntesis todas las aportaciones de este puntilloso y resentido hispanista.

Porque, en realidad, y resumiendo todo lo anterior, las correcciones pueden agruparse en tres bloques muy concretos: errores de datación de las cartas, intentos de acentuación de la presunta vanidad de don Armando y, sobre todo, afán por erigirse en protagonista de sucesos y aún de obras en los que su participación fue marginal e incluso en algunos casos ni existió. La variación de las fechas de las cartas, que tantas veces se modifican, puede obedecer a una errónea interpretación de la caligrafía de don Armando, que también se da en el caso de Menéndez Pe-

[36] En toda esta actuación de Camille Pitollet la calificación de «impostor» puede entenderse, sin olvidar el resto de connotaciones, en el sentido que le da María Moliner, en su primera acepción: «Se aplica a la persona que dice cosas falsas en descrédito de otra».

[37] Enrique Sánchez Reyes, a la hora de editar la correspondencia Pitollet-Menéndez Pelayo, se vio en la necesidad de redactar un largo epílogo (Pitollet: 1949: 332-349) para matizar algunas de las manifestaciones del francés en las que «se insinúan ideas y se hacen afirmaciones que pudieran interpretarse en desprestigio, tanto en lo moral como en lo científico, de la figura de D. Marcelino Menéndez Pelayo» (335). Y Manuel Revuelta Sañudo, a la hora de incorporar estas cartas al *Epistolario general de Menéndez Pelayo*, aunque sin profundizar en los detalles, advierte también determinadas intervenciones: «hemos observado algunos errores de datación y correcciones de las cartas originales de C. Pitollet (de las de Menéndez Pelayo lo ignoramos, ya que no se conservan en la Biblioteca las copias enviadas por Pitollet, que en dicho *Epistolario* se reproducen). Quien lea tanto el preámbulo como sobre todo el epílogo de este *Epistolario* puede inferir fácilmente que E. Sánchez Reyes lo publicó de no muy buena gana y con poca intervención personal, si se tiene en cuenta además –como es presumible– que Pitollet vería las pruebas, y que por tanto suya era la última responsabilidad. Sea como fuere, hemos procurado reordenar las cartas mal situadas y respetar en todo caso el texto original de Pitollet, que, por cierto, a veces recibe alguna corrección inconcebible, por ejemplo, en la carta de 1 febrero 1909, «aprenderle» –pésimo galicismo– donde el original dice muy bien «enseñarle». He citado a partir de la ed. digital de la Biblioteca Cervantes Virtual, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826173117069313087624/029406_0012.pdf.

layo, por lo que la coincidencia inclina a pensar en otra causa que, por más intentos que he podido hacer de descubrir un motivo común, se me escapa totalmente. Para los otros dos grupos de actuaciones, la única explicación, plausible y absoluta, es la radical petulancia de un Camille Pitollet incapaz de dominar sus impulsos egocéntricos. Aunque para ello deba dejar en entredicho su propia reputación.

FRANCISCO TRINIDAD
CENTRO DE INTERPRETACIÓN PALACIO VALDÉS - LAVIANA

BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN DEL OLMET, Luis y José de Torres Bernal (1919). *Los grandes españoles: Palacio Valdés.* Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.

BLANCO PIÑÁN, Salvador (1974).«Cincuenta cartas de Palacio Valdés y un emigrante asturiano en Nueva York». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 81, pp. 33-60

LISSORGUES, Yvan (2009). «Palacio Valdés y Francia. Francia y Palacio Valdés». *Palacio Valdés, asturiano universal, Actas del III Congreso Internacional Armando Palacio Valdés y su obra celebrado en Laviana y Avilés (3, 4 y 5 de octubre de 2007)*, edición de Francisco Trinidad, Laviana, Excmo. Ayuntamiento. 185-215.

MONTERO ALONSO, José (1924). «Cómo se escribe una novela. Don Armando Palacio Valdés, la figura más gloriosa de nuestras letras actuales, cuenta cómo escribió *La hermana San Sulpicio*, su novela más famosa, y *La hija de Natalia*, su novela última». *La libertad*, 16 de febrero.

PALACIO VALDÉS, Armando (1920). *Años de juventud del Doctor Angélico. Madrid*, Victoriano Suárez (la primera edición es de 1918).

PITOLLET, Camille (1925). «Don Armando Palacio Valdés à Capbreton». *L'Independant des Basses Pyrenees*, 20 de agosto.

— (1929). «Armando Palacio Valdés. Testamento literario». *Revue des langues romanes*, t. LXVI.127-133

— (1932). «Armando Palacio Valdés, de l'Acadèmie Royale d'Espagne. S*ainte Rogèlie (de la Lègende dourée*)». *Revue des langues romanes*, t. LXVI. 175-180

— (1938). «Necrologie. Armando Palacio Valdés». *Bulletin Hispanique*, XL.201-208.

— y Enrique Sánchez Reyes. (1949).«Epistolario de Camilo Pitollet y Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV. 229-345.

— (1957). «Recuerdos de don Armando Palacio Valdes». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIII. 72-120.

TRINIDAD, Francisco (2009). «Palacio Valdés, en la trayectoria del Premio Nobel». *Palacio Valdés, asturiano universal, Actas del III Congreso Internacional Armando Palacio Valdés y su obra celebrado en Laviana y Avilés (3, 4 y 5 de octubre de 2007)*, edición de Francisco Trinidad, Laviana, Excmo. Ayuntamiento. pp. 355-385

— (2005). «Para el epistolario de Palacio Valdés», *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo- Laviana (24-26 de Septiembre de 2003)*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana. 349-376.

Philippe Merlo Morat
La lírica de José Hierro o la musicalidad
al compás del compromiso.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 389-410

LA LÍRICA DE JOSÉ HIERRO O LA MUSICALIDAD AL COMPÁS DEL COMPROMISO[1]

Este título combina dos de las grandes ideas de la poesía de José Hierro, o podemos decir de la poesía «férrea»: tanto el fondo, con el compromiso siempre presente en su lírica, como la forma, muy vinculada a la música en todos los niveles, según veremos. En una reciente antología francesa sobre literatura española contemporánea se afirma lo siguiente: «José Hierro est l'exemple le plus flagrant du compromis entre la tradition et la modernité. Si son engagement dans la poésie sociale est net, il n'oublie jamais la valeur de la langue et le rythme du vers. Sa lyrique intimiste le rapproche des préoccupations des jeunes poètes actuels et notamment des poètes de l'expérience[2]».

Música y compromiso se mezclan durante los años que el poeta estuvo en la cárcel, según indica Pedro J. de la Peña en el capítulo «La música» de su ensayo *José Hierro, vida, obra y actitudes:* «su preparación musical se había realizado ya en los años de la cárcel y había estudiado solfeo, y fue un constante degustador de la más variada música, casi toda ella clásica, que luego aplicaba a sus versos en compases de grupos rítmicos contrastantes alternativos o armónicos, de acuerdo con la vo-

[1] Expreso un profundo agradecimiento a Ana Martín Puigpelat por la sesión que tuvimos los dos en Lyon, en julio de 2010, compartiendo ideas sobre la poesía de José Hierro, y por la ayuda que me brindó la poetisa y dramaturga para adentrarme mejor en la obra del poeta de *Cuaderno de Nueva York.*

[2] Philippe Merlo Morat, *Littérature espagnole contemporaine,* Paris, PUF, 2009, p. 127.

Entregado: 17 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

luntad de lo que quería comunicar en sus versos»[3]. La diferencia entre la música y la poesía, o más bien el enriquecimiento que la una supone sobre la otra, implica en la obra de José Hierro un verdadero «equilibrio», según afirma el propio poeta: «entre el sonido y el sentido, la música nos ofrece plenitud de sensación estética sin vacilación alguna, con una seguridad que, extrañamente, ni siquiera produce vértigo. La poesía, sin embargo, asume su permanente vacilación entre los dos extremos, y quizá en ese equilibrio inestable radica gran parte de su placer estético: nos aproxima al núcleo medular de su existencia sin desvelarlo nunca porque posiblemente entonces nos tragaría el vacío de las palabras grandilocuentes y, quizás también, porque en la aproximación, en el 'nombrar escondido', puede plasmarse más desvelamiento real que en la explicitud plana[4]». Una de las constantes interrogaciones que se hacía el poeta era a propósito de las interacciones o intercambios que las artes podían tener entre ellas: «¿cuántos músicos actuales conocen lo suficiente la poesía de hoy?, ¿cuántos poetas la música que se hace?»[5]

Podemos preguntarnos entonces: ¿cómo se combina la música con la poesía de José Hierro?, ¿qué tipo de música es la que le sirve de referencia al poeta?, ¿cuál es el vivero musical del poeta?, ¿cuáles son los efectos que busca y qué puede producirse en el lector-oidor de su poesía? Para contestar a estas preguntas, estudiaré un número importante de poemas de toda su producción, desde 1947 a 2002[6], centrándome en las obras donde la musicalidad está presente de manera clara o más bien soslayada. Así, veremos que la poesía de José Hierro es comparable con una partitura que puede dirigirse a todo tipo de auditor: una partitura coral que tiene la peculiaridad de jugar con nueve pulsaciones; una partitura que es una verdadera sinfonía que llamaré «la sinfonía de la Eneida *férrea*».

I. Una partitura para todo tipo de auditor

A. Entre música popular y culta

La poesía de José Hierro es una mezcla de música culta y popular, de música sinfónica (a lo grande) y de cámara (en la intimidad). Esta mezcla de poesía-

[3] Pedro J. de la Peña, *José Hierro, vida, obra y actitudes,* San Sebastián de los Reyes (Madrid), Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 2009, p. 309.

[4] En Pedro J. de la Peña, *op. cit.,* p. 312.

[5] José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», en *Guardados en la sombra*, ed. Luce López-Baralt, Madrid, Cátedra, 2002, p. 163.

[6] Todas las citas se harán a partir de José Hierro, *Poesías completas* (1947-2002), eds. Julia Uceda y Miguel García-Posada, Madrid, Visor, 2009.

música culta y popular la tenemos claramente presente en «Réquiem» (*Cuanto sé de mí*), donde la voz poética, como afirma al final del poema,

> [Se ha] limitado
> a reflejar aquí una esquela
> de un periódico de New York. (419)

Esta voz que abre el poema nos habla de

> Manuel del Río, natural
> de España, ha fallecido el sábado
> 11 de mayo, a consecuencia
> de un accidente. Su cadáver
> está tendido en d'Agostino
> Funeral Home. Haskell. New Jersey.
> Se dirá una misa cantada
> a las 9.30, en St. Francis. (417)

Se nota el aspecto popular –elección del estatuto social del personaje, del lugar, del acontecimiento...– que rápidamente se ve ennoblecido por dos razones:

1) La referencia al Réquiem, como lo anuncia el título, que la voz lírica inyecta de vez en cuando a través de las fórmulas en latín: *Requiem aeternam*; *Libera me Domine de morte aeternam*; *Dies irae, Dies illa* (Descanso eterno; Libérame, Dios, de la muerte eterna; día de ira...). Lo más interesante es cuándo y cómo introduce la voz las fórmulas latinas tan conocidas y cómo estas expresiones contaminan lo que rodea; es decir, «acá o allá», «al jardín», «garras de águila», «es patria», «en pesetas», «en el week-end». Las expresiones latinas del Réquiem ponen de relieve la quintaesencia del poema: poco importa el lugar, España o EEUU –«acá o allá»–; el mundo es una sola patria, un solo jardín para todos, aunque se resume para algunos a un duro trabajo –«garras de águila»; nótese que al hablar de este trabajo duro es cuando la voz poética introduce la expresión *dies irae, dies illa*– , por poco dinero –«en pesetas»–, en un país lejano, con otro idioma –«en el week-end»–.

> Lo doloroso no es morir
> acá o allá...
> *Requiem aeternam,*
> Manuel del Río.
> [...] Y han puesto
> unas flores artificiales

entre las otras que arrancaron
al jardín... *Libera me Domine*
de morte aeternam...
[...]
Ahora descienden a tus cumbres
garras de águila. *Dies irae.*
Lo doloroso no es morir
Dies illa acá o allá
[...] El mundo
Libera me Domine es patria
[...] No hizo
más que morir por diecisiete
dólares (él los pensaría
en pesetas). *Requiem aeternam.*
[...] los que mueren
en el week-end.
Requiem aeternam. (417-419)

2) Se ennoblece también lo popular por el modelo de referencia que tiene el poema: el modelo lorquiano de *Poeta en Nueva York*, como se puede comprobar en este poema de Federico García Lorca, de *Poeta en Nueva York* (título que inspirará el del último poemario de José Hierro, *Cuaderno de Nueva York*):

CALLES Y SUEÑOS
Asesinato
Dos voces de madrugada en Riverside Drive

¿Cómo fue?
Una grieta en la mejilla.
¡Eso es todo!
Una uña que aprieta el tallo.
Un alfiler que bucea
hasta encontrar las raicillas del grito.
Y el mar deja de moverse.
¿Cómo, cómo fue?
Así
¡Déjame! ¿De esa manera?
Sí.
El corazón salió solo.
¡Ay, ay de mí!

Esta mezcla se puede observar en otros muchos poemas, como «Villancico en Central Park», cuyo título remite a lo tradicional, con los villancicos vinculados a lo muy moderno (la referencia neoyorkina a Central Park). Se trata de una temática recurrente en toda su poesía, como confiesa el propio poeta en el prólogo a su libro *Música* (Universidad de Alcalá de Henares, 1998).

José Hierro es un buen conocedor de la música, con un sinfín de referencias a los grandes compositores (Tomás Luis de Victoria, Haendel, Beethoven...), pero también, lo que es más llamativo, tiene un conocimiento profundo de la estructura de las obras musicales. Lo notamos en «Sinfonieta a un hombre llamado Beethoven» (*Cuanto sé de mí*). Como muchos críticos han señalado, la estructura del largo poema recupera la estructura de una sinfonía –*allegro*, *adagio*, *largo*, *scherzo*, *allegro* final–, y para cada uno de los movimientos el poeta elige el tipo de verso que se adapta perfectamente al movimiento sinfónico correspondiente: a los puros eneasílabos del *adagio*, contestan los largos alejandrinos del *largo*[7]:

Quintaesenciados zumos de que una gota guarda
primaveras y otoños y estíos, nieblas, besos
junto a todos los ríos. Lágrimas junto a todos
los bosques. La madera del tiempo, despojada
del tiempo. Grave música inalcanzable, en manos
de Dios, que estaba libre del círculo del tiempo.

El *scherzo* se inspira de la silva, pero la moderniza al pasar de 7-11-7 pies a 5-11-5 pies; el *allegro* final, en su segunda parte, remite al *allegro* que abre la sinfonieta con la alternancia de eneasílabos y de versos de doce sílabas. La forma en epanadiplosis que requiere la sinfonía es respetada; más aún, una sinfonía tiene que tener un tema anunciado desde el principio, que vuelve modulado por y en los diferentes movimientos, lo que hace José Hierro, y así lo anuncia en el *allegro*:

En Viena, **un hombre sordo, un hombre**[8]
melancólico, solitario,
enamorado, **soñador...**
Un hombre ya viejo que había creído con toda su alma,
con todo el ardiente volcán de su vida
en Bonaparte, en las ideas
de la Revolución francesa. **Un hombre**

[7] *Cf.* Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 314.
[8] Subrayo en negrita las ideas que vuelven a surgir entre un movimiento y otro a modo de tema recurrente.

decepcionado... Un hombre, en Viena,
derivando a la muerte... **Un hombre,**
sencillamente...

Y lo modula perfectamente, como lo notamos, por ejemplo, en el *largo:*

Muerto en la noche sobre lo helado del escudo.
Donde estuvo el principio era **la soledad.**
Un hombre viejo, sordo... En Viena... Un soñador
decepcionado... Un hombre, sencillamente... Era
la soledad...

o en el *allegro* final:

En Viena, **un hombre sordo, un viejo**
melancólico, el que adoraba
a la Alegría, **un solitario** [...] (431-437)

Es el perfecto ejemplo, un caso de escuela, de cómo un arte –la poesía en este caso– se adapta a otro –la música–. Al progresar en la estructura y en los movimientos de la sinfonía, el artista va hasta la quintaesencia de lo que quiere decir y que quiere que conservemos del hombre.

José Hierro domina también las formas musicales y los ritmos. Los encabalgamientos son fundamentales para él, como constata Pedro J. de la Peña: «el ritmo y la ruptura del mismo a través de los encabalgamientos fue una de las claves de la percepción sobre la comunicación poética más allá de la pura comunicación verbal. En Hierro los conceptos no tienen sentido, si no están expresados de una manera eufónica, que pueda permitir la prolongación del poema más allá de sus conceptos como un ritmo que se queda en nuestra memoria»[9].

B. Entre encierro y muerte...

El compromiso de José Hierro se nota en su poesía a través de varios temas que aparecen muy a menudo: el encierro y, sobre todo, la muerte. Ésta, combinada con la música, toma la forma tradicional del *Réquiem*, que el poeta anuncia claramente, como en la composición que lleva este mismo título; también en «Adagio para Franz Schubert (Quinteto en Do mayor)», de *Cuaderno de Nueva*

[9] Pedro J. de la Peña, op. cit., p. 313. Y especifica: «Hierro mimetiza [en «Sinfonieta a un hombre llamado Beethoven»] los movimientos en sus distintas cadencias de agilidad o tiempo lento y así, mientras en el 'allegro final' el ritmo es rápido, en el 'largo' se demora en versos alejandrinos».

York, donde la música se entremezcla con la muerte en la segunda sección del poema:

> II
>
> Está música lleva mucha muerte dentro.
> El amor lleva dentro mucha música,
> mucho mar, mucha muerte.
> La muerte es un amor que habla con el silencio.
> El amor una melodía hija del mar y de la muerte:
> asciende, gira, enlaza el cuerpo, lo encadena
> hasta asfixiarlo despiadadamente. (666)

La muerte aparece otras veces de manera más soslayada, como en «Verdi 1874», de *Agenda*, que por la temática desarrollada en la obra nos hace más bien pensar, al leer los primeros versos, en *La Traviatta*:

> La muerte con sus perlas,
> sus sedas, sus rubíes, abanicos de pluma,
> encajes, terciopelos...
> La muerte va a la ópera. (592)

Sin embargo, la fecha del título no es anodina: 1874 es el año en que Verdi escribe su *Messa da Requiem*, después de la muerte del poeta Alessandro Manzoni, que le conmovió mucho. De nuevo la música y la poesía están reunidas. Y la obra se clausura también con este tema de la muerte, mediante una cita de *Hamlet*, en el poema que cierra la tercera sección de *Cuaderno de Nueva York*, titulado «En son de despedida»:

> Desisto de adentrarme en su recinto,
> no tengo fuerzas para celebrar
> la melancolía liturgia de la separación.
> Sólo deseo ya dormir, dormir,
> tal vez soñar... (684)

Este poema puede compararse a una última oración, la del muerto, en varias de sus expresiones, como por ejemplo «por los siglos de los siglos» y «liturgia», y en las referencias a las vanidades del Siglo de Oro que ilustran la muerte:

> ¡ay vanidades de vanidades y todo vanidad! (683)

Vanitas vanitatum omnia vanitas et sic transit gloria mundi («[...] y así pasa la gloria de este mundo»), primeras palabras del *Eclesiastés.* José Hierro mantiene una reflexión profunda sobre las cuestiones fundamentales de la existencia, como lo traduce un sinfín de preguntas –una de las características de su estilo– que están muy presentes en su obra, como por ejemplo en «Acordes a T. L. de Victoria», en *Cuanto sé de mí:*

¿Estarás donde estabas,
Tomás Luis de Victoria?
¿Al pie de las vidrieras
abiertas a las olas?
[...]
¿Aún abrirás los bosques?
¿Aún talarás las olas?
¿Alzarás las columnas
de la noche a la gloria?
¿Gotearás de estrellas
las rojas amapolas? (339)

C. ...con un profundo compromiso

Esta combinación de musicalidad y de compromiso la encontramos ya en «Canción de cuna para dormir a un preso», de su primer poemario *Tierra sin nosotros.* A partir del título, el compromiso se anuncia claramente con la presencia del preso, de un lado, y la música de la canción de cuna, de otro. La combinación puede incluso parecer contradictoria. La voz poética es una voz materna, y si son escasas las referencias musicales explícitas (en dos casos: «la mar resuena», «flautas de caña») es porque simplemente la musicalidad estriba en el conjunto del poema, y en su versificación. En efecto (destaco en negrita la asonancia en *e-a*):

La noche es bella, está desnuda,
no tiene límites ni r**e**j**a**s.
No es verdad que tú hayas sufrido,
sus cuentos tristes que te cu**e**nt**a**n.
Tú eres un niño que está triste,
eres un niño que no su**e**ñ**a**.
Y la gaviota está esperando
para venir cuando te du**e**rm**a**s.
Duerme, ya tiene en tus manos

el azul de la noche inm**ens**a.
Duerme, mi amigo...
Ya se duerme
mi amigo, **ea**... (82)

Todo el poema es asonantado en *e-a*, que son las dos vocales que se repiten en todas las canciones de cuna para mecer a los niños como lo recuerda, a modo de estribillo, el último verso de todas las estrofas menos la primera: «mi amigo, ea...». Esta asonancia en *e-a* teje una red entre las diferentes palabras asonantadas que se agrupan semánticamente:

- Lo onírico: «despiertan», «duermas», «niebla», «estrellas», «sueña» (2), «ballena», «panderetas», «seda».
- El compromiso: «guerra», «rejas», «ciega», «degüella», «piernas».
- El contar musical: «resuena», «te cuentan» (2), «quieras» (2), «inmensa» (2), «alamedas», «encuentra».

Se nota una alternancia de eneasílabos con versos de cinco sílabas, lo que confiere a estos últimos un estatuto aparte, por su brevedad repentina.

Se trata de una canción de cuna romanceada, que nos cuenta una historia, y sólo al final de la segunda estrofa (sobre seis estrofas en total, más un verso conclusivo) es cuando se puede vislumbrar, por pinceladas nada más a partir de la tercera estrofa, la idea de un hombre –no la de un niño– y de un preso.

José Hierro seguirá muy fiel a esta temática del compromiso al compás de la música (¿o será al revés?) hasta en sus últimos poemas, como se puede notar en un poema de *Cuaderno de Nueva York*, cuyo título es muy conmovedor, puesto que el poeta se presenta «En son de despedida». La voz poética se afirma claramente con un yo desde el primer verbo que abre el poema –«no vine»– dirigido a un tú –«sólo por decirte»–. Ese tú puede corresponder a varias entidades: la ciudad de Nueva York que va a dejar la voz poética, el ser amado, la mujer amada, pero también la poesía y/o la vida, porque la vida es poesía y la poesía es vida para José Hierro, fusión-confusión de ambas que se nota en estos versos:

y eso que yo soñaba ser todo para ti
como tú lo eres todo para mí (683)

El compromiso sigue claramente afirmado con la presencia doble de la cárcel, que habrá parasitado toda la vida y la obra del artista. Pero esta vez se trata de una cárcel que se vuelve sinónimo de libertad:

He vivido días radiantes
gracias a ti. Entre mis dedos se escurrían
cristalinas las horas, agua pura. Benditas sean.
Fue un tercer grado carcelario:
regresas a la cárcel por la noche,
por el día espejismo –te sientes– libre, libre, libre. (683)

A modo de balance intermedio, al final de este primer movimiento de nuestro análisis, podemos afirmar, con José Hierro –a propósito de la poesía y del poeta, por una parte, y de la música y del músico, por otra–, que «el poeta cuenta. Hasta aquí nada le distingue del prosista. Pero cuenta cantando, dando a lo que cuenta temperatura personal, vibración, dimensiones mágicas. Esto es lo que le acerca al músico. El poeta maneja, aguados, los mismos procedimientos –ritmo, melodía, timbre, tonalidad– que el músico. Sólo que éste los emplea en su estado puro, sin el peso muerto de lo conceptual. Por esta razón, cualquier poeta adopta ante la música una actitud de profundo interés, de respeto envidioso»[10]. Hablaremos más adelante de estas «dimensiones mágicas» como presencia divina que José Hierro admite en su poesía, según lo confirma el estudio de Pedro J. de la Peña: «A partir de la intercomunicación de las artes, José Hierro discute la idea de Paul Valéry sobre que 'el primer verso nos lo dan los dioses; el resto hay que escribirlos' (*Tel quel*). Lo que nos dan los dioses, opina José Hierro, no es un verso, es un ritmo»[11].

II. Una partitura coral a nueve pulsaciones

Partiré de una cita de José Hierro, quien afirma: «personalmente –y referido a mi actividad de escritor, no de saboreador de obra ajena– voy siempre al verso más o menos tradicional. Rimado y metrificado, aunque la métrica, muchas veces, sea una especie de pretexto para hacer que el ritmo esté en desacuerdo con ella, a fin de conseguir determinados efectos. Es como ciertas obras musicales, que al emplear la síncopa encierran ritmos ternarios en compases binarios, o viceversa. Esto suele provocar efectos de inquietud»[12]. Y en efecto, para un músico[13], las sín-

[10] José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», cit., p. 161.
[11] Pedro J. de la Peña, *op. cit.,* p. 310.
[12] José Hierro, «Definición, apreciación y ruta de su poesía», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 57.
[13] Quiero agradecer a la Maestra Catherine Molmerret, profesora de música y canto coral en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon, y jefa del coro del Auditorio Nacional de Lyon, sus varios comentarios y sugerencias sobre estos temas.

copas expresan lo jadeante, una respiración no habitual, *a contratiempo* (título de uno de los poemas de José Hierro), y la alternancia entre un ritmo ternario y un ritmo binario introduce mucha flexibilidad y suavidad en el compás: una prueba, si es necesaria, del buen conocimiento de la música que tiene José Hierro.

A. Al compás de los eneasílabos y de las innovaciones

Bien se sabe, gracias a los especialistas –rápidamente lo capta también el profano– que el verso favorito de José Hierro es el eneasílabo. Como precisa Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*, el eneasílabo es «un verso simple de nueve sílabas, con acentos interiores variables, salvo el de la octava sílaba, que es imprescindible. La distribución de los acentos en el interior del verso configura los distintos tipos de eneasílabos que pueden ser dactílico, trocaico, mixto o polirrítmico. [...] El eneasílabo aparece en la métrica castellana desde el siglo XV, tanto en la poesía culta como, sobre todo, en la popular (villancicos y osautes), persiste en el Siglo de Oro (especialmente en la poesía popular de estribillos y letras de baile), en el Neoclasicismo y Romanticismo (J. Espronceda), y llega a su mayor auge con el Modernismo. En este período abunda en todas sus variedades»[14]. Atendiendo a su manera de escribir, José Hierro hace un uso muy peculiar del eneasílabo; nótese, a modo de ejemplo, el poema «Experiencia de sombra y música», de *Cuanto sé de mí.* El poema, homenaje a Haendel, mimetiza el ambiente y la atmósfera de la época barroca con el empleo de palabras del entorno conceptual dominantes en la época: esferas, bóveda, cenit, celeste y celestemente, Universo, movimiento, órbita... Normalmente la temática hubiera sugerido el uso de la sílaba asonantada (11-7 pies), del romance en octosílabos o del alejandrino, pero José Hierro prefiere el uso del eneasílabo, que le permite jugar con otro tipo de musicalidad.

La composición juega con una multitud de sinestesias que combinan los diferentes sentidos –vista, oído y, lo más llamativo, el olfato–, pero también los cuatro elementos –aire, fuego, agua y tierra–, como anuncian dos versos del poema, lo cual constituía un tópico de la época barroca. Asonantado en *o-a*, los eneasílabos de la primera estrofa permiten poner de relieve cuatro términos («otra», «hora», «bóveda», «remotas») que forman una red de significados y proponen desde el principio un cronotopo que nos sitúa en una temporalidad diferente, fuera del tiempo («otra hora»), y en un espacio arquitectónico propio de los lugares religiosos radicados también lejos («bóvedas remotas»). También funcio-

[14] Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 323-324.

nan perfectamente las redes semánticas en las otras estrofas para intensificar el sentido: obra, sombra, prodigiosa, ondas, forma... Además, las sinestesias, las referencias culturales y las mezclas de los diferentes significados abundan en todas las estrofas, como podemos comprobar en la tercera:

Aquí principia el tiempo. Urna
de luna, cárcel de aroma.
Es ya todo celestemente
material. Suenan venas-violas,
trompas –nostalgias, corazones–
claveles-óboes... ¿Quién deshoja
la subterránea luz, los números
armoniosos? ¿Qué cuerdas roban
vida a lo mudo, melodía
a la carne, beso a las bocas?
Vidrio de siglos de la fuente
de donde toda mudez brota.
¿Tú también, hija mía, música,
tú también...? (459)

Lo interesante de la utilización del eneasílabo en este poema, como en los otros en que el poeta emplea este tipo de verso, es que José Hierro sabe poner de realce, gracias a la acentuación interna de los versos, las palabras claves que le interesan (destaco en negrita los acentos tónicos):

No era la **mú**sica ce**les**te	4-8
de las es**fe**ras. Era **co**sa	4-8
de **nues**tro **mun**do. Era la **muer**te	2-4-8
en movi**mien**to. Era la **som**bra	4-8
de la **muer**te. Paraliz**a**ba	3-8
la **vi**da al borde de la au**ro**ra. (460)	2-4-8

Si el acento octavo es imprescindible, los otros pueden variar; aquí, de los acentos internos más marcados, es el cuarto el que acentúa los siguientes vocablos: «música» (que abre la estrofa a modo de clave de sol dando la temática de toda la estrofa y del poema), «esferas» y «mundo» (sinónimos en el pensamiento barroco para traducir la totalidad), «movimiento» (que es la palabra clave para definir el barroco) y «borde», como sinónimo de frontera, pasaje de un mundo a otro, del terrenal al celestial, en nuestro caso traducido por el único término empleado dos

veces en la estrofa –«muerte»–, que, como por casualidad, es el único acento interno que no marca la cuarta sílaba sino la tercera, lo que aumenta el peso de la palabra por su ubicación inhabitual en la rítmica global de la estrofa. Además, la temática desarrollada en esta estrofa remite a una referencia muy barroca, la de los místicos que consideraban la música como el último eslabón para acceder a Dios, estar en total armonía con lo divino.

Otra característica de los versos de José Hierro es la transformación de las formas clásicas; así, por ejemplo, «Acordes a T. L. de Victoria», como romance, según el canon clásico, tendría que ser octosilábico. José Hierro habilita el romance heptasilábico, quizá obligado por el tema que se impone el poeta: «Tomás Luis de Victoria» es un heptasílabo y con asonancia en *o-a.*

B. Varias voces: el arte polifónico

José Hierro juega con el compás de cada verso, pero ya asentada esta rítmica comparable a la tonalidad de una voz, introduce otras voces que se completan, se mezclan y entremezclan entre sí sobre el modelo de las fugas o de los cánones en el arte coral. Además, la poesía necesita de esta voz primera y de estas voces que provienen de la música, porque «hasta que la voz la saca del silencio, la poesía no es más que un esbozo sin realidad. Lo mismo que una partitura musical, necesita del ejecutante»[15]. Por eso, el poeta va a trabajar sobre las diferentes voces poéticas o poemáticas, como se puede apreciar en «Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)», en *Libro de las alucinaciones.* De las siete secuencias que cuenta la composición, notamos hasta cuatro voces en el mismo poema, que se entremezclan sobre el modelo de un coro polifónico: soprano, alto, tenor, bajo. En efecto, en las secuencias impares I, III y V, todas menos la última, la voz poética es una tercera persona que describe desde fuera un acontecimiento en el que Juan Sebastián es el héroe:

> Juan Sebastián deja sobre la mesa de trabajo
> [...]
> Juan Sebastián divide exactamente el silencio.
> [...]
> Juan Sebastián ensancha con sus dedos el instante
> [...]
> Juan Sebastián pliega el tiempo entre pétalos (495-497)

[15] José Hierro, «Poesía en voz baja», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 90.

Es interesante notar la progresión de los verbos de acción –dejar, dividir, ensanchar y plegar–, todos ellos relacionados con un trabajo, y en particular un trabajo con y sobre el tiempo. El hilo conductor de todo el poema estriba en un canto elegiaco a la música concebida como arte matemático, y por lo tanto un trabajo sobre el tiempo y sus subdivisiones y múltiples temporales.

Una segunda voz poética corre paralela a la primera en las secuencias pares, II, IV y VI, e incluye un yo dentro de un nosotros que ensancha la situación a un auditorio en el que dicho yo se incluye. Cada secuencia viene introducida por el mismo eneasílabo:

> Volvamos a la realidad.

Verso, el anterior, que por otra parte corta con las secuencias precedentes por la idea que sugiere: las secuencias anteriores no son la realidad, son otra cosa. Además, la secuencia VI introduce otro personaje, un tú, Solveig –alusión a *El canto de Solveig* de Grieg–, al que se dirige el yo poético.

La secuencia VII, la única que lleva un título («Madrigal»), tendría que ser la continuación de las impares respecto a la voz poética en tercera persona de singular, pero no es el caso. El «él» se vuelve «yo» y se dirige a un vosotros:

> ¿Dónde estaréis, cómo borraros, ojos
> míos, silencios de color de oliva? (498)

Esto implica, en la estructura de voces, una verdadera polifonía: dos voces –una tercera persona de singular y una primera de plural– como si se tratara de dos coros con dos voces que se subdividen: la tercera de singular *(él)* introduce una segunda de plural *(vosotros)*, y la primera de plural *(nosotros)* se subdivide en un *yo* que se engloba en un *nosotros* y se dirige a un *tú.* Todas las voces están ahí: yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Dos coros, cada uno con varias voces: perfecta definición de la polifonía de la que Bach es un maestro; en sus cantatas, por ejemplo.

C. Las otras voces del poeta: intertextualidad, modernidad y humor

José Hierro habla siempre del imperativo diálogo entre las artes, y en particular entre la música y la poesía. Para él, las artes se deben considerar como una sinfonía: «el arte como sinfonía»[16]. Ejemplo de este arte como sinfonía es uno de

[16] José Hierro, «Música terrenal en el aula pequeña. El arte como sinfonía», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 177.

los pequeños cuadros que José Hierro dibujó para ilustrar el libreto del CD con las canciones de Inés Fonseca titulado *Vida*[17], conjunto de textos del poeta puestos en música por la cantante. Uno de esos dibujos representa a una mujer con el pelo en forma de notas musicales[18].

El artista lírico (término que se puede aplicar tanto al poeta como al cantante) que es José Hierro no es un melómano sólo interesado por la música clásica. Su poesía se hace portavoz también de la música contemporánea, la del siglo XX, del jazz, de las influencias estadounidenses. El poeta sabe servirse también de muchas referencias intertextuales cuando es necesario y con guiños a sus lectores-oyentes.

Finalmente, otra peculiaridad de la poesía de José Hierro es que, a pesar de la seriedad de los temas elegidos, el poeta no vacila, cuando es necesario, en utilizar el humor. Podemos comprobar estas tres voces del artista en varios poemas, pero he elegido uno que propone las tres al mismo tiempo: «Rapsodia en blue», de *Cuaderno de Nueva York.*

Las referencias a la música contemporánea son evidentes ya desde el título, que remite a la obra de George Gershwin *Rhapsody in blue.* La voz poética juega con los anacronismos entre el siglo XX y la época de la música clásica, al ofrecernos las posibles reflexiones de Mozart ante instrumentos nuevos como el saxofón, o menos nuevos como el clarinete, muy presentes en la obra de Gershwin:

> Durante una gira de conciertos,
> Wolfgang Amadeus Mozart
> comunicó a su padre el descubrimiento
> de un sonido muy peculiar;
> como de oboe que pulió su acento
> primitivo, nasal y campesino
> y asimiló el lenguaje cortesano. (617)

Existe un constante vaivén entre pasado y presente, puesto que los propios pensamientos de Mozart son influidos por las reflexiones de... ¡Miguel de Unamuno! Otra vez el humor que proviene de los anacronismos introducidos por José Hierro. Épocas clásicas y contemporáneas se mezclan en figuras mitológicas que remiten a los dos periodos:

---

[17] José Hierro & Inés Fonseca, *Vida*, Colección El Europeo, Dep. Legal M-46767-2002.

[18] *Sin título*, 2002; técnica mixta, acuarela, lápiz y bolígrafo, 13,5 x 13,5 cm; colección personal de Inés Fonseca.

Las ardillas-esfinges de Central Park
me proponen enigmas para que los descifre:
«viva y deje vivir» (617)

Las referencias intertextuales son numerosas. Podemos reconocer unos versos de Paul Valéry y de su famoso *Cementerio marino* entre gaviotas y tumbas, que se convierte en «El cementerio entre los rascacielos» (618); así como unas alusiones a *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, con la evocación del personaje de Charlus, dandy homosexual (y, para los lectores que no se hubieran percatado de la referencia, el adjetivo «proustiano» está mencionado dos versos después):

[...] escucha a ese chismoso de Montesquiou-Charlus
huésped también de Frick
cotillear, proustiano y minucioso,
sobre la vida de las damas [...] (619)

Hay también una cita de *La Celestina*, que encuentra su interpretación contemporánea en una historia del West Side neoyorkino... (¿un *West Side Story* entre moderno y clásico?):

[...] en el West Side donde algo prodigioso
pudo haber sucedido o podrá suceder.
Subo, Calisto, por la escalera de seda
hasta la planta cuarta, o quinta, o décima.
Y la ventana está apagada. Y no está Melibea. (620)

Esta acumulación de referencias, de anacronismos, de pasajes humorísticos otorga gran vivacidad al poema, que el uso del «y» polisindético, muy presente en todo el poema, acentúa:

esa gaviota que dispara una pluma sobre mi cabeza,
y atina, y me vulnera, y sangro
y me desangro frente al oleaje
de flores y más flores y colores tras de los que sonríen
mágicos ojos orientales... (619)

III. La sinfonía de la Eneida «férrea»

Con este título, quiero sugerir que existe en la poética de José Hierro una verdadera búsqueda de un sentido, de un recorrido comparable con una Eneida

que duró toda la vida del poeta, siempre en busca de una tierra poética, la de una poesía musical o de una música poética.

A. Un mundo de luces y sonidos

Afirma José Hierro: «no comprendo cómo un artista puede no interesarse por la marcha de las demás artes, de quien [*sic*] la suya es hermana siamesa»[19]. Esta mezcla de las diferentes artes y de los diferentes sentidos relacionados con ellas –el oído, la vista, el olfato...– se nota en varios títulos y diversos poemas, como por ejemplo «Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)», de *Libro de las alucinaciones*, que combina pintura y música. Y en efecto, en su arte lírico no vacila Hierro en combinar las artes –la poesía con la música o con las artes visuales– sino también los diferentes sentidos, como podemos comprobar en «Acordes a T. L. de Victoria», de *Quinta del 42.* La asonancia en *o-a* viene reforzada por la tonalidad ascendente de la gran cantidad de preguntas, lo que confiere su musicalidad a todo el poema; que, por otra parte, es altamente visual, por la acumulación de colores:

El órgano de plata [...]
El amarillo otoño [...]
las rojas amapolas [...]
la dorada limosna [...]
luna verde y redonda [...] (339)

Estas imágenes multicolores nos hacen penetrar en el ambiente de las catedrales de la época barroca, con «rosales sin rosas» y de «luz misteriosa», «luz que se desploma», donde todo «brilla» o donde todo es «lumbre crepuscular».

El poeta, como buen instrumentista que fue, conoce los instrumentos que menciona. Tenemos el ejemplo del órgano analizado por Pedro J. de la Peña: «Un ejemplo de 'poesía de cámara' lo es «Acordes a T. L. de Victoria», en donde el poeta recupera el ritmo del órgano en un reducto de ligereza musical donde se recrea la leve sonoridad de un teclado en medio del silencio»[20]:

Silencio. Del instante
lunar, la fuente brota.
¡Dios mío! Estamos muertos.

[19] José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», cit., p. 161.
[20] Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 314.

Gira el astro. Se borra
la eternidad herida,
las heridas palomas,
el cristal donde estalla
la luz que se desploma. (339-340)

El lector-oyente de la lírica de Hierro penetra de esta manera en el mundo interior del artista. Y para él, se trata de «Música ante todo», sobre el modelo de Paul Verlaine y de su *Arte poético*: «de la musique avant toute chose». «Hierro, buen lector de la poesía francesa y seguidor de Rubén Darío (cuya musicalidad imita en algunos poemas neomodernistas) no deja de prestarle nunca importancia a ese matiz», afirma Pedro J. de la Peña[21]. Y sabe el poeta cómo combinar la música con el estado del alma: «cuando estamos alegres, ponemos música de baile, algo que rodee con sus ritmos vivos, los ritmos interiores intensificados. Cuando nos sentimos solos y tristes, buscamos consuelo en la poesía: en algo que nos comprenda desde su tristeza»[22].

Por otra parte, es muy interesante subrayar que el propio poeta, a lo largo de toda su vida, supo conjugar y practicar diferentes artes a la vez. Su interés por las artes visuales, por la pintura y las acuarelas en particular aparece desde muy joven. La primera obra que se le conoce se titula *Concierto* y es de 1938, cuando el joven poeta sólo tenía dieciséis años. Se trata de un guache y lápiz sobre papel de 32,5 x 25,5 cm (colección particular Torrelavega) que representa a dos mujeres tocando una el harpa y la otra una guitarra[23].

B. «Una poesía para los oídos...»

Como de costumbre, partiré de una cita de José Hierro, quien afirma: «poesía para los oídos, no para los ojos, que es lo que parecemos necesitar hoy»[24]. Esta poesía para los oídos se dispone según ritmos dados, como precisa el mismo poeta en la antología de Leopoldo de Luis *Poesía española contemporánea (1939-1964). Poesía social* (1965): «el ritmo antecede en ella a la misma realización del poema»[25]. Tenemos un buen ejemplo de esta importancia del ritmo y del compás

[21] Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 310.
[22] José Hierro, «Poesía y tristeza», en *Guardados en la sombra*, cit., p. 49.
[23] José Hierro, *Concierto*, 1938; guache y lápiz sobre papel, 32,5 x 25,5 cm; Colección particular Torrelavega.
[24] José Hierro, «Poesía en voz baja», cit., p. 90.
[25] En Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 310.

en un poema con título muy revelador, «A contratiempo», de *Cuaderno de Nueva York*[26]. Analicemos este pequeño poema:

Este poema **tie**ne un **son** 4-6-8
que **no es** el suyo. Imagi**nad** 2-4-8
que es**ta**mos bai**lan**do un bo**le**ro. 2-5-8
Pero la música que suena
yo no la oigo: es otro ritmo,
otro compás, el que yo llevo.
Bailo a destiempo, a contratiempo.
Mi pareja se queja porque
la estoy pisando. ¿Cómo puedo
decirle que escucho una música
que ya sonó o no sonó nunca?
Nos sentamos. No nos miramos.
(No nos veríamos).
El son
de este poema no es el suyo:
llevamos música distinta.
Por eso el baile es imposible
y debo desistir. (661)

Si se dice «contratiempo», implica que hay un tiempo que es la base de la medida temporal musical. Los dos primeros versos nos dan el tiempo básico, a partir de dos eneasílabos que tienen acentos internos en 4-6-8 y 2-4-8. El tiempo cae en los pares; se trata de una especie de partitura en compás binario. El tiempo fuerte cae cada dos cifras, en las sílabas pares, y por lo tanto el contratiempo cae en los impares, 3 y 5. El tercer verso introduce un contratiempo. Es interesante notar que el primero de ellos cierra la pequeña introducción, un terceto. Estos tres primeros versos explican cómo el motivo va a desarrollarse en el resto del poema. Los dos primeros versos dan el compás, y el tercer verso está a contratiempo. Esta alternancia traduce maravillosamente los problemas que encuentra esta pareja que no lleva el mismo compás mientras baila el mismo baile. Todo está en discordancia. El poema se transforma en un viaje hacia..., en busca del... sonido perfecto en que el papel del interlocutor, del lector, del oidor de poesía, se

[26] Al hablar con los miembros de la familia de José Hierro, en particular con su hija Marián, durante el curso que se le dedicó a la poesía de su padre, la hija dijo que uno de los boleros que claramente le emocionaba a su padre era *La Malagueña.*

vuelve fundamental. Esta «búsqueda de interlocutor» (como hubiese dicho Carmen Martín Gaite) la encuentra José Hierro con su último poemario: «son dernier recueil, *Cuaderno de Nueva York* (1998), obtient un succès sans précédent –surtout pour un livre de poésie et atteint un très large public qui n'est pas ou plus habitué au genre lyrique[27]»–. En efecto, como hemos podido comprobar, todos «sus romances, sus sonetos, pero también sus versos libres están dominados por la cuantificación métrica y la acentuación rítmica para satisfacer el oído del lector. No olvidemos que por su trabajo de tantos años en Radio Nacional, el poeta conocía perfectamente las carátulas musicales del gusto del público y se esmeraba en localizar ritmos verbales que contribuyesen a ese gusto[28]».

C. ... ¿Una lírica mística?

Al decir «mística», uso el término en su sentido etimológico, en cuanto oculta, secreta, como si la poesía de José Hierro nos propusiera un sentido –secreto, oculto– que tenemos que encontrar. Este secreto lo hemos ido desvelando poco a poco: se trata de la fusión de la poesía con la música, de esta lírica que se anuda con otra idea del misticismo, esta vez religioso. En efecto, José Hierro propone, al igual que los místicos del Siglo de Oro, que la música y la poesía sean un eslabón y solo uno, el último eslabón para acceder a Dios tal como queda expresado en «Experiencia de sombra y música», de *Cuanto sé de mí*:

> No era la música divina
> de las esferas. Era otra
> humana: de aire, agua y fuego.
> Era una música sin hora
> y sin memoria. Carne y sangre
> sin final ni principio. [...] (459)

La poesía de José Hierro confiere gran importancia a la música, pero también, como es normal, a lo que es música aunque no lo parezca: los silencios, que desempeñan asimismo un papel sonoro. Desde 1967, el poeta declara, en palabras de Alarcos Llorach, «la importancia del silencio, del silencio como efecto expresivo activo, no solamente como algo pasivo»[29]. Así, los puntos suspensivos, las pausas, la oquedad del silencio en medio de poema, están presentes en varias composiciones, como «Interior», de *Alegría:*

[27] Philippe Merlo Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, cit., p. 127.
[28] Pedro J. de la Peña, *op. cit.*, p. 310.
[29] En *ibid.*, p. 316.

Ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
decir. No quisimos romper el silencio. (142)

«Efectivamente, sin el silencio, la música se convierte en algarabía, en ruido que aturde para la reflexión o el sentimiento»[30], como muy bien expresa Pedro J. de la Peña a partir del poema «Acelerando», de *Libro de las alucinaciones:*

"Qué ridículos, papá, mamá". "A la cama", les dije
con ira y pena. Silencio. Yo besé
la frente de ella, los ojos con arrugas
cada vez más profundas. (536)

Pedro J. de la Peña hace un estudio muy interesante de estos versos al afirmar que «sin la pausa entre 'silencio' y 'yo besé' no hubiera pasado el tiempo suficiente para percibir la lejanía de 'la noche aquella' ni tendríamos la impresión de la profundidad de las arrugas en la frente de la amada. De esa el silencio no es sólo una palabra, sino una pausa temporal imprescindible para señalar la velocidad a la que transcurre la vida una vez transcurrida»[31].

Como anunciaba al principio de este tercer momento de mi demostración, existe en la poética de José Hierro una verdadera búsqueda de un sentido, de un recorrido comparable con una Eneida que duró toda la vida del poeta, quien estaba siempre en busca de una tierra poética, la de una poesía musical o de una música poética. Puedo decir ahora que la música y la poesía se funden y confunden al final en estos silencios, porque son los silencios los que paradójicamente hablan más. Este silencio sería la huella de este misticismo laico de Hierro, lugar donde mejor se puede encontrar este secreto oculto de la poesía del autor.

Conclusión

Como hemos podido observar, la poesía de José Hierro es una verdadera partitura que se dirige a todo tipo de público, porque su poesía-música es a la vez popular y culta, oscila entre temas hondos, como el encierro y la muerte, que son las huellas de su vida, y un profundo compromiso que está presente a lo largo de toda la existencia del artista. La poesía-música de Hierro es también una partitura que tiene la peculiaridad de poseer un compás muy suyo de nueve pulsaciones, los

[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*

versos eneasilábicos que utiliza Hierro como marca de su estilo. Además, el arte musical del poeta es inmenso, y traduce un buen conocimiento de la música, que incorpora a sus poemas, mostrándonos que sabe utilizar un sinfín de voces comparables con el arte polifónico coral que, por otra parte, se nutre de intertextualidad, de modernidad y de humor. Se trata, pues, de una verdadera sinfonía que nos propone José Hierro: sinfonía de luces y sonidos, «una poesía para los oídos» que desemboca en una lírica mística en su sentido más laico, es decir, en la búsqueda de algún sentido oculto en su poesía que sólo puede encontrarse en el silencio.

Como he hecho a lo largo de todo este trabajo, voy a dejar la palabra de nuevo a José Hierro cuando se pregunta, a propósito del acercamiento, fusión y confusión de las diferentes artes, «¿quién podrá reunirlas, crear el gran ballet o la gran ópera o el gran oratorio de nuestro momento, concertando y orientando las voluntades dispersas?[32]» Bien se puede contestar que este «quién» fue y sigue siendo el propio José Hierro, el cual, según hemos visto, se esforzó, a lo largo de toda su vida, por relacionar las artes, la poesía con la música, pero también la música con la pintura y la poesía con la pintura, alentado por este soplo de vida que le permitió escribir en «Episodio de primavera», de *Cuanto sé de mí*: «Del vivir nace el cantar»; haciendo hincapié de esta manera en el último vínculo que el poeta quiere poner de realce entre el arte y su/la vida.

PHILIPPE MERLO MORAT
UNIVERSIDAD DE LYON - LUMIÈRE LYON 2

[32] José Hierro, «III. Sobre la poesía en relación con la música y la pintura: Hermanas siamesas», *cit.*, p. 163.

Rafael Morales Barba
Caminos interiores: la poética
de Juan Antonio González Fuentes
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 411-422

CAMINOS INTERIORES: LA POÉTICA DE JUAN ANTONIO GONZÁLEZ FUENTES

Intentaremos en las páginas siguientes, tanto como en algunos artículos de próxima aparición, acercarnos a ciertas poéticas inexploradas suficientemente pese a sus indudables méritos, y concluidas cuando otros estudios estaban ya en las gráficas[1]. De poetas que hasta entonces no habíamos abordado por las circunstancias más diversas y que en algún caso se verán en la revista de poesía *Fragmenta*, inminente. A veces porque sus libros simplemente no habían llegado en las fechas previstas o el crítico no había tenido el tiempo y la mesura de hacer una lectura atenta. Una tarea compleja y complicada sobre lo que aun no tiene marbete, de los divertimentos, de poetas nuevos sin capillas (Tina Suárez Rojas o Federico J. Silva) y proscenio a pesar de su mérito, de jóvenes sin crítico o, ya en lo académico, de los intimismos y hermetismos esenciales y de los neorrealistas taciturnos en mi opinión o realistas meditativos, en la de Luis Antonio de Villena desde el realismo. Sin más, pues poco orfismo hay en la poesía española tal y como hubo en un poeta no siempre querido, y realmente órfico, Claudio Rodríguez. Pero es cuestión que hemos tratado en otros lugares y no insistiremos. Hablaremos de la herencia de lo meditativo, esencial, de aquellos poetas bebidos en Ángel Valente y Sánchez Robayna, que desdeñando la calcinación de Lanzarote como modelo, o cierto *lanzarotismo* frente al *lancelotismo* de Agustín Espinosa, como caldera, han encontrado desde Estados Unidos, y el *Black Mountain Review* en concreto (pero no sólo), variantes y modulaciones. Tantas como cuanto ha evolucionado cierta poesía española desde Luis Muñoz hacia los sen-

[1] Morales Barba, Rafael, *Poetas y poéticas para el siglo XXI en España*, Devenir, Madrid, 2009.

Entregado: 19 de septiembre de 2009. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

deros del intimismo o el mostrar sin más, desesperanzadamente, en la última entrega. De mostrar sin interpretar como alegoría de ser. Ser sin más, aunque siempre el verbo se deslice a los sentimientos y las circunstancias como en J M. Rodríguez o José Manuel Romero con sutileza, o tal y como ocurre con Marcos Canteli entre la promoción del 2000, se nos presente con un fragmentarismo radical. Lejanas quedan las implicaciones del compromiso, las fideístas o religiosas en la poesía española, aunque las lúdicas empiezan a resurgir desinhibidamente a través del pespunte del haiku, aunque es cuestión más compleja y que supera a ese mero apunte. Lejanas empiezan a quedar los influjos de los novísimos, o de los muy influyentes Antonio Gamoneda y Luis García Montero, porque pasa el tiempo y los poetas jóvenes leen acrónicamente, salvan y construyen, crean en el tiempo contra el tiempo. Como siempre. Así la mirada de Wallance Stevens y John Ashbery, más cierto espíritu de la metonimia y de la sinapsis o irrupción de la sintaxis, de un espíritu a saltos, parecen primar hoy desde la ironía (Alberto Santamaría) o sobre todo desde Carlos Pardo a través de Jorge Gimeno. Muchos son los nombres.

La poesía a la que retornamos como lectores guarda un poder sobre el lector al que reclama. Nueva o clásica, tiene una serie de afinidades o franjas comunes en esa permanencia de zonas de penumbra (o *mágicas*), de fugas donde una dialéctica en que lo nuevo y lo viejo se encuentran y reconstruyen desde el pellizco de la insorteable seducción, por encima de épocas y tendencias. La poesía a la que volvemos sabe de encriptamientos y decir a medias, tanto como de vías claras que guardan lugares oscuros donde la inteligencia sabe o entiende y siente entremezclada la fuerza de la seducción del medio decir en su mirada contemporánea. Pero ahora quiere volver a decir desde la legibilidad frente al prestigio de poéticas sugerentes pero difícilmente revisitables, salvo como fórmula de investigación, John Ashbery, frente al buen Wallace Stevens o Eugenio Montale, en su clasicismo de interiores y de diálogo con una *realidad irreal*, sobre todo en el norteamericano. Un ámbito de cierto decir que se renueva en sus géneros y los revoluciona o abre el imaginario incesantemente desde distintas poéticas que entablan una conversación donde los personajes entran y salen, aunque algunos vuelven y se quedan definitivamente en su conversación con la Historia. Memorabilidad desde presupuestos diferentes en lo contemporáneo, de lo inteligible *no siempre inteligible* dentro de ella (el *Calibán* de Auden), más que de lo inteligible ininteligible que sería ya una apuesta concreta de la poética de vocación hermética (o de veladuras), como la de Juan Antonio González Fuentes, que luego analizaremos (sin que

haya paradoja en esa abierta obertura de lo mágico entre vía clara y *chiusa*, en esa abertura a lo mágico o al enigma, o si prefieren entre la palabra que prima el sentido frente a la que habla simultáneamente del sentido y sobre todo, *de lo sentido* como único sentido, desde diferentes registros, opacidades y claridades, fórmulas. Asuntos diferentes en parte que necesitan mayor explicación). Donde se ofrecen los imaginarios de los mundos posibles (y sus formulaciones) que abren los nuevos artistas en una relación compleja de crear o recrear lo inexistente hecho de pronto lo contemporáneo. Poco sabremos de su suerte.

Somos conscientes del protagonismo del fragmento y del antirrelato en la lírica de la última mitad del siglo XX, a pesar de algunas dignas excepciones en Inglaterra, España y algún otro país con poéticas narrativas que en el caso español se renovaron en los 80. Atreverse a contar, léase a Wordsworth y a Sánchez Robayna tras los años esenciales del lanzarotismo, no parece ser tan grave. Más después de esas acusaciones a la *nueva sentimentalidad.* El callejón de algunos poetas como Robayna, cuando pasó la angustia juvenil que se extiende hacia la madurez y acaba en narcisismo, y sin otro horizonte que lo desolado paisajista como ejemplo de una angustia vital con pocas peripecias como venero (frente a Rilke o Celan, supongamos) encuentra pronto límites si no hay reformulación. Evidentemente la poesía acompaña unas épocas y deja de acompañar a quienes fueron poetas en algún momento. Rencontrable, sin duda. Con todo se ha vivido en la poesía de mayor presencia en Occidente, pese a esas dignas excepciones, grados y propuestas, una tendencia hacia la opacidad del texto no sólo llegada desde el Soneto en YX, sino también desde las vanguardias de comienzos de siglo que interpretaron el final de una época Un recorrido donde los herméticos italianos propiciaron las poéticas que, con diferentes gradaciones, estilos y parajes se hicieron *del silencio.* Paul Celan no han pasado en balde, ni toda la poesía de Edmon Jabès o Ives Bonnefoy, Henri Michaux o Rene Char, etc y donde ahora no podemos entrar en los grados de opacidad entre el texto del silencio o del hermetismo logolálico. El texto fragmentado de John Ashbery o Robert Creeley, el antirrelato del *Libro del Desasosiego* a pesar de todo, la escritura fragmentaria de *haikus*, poemas en prosa, epitafios y aforismos, o textos *desvertebrados* (un hipertexto de épocas tristes y avisadas en exceso) comparten espacio con ciertos poemas enigma y herméticos en diferentes grados que llegan desde la concepción *débil* del sentido (la traída y llevada *sospecha*), en una propuesta esencial, existencial y agonista que en el último tercio del siglo XX adquirió protagonismo como continuación del horror post II Guerra Mundial. No detallaré lo ya tratado en otras aproximacio-

nes. O de las convivencias con el texto abierto de la vía clara. Líneas no exentas de misterio aún en sus líneas más abiertas (en ellas paradójicamente con mucho *misterio* en ocasiones frente al hermetismo como *misterio* que se ha lexicalizado en su no decir y repetir formulaciones hasta agotar su no decir), pues se fermenta y alimenta aspectos emocionales cuando se avivan o templan en decir y callar la referencialidad abierta. La representación y sus problemas desde el siglo pasado. Claridad no significa narratividad (discursividad) con Philip Larkin, sino la apuesta del poema *Bibelot* de Benítez Reyes en lo moderno como ejemplo de cierta disemia simbólica y mágica junto al hecho de decir o sugerir anfibológico. Una sutilidad frente al ejercicio del mejor.

Y en ese abanico amplio de lo *poético*, que no es lo poético romántico al que tanto se apela como basamento para pensar desde Schlegel, algunos jóvenes poetas secretos, anónimos o no, hasta mucho tiempo después de sus escritos, estén creando precisamente eso, lo contemporáneo que ahora no vemos o no sabemos ver los lectores y seguramente sea fermento de la multiplicidad próxima o avecinándose ya con miradas exentas de lo que fue el segundo siglo XX, tan atroz. El simpático antihéroe empieza a ser un figurón, como el héroe, y parece haber saturado el discurso en buena medida. Se rompe la herencia de lo poético romántico o el discurso de la opacidad fragmentaria a la manera de Mallarmè (y su búsqueda del final del discurso), y anda buscando bases nuevas tras pasar por el purgatorio del *Calibán* de Auden para indagar. O para volver a decir desde la necesidad de un decir. Decir nuevamente, repensar y saber decir, si se encuentra esas fórmulas que viene de la mano de unos poetas que generen los mundos posibles sin recuerdo del óxido. Sentidos como nuevos al menos, cuando no nuevos. Es cierto que César Vallejo, Pablo Neruda, García Lorca o Paul Celan no surgen todos los días, pero sí hay que reinsistir en que hay una profunda investigación en los lenguajes poéticos en las jóvenes promociones que en algún caso han empezado a dar algunos frutos y a poner la base de los discursos que vendrán. O que están ya aquí inadvertidamente, incluso desde fórmulas clasicistas al lado de las más elípticas y herméticas, o trabajando en esos interregnos. Parece cierto que algunas líneas empiezan a estar en el brete, la desolada ha muerto desde lo apocalíptico desesperanzado (*La tierra baldía*) y la proveniente desde Montale a Valente-Robayna, esencial y lacónica, existencial y religiosa (agonistas y desesper(anza)dos, minimalista en ocasiones, para avanzar hacia los espacios del envés de la hoja, a las poéticas de la imperceptibilidad y el apenas decir desde posiciones próximas como hacen las poéticas Jordi Doce (más en el *páramo*, aunque sea

británico, frente al *desierto*) o del *Trasluz*, de Antonio Méndez Rubio, novedosa e innovadora. O para reformular con talento el lenguaje de Valente como ha hecho, más o menos insurgente y mimética, Ada Salas. Pero parece el final de una historia (a pesar de *outsiders* desolados como Lorenzo Oliván, clasicista en el decir y agonista sin piedracelismo, sin *silencio*), a tenor de lo visto en algunos de los continuadores, menos radicales por lo general (aunque haya notables excepciones como Marcos Canteli).

Algo parecido le ha pasado al neorrealismo como hemos explicado en algún otro sitio, que se perpetúa en los poetas de los 80-90, pero que ha ido desalojando toda aquella tradición del decir, González Biedma y García Montero-Benítez Reyes-Carlos Marzal hacia otros territorios donde el penúltimo Luis Muñoz dio un pie de entrada que ha hecho avanzar el discurso joven neorrealista hacia la metonimia, la intimidad, la elipsis y el discurso entrecortado. A veces para dejar al fragmento que dice y calla más clasicista, en su forma breve como texto opuesto al totalizador en su técnica de yuxtaposiciones imagistas o antirrelato (en el caso de García Román o Julieta Valero) en su contrapeso. Carlos Pardo o Abraham Grajera o incluso Josep M. Rodríguez y Andrés Navarro, más clasicista, harían contrapeso al ashberyanismo o al fragmento esencial, con Marcos Canteli. Por citar al vuelo. Este fragmento, aunque llega herido igualmente de sospecha, avisado y triste, también empieza a mostrar otros visajes vitalistas, sin complejos intelectuales y que quiere decir. Nietzsche marcó un momento que llega hasta Paul de Man. Pero por el medio está *El romancero gitano.* Obviamente, no es el momento de hablar de todo esto que se empieza a percibir, de lo desinhibido, del *haiku* clásico que se reformula urbano (con Andrés Newman) frente a otros usos esenciales, o en los territorios lúdicos. No es el momento de reflexionar sobre la memorabilidad de lo clásico moderno, pues habrá tiempo para ello próximamente, sino de hablar y aproximarnos a ciertos poetas que parecen estar fuera del merecido cauce crítico. En cualquier caso, en líneas generales, hijos de lo sentido frente al Sentido. Eso hablando en términos absolutos, pues parece que el Sentido actual y lo sentido tienen convergencias constantes en cierto hermetismo y fragmentarismo desolado, en medidas distintas y con perspectivas diferentes.

Situar la modernidad de Juan Antonio González Fuentes (1964), un poeta próximo a la poética del *silencio* y a Valente, al epitafio y al moderno poema en prosa, al aforismo del callar y decir desde cierto hermetismo, es hablar de situar una introspección y del envés de la trama. De poetas que han adentrado un lenguaje y un buen saber decir desde el recorte. O si se prefiere, de las poéticas más

delicadas en el campo de batalla de la desolación de esta escuela que a veces es narcisista y monotemática en ese registro. Aunque lo hagan solventemente, como en el caso de González Fuentes. Apiñada en este caso en el discurso del silencio desde los modos esenciales en la reinterpretación o renovación. Estamos ante un poeta esencial más que valentiano, a pesar de ser ese el venero, que ha sabido emigrar hacia la delicadeza rehumanizada, con propuestas diferentes, tal y como Rafael José Díaz intentó desde el diálogo amoroso, que aquí no existe. Sin violencia y ruptura. Cada *mini época* lírica (y esas épocas se nos antojan cada vez más extensas) han tenido sus discursos e irrupciones, saltos hacia delante y hacia atrás, epígonos y poetas de tendencia etc, y buena cosa será saber dónde debemos situar esta *poética del silencio* en un sentido estricto, después de treinta años, epigonal en el mejor sentido de la renovación del final de un discurso, con hechuras y renovados mundos propios desde la delicadeza y la ruptura con la acimez. Pues González Fuentes tiene tanta herencia como adentrado mudo propio en su diálogo con la tendencia, o un estupendo atisbar propio desde un lenguaje, si se prefiere.

En *Además del final* (Endymion, Madrid, 1988) se dijo como poeta desolado. Un aprendizaje en los terrenos de la parca que disputa la vida desde el primer gran caer en la cuenta. Todo basado en una écfrasis del color en los paisajes exteriores e interiores como alegoría. Avanzará desde ahí su poética hacia la intimidad desolada y la experiencia *del hueco*, aunque estas son las trazas menos radicales de un poeta en prosa, atento a la abolición de la representación, con claves en su camino hacia lo sentido como vacío frente a cualquier otro sentido existencial. O si se prefiere, a la primacía de lo sentido desolado sobre el sentido completo de existir. Una epifanía del cerco de quien entra en la espiral de Corioli. Cerco o vivir, así sentido son el territorio frente a la construcción, la implicación o el fideísmo, y frente al goce por añadidura, salvo el de los solitarios que conforman esta perspectiva desde este *Además del final*, tan explícito. Delicadezas como regalo frente a la acimez total de la hermenéutica del silencio más agria. Una novedad a la que no era ajeno Ponge: el *margen de la flor* o sus *heridas quietas.* Esta es la poética inicial de esta etapa y también al día de hoy definitiva de Tono. La más agónica del *perdido*, frente al *perseguido*, la del *cercado* por vacíos, del atormentado lleno de *sed* : *la vie est breve/ un peu d'amour/ un peu de rêve/ et puis bonjour*, cantó el mejor y más desapacible Onetti como exponente de un siglo. Alquimia del tránsito el poema que apenas dice (alude y no se atreve a representar *sino lo sentido* en un goteo de estalactitas), incluso en lo gozoso que elevó el canto en otras poéticas de la Historia: del amor como metonimia del ser en

una mano, una sombra, una espuma, o si se prefiere, el dubitativo epitafio de quien se desconsidera con Paul de Man y se sitúa en los simulacros como mirada. Es decir, a la retórica que des-figura. Adentra desde la sombra.

Identidad y fragmento, ausencia de Historia, dicen. Posmodernidad del sujeto desesperanzado y autista, encerrado en sí, tanto como antes lo encerró la comunidad provinciana. Un desolado esencial de pulso catabático, compungido como pocos, que se emplea con voz propia desde una delicadeza muy personal como marca de agua, en un sentido próximo a Brodsky. No es otro comentarista de los comentaristas de Aristóteles o Valente (salvadas las distancias), sino la propuesta de la desazón dramática desde el minimalismo esencial y sobre todo, pleno de registros delicados. Pese a que el viajero no sabe (y sabe) dónde va, y la *consigna de muerte* es el horizonte referencial, hay una mano. Una mano propia, una metonimia, de esa escueta forma de estar o de casi no ser. Adentramientos sin *otros*, tal y como es habitual en el vértigo de la inmersión disolutoria de una estética esencial y existencial, autorremitente, *matérica.* De una mirada asida los caminos de la desreferencialización del lenguaje lírico (que aquí no son radicales, aunque en libros posteriores, avanzará en lo hermético como voz de lo *sagrado autorreferencial).* Sí vértigo de piedras, perplejidad reflexiva, herida por espinas como forma de estar o tal vez, ser. No hay tampoco circunstancialidad, gozo en el heraldo de los labios, de lo próximo, sino restricción. Una poética escueta, *piedracelista* sin viejos marchamos formales, reformulada con talento, pues no es un *Además* sobrante en el sentido que le dio García Montero (no del todo con sinceridad, pero con buena poesía lúdica, la que falta y trajo también Ángel González), sino el valioso comienzo de un baile que González Fuentes ha filtrado y dado de manera diferenciada como puesta de largo lírica hacia el derrotero esencial más próximo a la *experiencia abisal*, o a la nada anonadante que propuso una feliz expresión de Sánchez Robayna y repetida hasta la saciedad, pero que empieza a estar desfasada como estética.

Los poemas en prosa de *La luz todavía* (DVD, Barcelona, 2003), *Atlas de perplejidad* (Icaria, Barcelona, 2004) y, sobre todo, el madurado y lleno de acendrar el decir indeciso de los poemarios anteriores, *La lengua ciega* (DVD, Barcelona, 2009), forman la poética de la *luz negra* o del *hueco* (modernamente en Gérard Wajcman)[2], que ha sabido interpretar los derroteros evolutivos del frag-

[2] Jordi Doce, ed, José Ángel Valente, *La página,* 78/79, año XXI, n 2/3, Santa Cruz de Tenerife, 2009. Atención especial en este sentido a «Palabra y agujero: la poesía imposible de José Ángel Valente», de Antonio Méndez Rubio pp 7-24.

mento esencial. González Fuentes toma esa vereda desde el poema en prosa que empieza a tener una fuerte y moderna tradición esencial en España y ha sido bien estudiado por Carlos Jiménez Arribas y Marta Agudo. Poéticas del agujero negro, la elisión y la alusión, la fragmentación, del interludio o el espacio vacío como costura de unas palabras que apenas dicen en su hermetismo aquello que según María Zambrano es lo sagrado moderno, es decir, el enigma: el vacío como mito y sacralización de los heridos tras el advenimiento de la sospecha como luz negra, imán. Desde Paul Celan el nuevo impulso llega hasta estos poetas epigonales en el tiempo (en su indudable mérito) que construyen la visión del vacío desde una acendrada conciencia del vacío, heredera en su analogía de la visión cosmogónica del cabalista Isaac Luria (1534-1572), formulador del autoexilio de la divinidad que crea ese hueco, recuerda Pietro Taravacci, hueco en sí sin origen ni fin entre *abismos increados.* Lo atormentador de los herederos del existencialismo de posguerra han rencontrado su agujero negro haciendo analogía con la física, y la modernidad hipnotizante del *agujero*, y fagocitan el discurso hacia el embudo del *no decir* como *decir* o sentido (y balbucir) como se repite con cierta manera desde Hölderlin-Mallarme-Gadamer-Steiner de *cierto sentir dominante* (poco inocente en algunos casos frente a Hölderlin), de un tiempo que va para dos siglos, por citar lo más actual de entre tantos y tantos fotógrafos de la incertidumbre y próximos al ensimismamiento. Unas poéticas que han traído al proscenio otra fórmula libre en el poema en prosa o en cierta experimentación recuperadora de lo breve, en el caso español, haikus y aforismos, y en el caso de la poesía esencial próxima al venero de Valente. O sobre todo del genio poético de Paul Celan frente a los introductores geniales y poetas de mérito (además), empieza a dar paso a un vitalismo si bien tan angustiado, mucho menos crispado.

A olvidar las poéticas constitutivas de la desolación alemana del siglo, desde la acidez a la desestructuración de los Benn-Trakl-Celan. Y de reactualizar a Valente en el caso español que supo crear un epicentro emocional y teórico sobre todo, y una poética concreta alrededor del desierto, el silencio, el vacío *místico*, que evolucionó hacia cierto piedracelismo, sinónimo del lanzarotismo, en Sánchez Robayna, hasta quedar preso del discurso tras los primeros libros y escritos, sin duda más interesantes y de mérito, que desembocaron en cierto narrativismo realista y narcisista en *El libro, tras la duna* o a la lexicalización del discurso cuando el giro mostró que el imán de la juventud era el venero del que no sabía/podía o quería salir. Otras fórmulas se asoman tibiamente aunque todavía quedan demasiados ecos y en algunos casos prácticas demasiado miméticas, aunque no siem-

pre como hemos apuntado, pues obviamente no se puede seguir retorizando hacia el manierismo el discurso sin que empiece a mostrar fatiga el decir en su reiteración. Salvo renovadora visión *fuerte*, quiero decir, meritoria, el entronque *fuerte* de ese discurso parece estar dejando el paso a otras poéticas próximas a la contingencia, apartadas de los discursos donde ciertas voces empiezan a estar lexicalizadas y gastadas. Lo cual no exime de sus muchas virtudes a esta poética, muy por el contrario trae calidades y novedad desde su perspectiva delicada y propia, profundamente seria y sin pacto en su verosimilitud, sin acimez además, fresca y *veraz*. Que no posea méritos para ser leída por sus propias virtudes o no aporte la calidad del poeta no mimético que escribe desde un lenguaje o tendencia, del poeta recomenzando desde abajo el oficio de poeta con la voz de una escuela. Como casi todos. Y donde sabe decir renovadoramente desde la delicadeza. No hay gran angular sino vericueto intimista y desolado, hecho estilísticamente desde las sinapsis que a veces dan y otras quitan cuando las suturas son concatenaciones pretenciosas o cuando a veces, pretenciosamente, se quiere decir más de lo que el poema puede desde sus mismos presupuesto y envide. González Fuentes, que a veces cae en esos defectos, aporta sin embargo desde una emotividad verosímil una palabra diferente en algunas propuestas que hasta el 2009 no han eclosionado con talento, porque hasta esa fecha el páramo/estepa/desierto de otros le dejaba en el terreno de la probatura, ero no siempre y, dirían los taurinos, con expectativas y buenas maneras. Y avisando de su delicada perspectiva frente a la retama reseca, de quien prefiere la arena concreta, con sus granos filtrados uno a uno. Al Kierkegaard al que le duele aquí o allá, frente a sabiduría hegeliana del absoluto, pues es un intimista desolado, *autonarrado* en lo oscuro. Que nos cuenta desvelado el agujero negro desde sus requerimientos íntimos mirando hacia dentro.

La luz todavía (2003) es sinónimo de desesperanza. De resistencia sin palo al que agarrarse. No debe engañarnos el adverbio *todavía.* No quiere engañarnos lo retorizante narcisista, sino hablar de un intimista desconsolado. González Fuentes es un desolado intimista desde hace mucho tiempo que sabe del origen (Valente y Robayna o Jordi Doce), pero prefiere en buena medida a Antonio Colinas, Clara Janes, y otros, como propuesta de matiz. Aunque la desolación total y del precipicio real lleve los nombres de César Vallejo y Paul Celan cuando la desolación busca fórmulas significativas, o llamaradas. En esa romana González Fuentes ha preferido ser íntimo a pesar de la cita de Ciorán, un tópico moderno. No engañan los poemas más usuales del «no soy nada entre abismos», comunes a

miles de poetas. El mejor González Fuentes baja a la arena *del silencio* pero sabe del zozobrar de las fórmulas sabidas con un golpe de ola, seco y tierno en buena medida. Y sabe de probaturas en algunos *Ejercicios de distancia*, con la gracia de un pequeño haiku que no lo es en sentido estricto y puede serlo, como primer ejercicio de gracilidad, frente al *pesado decir de los que piensan y no saben decir.* Apuntes estelares, propios en la revisión de motivos *Aquí también el otro/la liturgia indescifrable/de la espina.* Pequeñas y sabias/sabidas reflexiones bien dichas de un libro de tránsito, que a veces, como en el poema X, en sus primeros versos en prosa, se sitúan propiamente. Tiempos de probaturas hacia *Atlas de la perplejidad* (2004), cuando decide cerrar su primera etapa poética, expresa explícito, y perfila los lenguajes miméticos de los primeros tiempos. Su búsqueda indaga en poema en prosa, desde ese desprecio *de la amplitud de los mares.* Intimidad y excepción, del aparte de quienes no son apartes en la vida como Bernardo Soares, ni con esa vocación teórica, sino sentimental. Sin enjundia teórica, sino sentimental meditativa. Que aunque tal vez sepan de Pascal y su desprecio de la soledad se embudan su sentimiento como pathos por el narcisismo de los solitarios autistas, ahora tentados por la rosa del poema en prosa y cierto hermetismo indeciso. *Atlas de perplejidad* (2004) tiene lo delicado del mejor González Fuentes donde, a veces, brilla, aunque no tanto como en el 2009. En el poema VI, sin duda, cuando reflexiona sobre *el pasar*, frente a otras seres más enroscadas o manieristas o irresueltas desde el querer decir más de lo posible desde una perspectiva que entonces no supo resolver desde la yuxtaposición, asociación y elipsis, pero con momentos sugerentes en *El claro límite por el que acude el viento.* Una incursión de quien adentra ese latir lo sentido bajo un *sueño sin auroras/y el calor bajo las nubes* cuando se atiende al discurso de fondo que el estilo rehace con *maniera* en su voluntad de estilo. Con el valor y el mérito del que se arriesgaba entonces hacia un vacío que en el 2009 ha sabido tersar hacia la elocución de mérito. Entonces sin embargo dejaba pespuntes de buen hacer, ráfagas, una búsqueda y una *vida dispuesta* pero irresuelta todavía.

En cualquier caso, *La lengua ciega,* de significativa inadecuación sinestésica y elipsis hermética, traza desde el comienzo el sentido del decir desde la paradoja y las poéticas herméticas, amén de la tradición esencial de donde bebe. En cualquier caso este poemario supone una definición del estilo de sinapsis, síncopas y rupturas sintácticas de poemarios anteriores hacia un mayor acendramiento del sentido desde el saber decir. Con madurez ha sabido evitar cierto palabreo hermético proveniente del cortar y pegar, de la manufactura o marquetería más o

menos vanguardista, prospectiva o pretenciosa en los peores casos, de quien sin un discurso claro en los mejores, prueba con una voluntad de estilo que quiere tapar la tentación de la naturalidad que en su caso a veces cabrillea. Juan Antonio González Fuentes ha encontrado un decir sobre ella, su estilo, que en los mejores momentos muestra las virtudes de quien posee referentes muy claros, obsesivos en lo desolado, y una fórmula hecha con oficio y sin manufactura tras los ensayos previos. Hacia el 2009 muestra su mejor faceta en las series que buscan la sencillez del decir frente a cierto *trovar clus*, sugerente a veces, pero otras irresuelto. Y no es que *La lengua ciega* no deje de hablar del *agujero negro* como postura inicial del discurso. Así, *En mi voz* se expresa: *Se acoge mi voz al verdor abierto de la muerte entera*, esa es la *sal*, cuenta, del discurso, el camino de quien tiene una *sangre* incapaz de levantarse en vuelo. Funambulismo entre dolor y súplica que alterna en ese diálogo donde *el daño* se revela la semilla de su poética. En este sentido el simbolismo oscuro de González Fuentes ha sabido escapar del hermetismo confuso de otros momentos para decirse desde un perfil decantado ahora, tal y como lo fue en otras ocasiones, con una lucidez otoñal que sabe de las contigüidades, *soy lo que me rodea* (el otoño) (también lo ha dicho Josep María Rodríguez, en *Raíz*, de otra manera, *este día que empieza es lo que soy*) y construir esa mirada atenta al matiz y al interior: al sentimiento del gris, a la nube escarlata, al gotear del día con *brillos secos de hierbabuena*, de quien entre tantos ejemplos muestra la cualidad de la contemplación (dijo Wordsworth) y del acendrado sentir. Pero todo con un sabor abisal, catabático como en el sucinto *Último sol*:

Un ondear entre las flores/ en las manos/ el hierro triste del último sol.

O el acero mortal que lleva, nos lleva, aquí tan sabiamente metaforizado. Adentrado en este poeta de interiores, atento a los sentidos y lo imperceptible (a las *hojas secas* que *murmuran* en superficie pero también *al fragor ajeno ungido bajo la yerba…*). Recogimiento y desnudez de quien no encuentra signos sino el *eco sin mensaje* del *superviviente* (el *mendigo* humo del mar como amor que ilumina en la contemplación de lo inasible: la huída de quien ofrece sus brazos queriendo retener algo, *ofrece brazos para aferrar el dí*a, recogimientos y delicadeza como resistencia o desde un estilo que desea ser resistencia. Sí, la fuga o la huída de tanto y la necesidad de tentar otra morada, *como nunca hacia dentro*, forman buena parte de lo dicho de esta poética agónica a la que falta crispación, aunque no haya resignación, sino herida. La del contemplante que ve desde la naturaleza la fuga, la ilegibilidad del sentido y encuentra correspondencias en los elementos sin semiótica, en el garabato frente al signo, o en el aire que da lección. Al buen poeta

esencial hay que encontrarlo en esos parámetros, en esas soledades del suplicante en el espléndido *Un viento, un algo,* o en otro poema señero, una escondida joya, como *Algo más.* En esas coordenadas encuentra su decantado decir frente a otros vericuetos herederos de libros antiguos, y que ahora ya no lastran tanto una poética muy atractiva cuando se ciñe a esa delicadeza esencial de un contemplante absorto en el fugaz patrimonio de las cosas, o en el sinsentido de las alegorías. Cuando desenreda el laberinto y no quiere decir de más. Con todo, González Fuentes ha emprendido un esfuerzo estilístico donde la desnudez y la concisión entablan un diálogo extraño para el lector común, que exige lo especializado, diría Witold Gombrowicz. Un decir roto o fracturado, más que fragmentado, hacia la opacidad. Y aunque no queramos volver a Robert Burns, también debemos encontrar el sentido de la fractura, a no ser que ya no se quiera decir más. Y, sin embargo, dice desde ahí, deja rastros, propone con valor una fórmula para indicar que es un desolado esencial, sin el otro, ensimismado y convincente en su fragilidad, en no atreverse a decir, salvo en esos interiores que hablan de las poéticas de un siglo que ha pasado y al que le va tocando ya el viraje.

Rafael Morales Barba
Universidad Autónoma de Madrid

DOCUMENTOS

María José Alonso Veloso
Nuevos testimonios de obras de Quevedo
en un manuscrito de una biblioteca de Roncesvalles
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 425-431

NUEVOS TESTIMONIOS DE OBRAS DE QUEVEDO EN UN MANUSCRITO DE UNA BIBLIOTECA DE RONCESVALLES

La biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles custodia un volumen facticio constituido por tres manuscritos, con signatura general 28-D-6-17, en el cual se copian testimonios hasta ahora desconocidos de obras del siglo XVII, en especial de Francisco de Quevedo: la primera de sus partes, dedicada en exclusiva a textos de este autor, reproduce *Execración por la fe católica*, *Grandes anales de quince días* y *La Perinola*, además de algunos poemas. Estas tres nuevas versiones de escritos en prosa tienen interés textual notable para la edición crítica de todas las obras, pero de manera muy especial para *Execración* por razones obvias: ya no es una obra de testimonio único, dado que este segundo manuscrito ofrece un texto que difiere significativamente del primero conocido, localizado en A Coruña, pues presenta en torno a medio millar de variantes de distinta entidad, algunas localizadas en el propio título del memorial; además, el nuevo manuscrito prueba que el memorial hubo de registrar una cierta difusión a partir de su redacción en 1633. Estos datos obligan a replantear la cuestión textual de *Execración* desde una base absolutamente nueva.

La selección de textos quevedianos que contiene este testimonio es representativa por su variedad temática (uno es político-religioso, otro histórico y otro burlesco), pero se caracteriza fundamentalmente por su tono polémico. El hecho de que esta copia del XVIII incorpore obras en prosa con una difusión extraordinaria, habida cuenta del elevado número de manuscritos conservados de *Grandes anales* y *La Perinola*, permite suponer que la de *Execración* tal vez no fue tan limitada como en un principio se conjeturó.

Entregado: 23 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

El volumen facticio

El volumen facticio está integrado por tres manuscritos con letras diferentes, aunque siempre del siglo XVIII, y que parecen haber sido reunidos después de haberse copiado por separado, como se infiere de la numeración de época e independiente en arábigos que posee el primero. Esta primera parte contiene sólo obras atribuidas a Francisco de Quevedo, tanto en prosa como en verso, que parecen copiadas por la misma mano, y es la que muestra un mayor esmero: márgenes muy amplios, constantes y con escasas tachaduras; sólo los tres folios finales, que copian poemas, podrían incorporar textos con letra diferente, menos cuidada, más pequeña y apretada. Sigue a continuación la relación de obras contenidas en la parte con signatura común 28-D-6-17 (1) y propia R. 12282.

Foliación: 88 ff. y numeración arábiga de época. Una hoja en blanco, que sirve de separación entre las dos primeras obras en prosa.

220 mm. Márgenes amplios en todo el manuscrito, encuadernado en pergamino.

Contenido: *Execración por la fè catholica contra la blasfema obstinacion de los Judios, que hablan Portugues, y en Madrid fijaron edicto, y carteles sacrilegos, y hæreticos Haconsegase el remedio, que ataje lo que sucedió en este mundo, con todos los tormentos aun no se puede empezar à castigar* (ff. 1-24v); *Grandes annales de quince dias. Historia de muchos siglos, que pasaron en un mes. Memoria, que aguarda a los que vendran* (ff. 25-70); poema sin atribución explícita, «Estruendoso clarin sopla la Fama» (f. 70v); *La Perinola* (ff. 71-85); varios poemas (ff. 86-88v): «Décimas sobre la concession de los millones que pidio Su Magestad a la ciudad de Sevilla», «El asistente Caifas» (ff. 86-86v), sin atribución; «Soneto a lo mismo de Quevedo», «La parte de Cayfas yà està premiada» (f. 86v); «Lope soliloquio», «Dicen que me habeis buscado» (f. 86v); «A la ciudad de Cordoba don Francisco de Quevedo», «Gran plaza, angostas calles» (f. 87); «Lope soliloquio», «Muerto estais» (f. 87); «Embiando a Jorge de Montemayor diez sonetos hechos a la muerte de Feliciano de Silva el los bolvió à embiar poniendoles al fin este», «Sonetos, mis señores do he notado» (f. 87v); y otros versos sin atribución (ff. 87v-88v).

La segunda parte del facticio, con signatura común 28-D-6-17 (2) y propia R. 12371, es la más breve y contiene sólo una obra de Calderón de la Barca, que, según datos aportados por la propia Biblioteca en que se custodia, tal vez sea copia de un impreso.

Foliación: 10 ff. Los números son modernos y están escritos a lápiz.

220 mm. y caja de texto de 200 x 90 mm. Márgenes más escasos que el pri-

mero y letra que parece diferente, más grande, pero también del siglo XVIII. En los márgenes de los ff. 2 y 3v se añaden anotaciones, tal vez con otra mano y tinta.

Contenido: *Exortación panegirica al silencio motivada de su Apostrophe. Psalle, et sile* (ff. 1-10v).

La tercera y última parte del volumen manuscrito, con signatura común 28-D-6-17 (3) y propia R. 12372, es la más heterógenea, tanto por su contenido como por los rasgos físicos de la copia.

Foliación: 65 ff. También en este caso la numeración es moderna y a lápiz. En blanco el f. 65.

220 mm. La letra procede de copistas diferentes, aunque en todos los casos parece del siglo XVIII. Los márgenes son escasos y, cuando la copia se hace a dos columnas, como sucede en folios con obras en verso, resulta de difícil lectura.

Contenido: obras en verso y en prosa de diversos autores: romance de Bocángel a don Gabriel Álvarez de Toledo (ff. 1-2v); «Voto del señor Joseph Gonzalez del Consejo Real, y Camara de Castilla en tiempo del señor Phelipe quarto acerca de un decreto de su Magestad» (ff. 3-12); décima «En un punto, en un instante» (ff. 12-12v); «Sobre la palabra est verbo substantivo sea de explicar la substancia del eucharistico sacramento en una cancion Real de ocho Ramos según el asumpto del certamen de Portugal. Y lo explica don Eugenio Xerardo Lobo» (ff. 13-16v); «Romance a la muerte de Raquel» (ff. 17-17v); y estrofas atribuidas a diversos autores, entre ellos Lope de Vega, Quevedo, Calderón, Gerardo Lobo, etc. (ff. 17v-64v y 65v).

La versión de *Execración*

El primer biógrafo de Quevedo, Pablo de Tarsia, mencionaba entre la bibliografía de Quevedo una *Execración*, dirigida contra los judíos[1], que se tuvo por perdida hasta que en 1992 se dio noticia del descubrimiento de una copia manuscrita en una biblioteca coruñesa[2]. De la obra recuperada, que hasta la fecha hubo de editarse a partir de un testimonio único, como lo hicieron Rey (1993) y Cabo y Fernández-Mosquera (1993)[3], existe ahora una segunda copia manuscrita

[1] Cita Pablo Antonio de Tarsia (1988: 44) en su relación de títulos quevedianos perdidos, en noveno lugar, «Vn tratado contra los Iudios, quando en esta Corte pusieron los titulos, que dezian: Viua la ley de Moyses, y muera la de Christo».

[2] F. Cabo y S. Fernández-Mosquera, 1992.

[3] A. Rey, 1993, pp. 105-141; F. Cabo y S. Fernández-Mosquera, 1993.

desconocida hasta la fecha y localizada, como se ha mencionado ya, en la biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles.

El cotejo de los dos testimonios que copian *Execración*, el de la Biblioteca del Real Consulado de A Coruña (*C*) y el de la Real Colegiata de Roncesvalles (*R*), permite apuntar ya algunos de los rasgos de la nueva versión en comparación con la primera conocida[4]:

1. Existen más de medio millar de variantes de diferente entidad.

2. Aunque comparten errores comunes que permiten postular su dependencia de un arquetipo, la mayoría son privativos de cada testimonio y demuestran su mutua independencia.

3. El rasgo más característico de *R* respecto a *C* es la omisión de algún sintagma o frase, que acostumbra a dejar un texto con sentido pleno.

4. Las lecciones equipolentes son abundantísimas. Entre las más llamativas, se puede destacar la usual inversión de los elementos del sintagma, correcto en las dos versiones.

5. Algunas de las variantes más significativas se localizan en el título de la obra, con modificaciones de relieve respecto a la versión conocida hasta el momento. En primer lugar, en *R* destaca la presencia de la bimembración edictos y carteles, frente a *carteles* de *C*. Aunque ambas lecturas parecen correctas, cabe apuntar el gusto de Quevedo por este tipo de estructuras sintácticas y, sobre todo, que la mención del término *edicto* está más en consonancia con el contenido de *Execración*, pues en el texto del memorial se inserta en dos ocasiones más, siempre en relación con la acción sacrílega de los judíos. En segundo lugar, el manuscrito de Roncesvalles utiliza una forma conjugada del verbo, *Aconséjase* (abreviado en el manuscrito, por coincidir al final de una línea, como Hcnº./segase), en lugar del gerundio introductor de una subordinación, *aconsejando.*

Las otras obras de Quevedo

A continuación del texto de *Execración*, se copia la relación histórica *Grandes anales*, fechada en la Torre de Juan Abad, en 1621. Se trata de un texto muy cuidado, transcrito con gran esmero caligráfico y presumiblemente de la misma mano que el primero, que, como él, deja un amplísimo sangrado de primera línea en cada párrafo. A falta aún de un estudio textual en profundidad, se puede an-

[4] En otro artículo actualmente en prensa ofrezco un completo estudio textual de la obra y la filiación de sus fuentes; aquí apunto sólo los rasgos más destacados de ambos testimonios.

ticipar que el testimonio copia un texto que habría pertenecido a la última fase de redacción de las tres diferenciadas por V. Roncero (2005: 49-54 y 557-563), pues omite numerosos pasajes que sí contienen los testimonios representantes de la primera y la segunda. En concreto, y al igual que el resto de representantes de esta etapa textual, esta copia suprime párrafos, a veces de gran amplitud, en los que Quevedo introducía elogios a la actuación de Felipe IV y el conde-duque de Olivares. Recuérdese que, según este editor, Quevedo habría realizado al menos tres versiones de la obra en un período de casi una década, un hecho que confirma uno de sus rasgos más característicos como escritor, la frecuente reescritura de sus textos: la primera, en un período comprendido entre mayo de 1621 y marzo de 1623; la segunda, una suerte de amplificación de la anterior, antes de mayo de 1624; y la tercera, más breve, concluida presumiblemente en los primeros años de la década de 1630.

Aunque el peso de este nuevo testimonio no parece determinante en una tradición tan amplia, pues Roncero partió ya en su edición de unos cuarenta manuscritos, es posible suponer que aportará datos de interés para comprender mejor la transmisión textual de la obra.

En lo que atañe a *La Perinola*, invectiva de Quevedo contra la obra *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán, cabe recordar que se trata de uno de los escritos quevedianos con una más amplia y compleja tradición textual, pues F. Plata (2004 y 2006), quien prepara una edición crítica y anotada del mismo, ya ha localizado hasta el momento varias decenas de copias manuscritas. Según ha notado este estudioso, en sus inicios circuló de modo anónimo, como la mayoría de los textos polémicos; aunque este manuscrito lo atribuye explícitamente a su autor, ello no es indicio de posterioridad del original del que hubo de partir, pues la atribución sería ya fácil de hacer incluso por un copista en el siglo XVIII[5].

En cuanto a los pocos poemas copiados en la parte del manuscrito que contiene obras de Quevedo, llama la atención que en todos los casos se trate de textos de dudosa atribución, en contraste con la autoría quevediana cierta de las obras en prosa. El primero, «Su estruendoso clarín sopla la Fama», sin nombre de autor, se copia entre *Grandes anales* y *La Perinola*, tal vez por una mano diferente, que habría aprovechado el espacio en blanco del f. 70v. Respecto a las décimas «El

[5] Plata señaló que «la recensión de los códices en los que se conserva *La Perinola* llega hoy a los cincuenta y ocho, lo que la convierte en la obra de Quevedo de mayor circulación manuscrita» (2004: 217). Sólo a modo de ejemplo, es posible mencionar alguna lectura de interés de este manuscrito, en dos lugares críticos situados justo al comienzo de la obra y mencionados por Plata (2004: 221) entre los de compleja edición y anotación: este testimonio lee «hilando mil saltos a las castañuelas» (f. 71) y «punta de folion» (f. 71).

asistente Caifás», también sin atribución expresa y relacionadas con una de las expediciones reales a Sevilla en la que habría participado el propio Quevedo, P. Jauralde (1998: 481) ya las mencionó entre los poemas satíricos sobre el asunto que no parecen de autoría quevediana. Sí existe atribución directa del soneto «La parte de Cayfas yà està premiada», pero éste no figura en las ediciones póstumas de la poesía de Quevedo ni tampoco en la canónica de Blecua. Respecto al soneto burlesco contra la ciudad de Córdoba también a él adjudicado, «Gran plaza, angostas calles», debe notarse que acostumbra a atribuirse al Conde de Villamediana, en un cruce de posibles autorías habitual en los cancioneros burlescos que copian poemas del siglo XVII.

En conclusión, el impacto previsto de estas nuevas fuentes manuscritas de obras quevedianas será seguramente modesto en el caso de *Grandes anales* y *La Perinola*, dada su amplia tradición textual; no así en el de *Execración*, cuya edición deberá partir de nuevos supuestos críticos. Además, la posible procedencia de un mismo arquetipo de los dos manuscritos conocidos del memorial y su mutua independencia permiten postular que la obra hubo de registrar al menos una cierta circulación manuscrita en la época y en el siglo siguiente. El posible hallazgo de nuevos testimonios en el futuro permitirá confirmar tal impresión y, quizá, dibujar con mayor seguridad la historia de la transmisión textual y de la recepción de este memorial de Quevedo.

María José Alonso Veloso
Universidad de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFÍA

CABO, Fernando y Santiago Fernández-Mosquera (1992). «Una obra perdida de Quevedo: *Execración contra los judíos*». *Insula*, 545.

— (1993). *Execración de los judíos.* Barcelona. Crítica.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Exortacion panegirica al silencio motivada de su Apostrophe: Psalle et sile*, manuscrito de la Biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra), con signatura 28-D-6-17 (2).

JAURALDE POU, Pablo (1998). *Francisco de Quevedo (1580-1645).* Madrid. Castalia.

PLATA PARGA, Fernando (2004). «Dificultades en la edición y anotación de la *Perinola* de Quevedo». *Quevedo en Manhattan.* Eds. I. Arellano y V. Roncero. Madrid. Visor Libros. 217-229.

— (2006). «La polémica en torno a la *Perinola* de Quevedo, con un texto inédito». *La Perinola*, nº 10. 245-256.

QUEVEDO, Francisco de *[Obras en prosa y verso de Francisco de Quevedo].* Manuscrito de la Biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra), con signatura 28-D-6-17 (1).

— *Execracion por la fee catholica contra la blasfema obstinacion de los Judios que hablan Portugues, y en Madrid fijaron los Carteles sacrilegos y Hereticos. Aconsejando el remedio, que ataxe, lo que suçcedido en este Mundo con todos los tormentos aun no se puede empeçar á Castigar.* Manuscrito de la Biblioteca del Real Consulado de A Coruña, con signatura S3F.

— (2005). *Grandes anales de quince días.* Ed. V. Roncero. *Obras completas en prosa.* Dir. Alfonso Rey. Volumen III. Madrid. Castalia.

—(2010). *Las cuatro fantasmas*. Eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. *Obras completas en prosa.* Dir. Alfonso Rey. Madrid. Castalia. 287-444.

REY, Alfonso (1993). «Un texto inédito de Quevedo: *Execración por la fee católica contra la blasfema obstinación de los judíos que hablan portugués y en Madrid fijaron los carteles sacrílegos y heréticos*». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX. 105-141.

TARSIA, Pablo Antonio de (1998). *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* facsímil de la edición príncipe (Madrid, 1663). Eds. M. Prieto Santiago y F. B. Pedraza Jiménez. Aranjuez. Ara Iovis.

Varios autores. [*Obras en prosa y verso de varios autores*]. Manuscrito de la Biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra), con signatura 28-D-6-17 (3).

Ángeles Quesada Novás
La guerra de Cuba en un relato olvidado de Pardo Bazán
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 433-436

LA GUERRA DE CUBA EN UN RELATO OLVIDADO DE EMILIA PARDO BAZÁN

Dada la fecundidad creadora demostrada por Emilia Pardo Bazán a lo largo de su vida y su capacidad para adaptarse al medio en que publicaba, observable en su variada obra, sobre todo la destinada a aparecer en la prensa; dada la abundancia de periódicos y revistas de que hacen gala los últimos años del siglo XIX, tanta que resulta harto laborioso y arduo para la comunidad investigadora dominar todo el panorama, no es de extrañar que todavía sigan apareciendo, en medios más o menos desconocidos, algún nuevo elemento que contribuya a incrementar el legado literario que hemos recibido de la escritora.

Este es el caso que hoy nos ocupa: la localización de un relato, desconocido hasta la fecha, del que no existía referencia alguna y que no deja de sorprender por su calidad y por las circunstancias en que fue escrito y publicado, de las que derivan el que sea un relato harto singular dentro del extenso *corpus* cuentístico de la autora.

El relato lleva por título «Episodio» (un título que repetirá años después, en 1917, para un cuento de tema, personajes y localización totalmente distintos) y narra el episodio de un asalto a un ingenio llevado a cabo por insurrectos durante la guerra que precede a la intervención norteamericana en la isla de Cuba.

El texto en sí, breve y carente de trama, se acerca más al reportaje periodístico que al verdadero cuento, sin prescindir por ello de los elementos narrativos precisos para calificarlo de relato pleno. Este rasgo se debe –quizá– al contexto en que se escribió y publicó, que, además, explica la originalidad temática del mismo,

Entregado: 26 de mayo de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

ya que la guerra de Cuba como tal, tomando como escenario la isla y con personajes isleños, no tiene presencia en la obra de Pardo Bazán.

Esta singularidad, unida a la evidente idealización en la descripción del paisaje, del medio en que suceden unos hechos, plasmados con toda su crueldad, responde a la manera de «contar» la guerra de ultramar que, hasta la aparición de este «Episodio» pardobazaniano, había caracterizado la sección del semanario en que aparece publicado y que ella mantiene en su relato.

«Episodio» aparece en el número 41 del semanario madrileño *Apuntes*, acogido a la sección «Notas de la Guerra». Estas «Notas», presentes en la revista desde el primer número, estaban firmadas por Francisco Navarro y Ledesma y se caracterizaban por el fervor patriótico con que relataban los hechos que el cable telegráfico hacía llegar a la Península. Pero, en el último número del año, el correspondiente al 27 de diciembre de 1896, su firma y artículo son sustituidos por este «Episodio» firmado por Emilia Pardo Bazán. Nunca más, hasta la desaparición del semanario en marzo de 1897 volverá a aparecer ninguna de las dos firmas al pie de las «Notas de la Guerra», lo que hace más excepcional la colaboración pardobazaniana y, quizá, explique el porqué haya pasado desapercibida hasta hoy, ya que ella tampoco consideró conveniente adjuntarla a alguno de los volúmenes de cuentos publicados a partir de esa fecha.

Lo que se deduce de su lectura y tras un cotejo con las «Notas» firmadas por Navarro y Ledesma –que ella, obviamente, debía haber leído– es que, probablemente, recibió el encargo de cubrir con su relato este último número del año del semanario. Y ella, con la profesionalidad de que hizo gala toda su vida, despliega su habilidad como narradora, hace gala de su propio estilo, pero manteniendo ese tono general de las «Notas» a que me he referido más arriba. Que en el caso del «Episodio» se concreta en una visión idílica del campo cubano (¿español?) hollada por la barbarie de los insurrectos.

Una visión nada alejada, por cierto, de la mantenida por tantos otros escritores y que se asomaba con frecuencia a las páginas de la prensa de la época. Una visión en la que huye, conscientemente, de cualquier interpretación crítica del conflicto para centrar la atención en aspectos más humanos, más cercanos al corazón de los lectores. De la que se desprende un sentimiento de dolor ante lo que parece ya una pérdida inminente y que, andando el tiempo y los acontecimientos, aparecerá tácitamente en su abundante producción crítica (en artículos, conferencias, cuentos) sobre el conflicto, sus causas y sus consecuencias.

EPISODIO

La tarde caía, no envuelta en tonos grises derramando vaga tristeza, sino límpida y abrasadora a la vez. El cielo era de un azul de ultramar, franjeado de esas nubecillas grana que anuncian el calor y el buen tiempo: arreboles que juegan un instante, se van fundiendo poco a poco en tintas de oro fluido, y al morir adquieren un matiz verde, luminoso y delicado. Brisas vivaces y salitrosas venían del mar; pero su hálito, que conseguía refrescar las sienes del hombre, no alcanzaba a mover las hojas de los grandes plátanos ni el follaje lustrado de los naranjos, en tal clima libres de los rigores del hielo, y a la sazón cubiertos de diminutas flores.

En la pureza y sosiego de la atmósfera los perfumes se hacen más intensos: la vainilla difunde su fragancia discreta e insinuante, la magnolia derrama su esencia que turba el corazón, el jazmín doble marea, y el gracioso caracolillo, contorneando sus volutas de amatista y ágata, inunda de aromas las rejas donde cuelgan sus festones. Las palmeras, inmóviles, tienden sus gigantescos abanicos que brotan de un tronco imbricado y panzudo, como un tibor japonés. El ruido de la fuente, argentino y monótono, parece el ritmo de la pereza dulce y soñadora: a cada gota que recae del surtidor, el pilón de alabastro contesta blandamente, y convidada por aquella nota halagüeña y aquel gentil espejo terso, que sólo desea reflejar una faz hermosa, la luna, grande, clara, redonda como una perla única viene a hacer rielar la superficie del agua y a envolver en sábanas de plata el deleitoso jardín del ingenio.

Resuenan los acordes de un piano: son melodías que se enlazan como los anillos de bien labrada cadena; en ellas habla un espíritu que necesita desahogo, que expresa con la música alegrías inefables, plenitud de gozo, siempre acompañada de esa melancolía que parece presentimiento. Y así que el piano calla, dos figuras aparecen en la baranda de la quinta. Se adivina que son dos, pero forman una sola: enlazadas, apoyada la cabeza de ella en el hombro de él, se recuestan en el balconaje todo vestido de floridas enredaderas, y permanecen así, como arrobados por la magnificencia de la noche, el rumor de la fuente, el aire embalsamado y la luna amiga.

Se han casado hace un mes; se han querido casi desde la cuna; son jóvenes, y bajo un cielo de luz, como el que protegió el idilio de Pablo y Virginia, lo renuevan, añadiéndole como embriagador comentario, el delirio de la pasión, sancionado por el santo matrimonio.

En la isla cunde la guerra; no se oye hablar más que de devastaciones, escaramuzas, de epidemias, de sangre vertida, de crímenes y venganzas, de incendios y macheteos; pero los recién casados se olvidan de todo y viven para sí mismos, absortos en una dicha tan grande que no da lugar a la conciencia del peligro. ¿Quién ha de soñar en hacerles daño? Ellos no lo han hecho jamás ni tampoco sus padres lo hicieron: cultivar sus vegas, vivir en sus fincas no es delito. Lo cierto es que un jefe de horda ha dispuesto que se interrumpan las labores agrícolas; pero tanto valdría disponer que no se respirase. ¿No cultivar los fértiles campos, no recoger la miel de la caña y el grano del café? Nadie acatará tales órdenes; serían la ruina, la miseria, el hambre, y es preciso vivir, a despecho de los facciosos y de los bandidos… ¡Qué lejos está de ellos el pensamiento del enamorado en aquella noche deleitosa, todo paz, todo sosiego y olor de flores!

Mas he aquí que *ella*, la del oído fino, la que poco antes recorría el teclado haciéndole expresar la plenitud del corazón, se estremece y se estrecha contra su esposo. No cabe duda; es galope de muchos caballos, es el estrépito de un tropel lo que suena alrededor de la tapia, cerca ya. ¡Virgen Santa, una partida! Él se desprende de los brazos que le sujetan, baja la escalera, llama a sus criados, a sus capataces, pero nadie responde: cruzan sombras por el jardín, gente que huye despavorida; él, entonces, sin armas, ¿de qué le servirían?, se dirige solo hacia la verja; pero ya han saltado la tapia algunos negros machete en puño, y han descorrido los cerrojos, la turba invade el jardín, se lanza hacia la casa profiriendo exclamaciones sardónicas, riendo opacamente, saboreando ya los goces del saqueo, los descubrimientos de botellas y golosinas. Al dueño le rodean, le empujan, le llevan ante el jefe, el diálogo es corto, la sentencia expedita y sin apelación. En el grupo que le arrastra figura una mulata horrible, de seno ovalado y colgante, de boca aulladora; la mulata lleva una soga ensebada, la enarbola y tiembla de alegría pensando que a la clara luz de la luna no perderá detalle de las supremas convulsiones del ahorcado…

Dentro de la casa suena un chillido que hiela la sangre, y de allí a pocas horas, cuando va desapareciendo la luna, otra claridad, roja y espléndida, alumbra el jardín: es la quinta que arde; las flores del caracolillo y de la vainilla, al envolverlas la llama, se retuercen como cuerpos vivos.

Emilia Pardo Bazán

Ángeles Quesada Novás
Real Sociedad Menéndez Pelayo

Fernando de Vierna
Una carta inédita de Menéndez Pelayo
a José Ramón Mélida
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 437-440

UNA CARTA INÉDITA DE MENÉNDEZ PELAYO A JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

El estudio de la correspondencia privada de personajes como Menéndez Pelayo ocupó durante mucho tiempo un espacio secundario en la investigación histórica. Por fortuna, desde hace ya unos años los epistolarios se han convertido en una importante fuente para conocer la evolución intelectual de muchos autores y el funcionamiento de las instituciones. En este sentido la publicación del epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo fue una labor pionera que resultó posible gracias al empeño de la Sociedad Menéndez Pelayo, a la decisión del Director de la Fundación Universitaria Española, Pedro Sáinz Rodríguez, y al trabajo del equipo de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, que entonces dirigía Manuel Revuelta Sañudo. En total son quince mil trescientas cartas que abarcan el periodo comprendido entre junio de 1868 y mayo de 1912, es decir, desde que tenía doce años hasta el mismo mes del fallecimiento de don Marcelino. Sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido, aparece ocasionalmente alguna, como la que desde hace unos meses se conserva en la Casa-Museo de Menéndez Pelayo. Una carta del ilustre polígrafo santanderino encontrada de manera fortuita en una almoneda de Madrid.

Este nuevo documento, que se incorpora a la exposición y se pone al alcance de los estudiosos, tiene fecha de 16 de julio de 1899 y está escrito sobre papel orlado en negro por el fallecimiento de Marcelino Menéndez Pintado, ocurrido el día 13 de mayo. El destinatario, José Ramón Mélida y Alinari, nacido en Madrid una semana antes de que lo hiciera Menéndez Pelayo en Santander, había concluido sus estudios en la Escuela Superior de Diplomática en 1875, donde

Entregado: 5 de marzo de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

obtuvo el título de Archivero bibliotecario y arqueólogo. Trabajó en el Museo Arqueológico Nacional hasta su nombramiento, en 1901, como Director del Museo de Reproducciones. En 1916 regresó al Museo Arqueológico para hacerse cargo de la Dirección. Fue catedrático de Arqueología en la Universidad Central y académico de la Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de Historia. Entre sus obras más importantes destacan: *Arqueología española*, *Historia del arte griego*, *Historia del arte egipcio* o *El teatro romano de Mérida.* Considerado el padre de la arqueología española, su evolución ideológica fue contraria a la de Menéndez Pelayo, ya que aunque parte de una formación en la Institución Libre de Enseñanza, con el paso de los años cambió hacia posiciones más conservadoras.

Menéndez Pelayo y Mélida debieron tener un amplio intercambio de correspondencia, debido fundamentalmente a la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* en cuyo consejo de redacción fueron respectivamente presidente y redactor jefe. En el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo publicado –utilizo la edición digital de 1999[1]– aparecen dos cartas del santanderino a José Ramón Mélida y treinta y seis del arqueólogo madrileño a Menéndez Pelayo. Se trata, pues, de una correspondencia bastante desigual en cuanto a conservación, por la desproporción entre el número de cartas conocidas que envía don Marcelino y las que se cruzan en sentido contrario, lo que puede venir dado por el diferente estado de los respectivos archivos. Comienza esta relación epistolar en 1887 y se mantendrá hasta un mes antes del fallecimiento de don Marcelino. Las dos que existen de Menéndez Pelayo son, al igual que ésta, del año 1899 y en ellas se atiende fundamentalmente a cuestiones de la *Revista*, mientras que entre las que remite Mélida la temática es más variada, se pueden encontrar solicitudes de referencias bibliográficas, peticiones de favores y asuntos de trámite, aunque la materia más tratada en doce de ellas es también la revista que dirigen, siendo el contenido de unos artículos que ambos estaban preparando el que más se repite a lo largo del año 1899.

Ambos estudios aparecieron durante el mismo año. «Opúsculos de Prisciliano y modernas publicaciones acerca de su doctrina», de Menéndez Pelayo, en los números correspondientes a los meses de enero, febrero, marzo-abril, agosto-septiembre y octubre. Por su parte, Mélida publicará en los de mayo, junio y agosto-septiembre su «Bibliografía de Velázquez», que se cierra con la «Corona poética de Velázquez» de la que habla en las cartas y que incluye en total veinte composiciones de diferentes autores, entre los que podemos encontrar obras de

[1] *Menéndez Pelayo Digital. Obras completas. Epistolario. Bibliografía*, 1999

Francisco Pacheco, Juan Vélez de Guevara, Campoamor, Salvador Rueda o Rubén Darío; sin embargo la silva «El Pincel», de Quevedo, no está más que sugerida por dos versos, ya que en el artículo que aparece en las páginas anteriores de la revista, «Erratas seculares», Ángel Avilés la analiza y reconstruye en un estudio que tiene el beneplácito de Menéndez Pelayo el día 8 de septiembre, la misma fecha en la que da su conformidad a la publicación de la corona poética.

Sr. D. José R. Mélida

Santander, 16 de Julio de 1899

Mi querido amigo:

Devuelvo a Vd. certificado el artículo del Sr. Bullón[2], que en mi concepto puede publicarse desde luego.

Así que me desocupe un poco del trabajo sobre Lope de Vega, que me absorbe la mayor parte del día, procuraré escribir el artículo para la Revista de Archivos, y espero que todavía llegue a tiempo para el número de este mes.

El escrito de Jovellanos del que hablé a Vd. se titula «Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro de las Meninas», y se ha impreso por primera, y creo que única, vez en el libro que lleva por título Jovellanos. Nuevos datos para su biografía recopilados por D. Julio Somoza. Habana, 1885[3], pp. 149-157.

Si le lee Vd. verá que es muy interesante, dada su fecha (14 de diciembre de 1789).

De los versos en alabanza de Quevedo[4] creo que sean los más antiguos unos de Quevedo en su silva *El Pincel*,[5] que encontrará Vd. en cualquiera de las ediciones completas de sus poesías.

---

[2] Bullón: 1899.

[3] Somoza: 1885.

[4] Se trata de un error en la redacción, ya que se está refiriendo a Velázquez, confunde pues al glosador con el glosado.

[5] En efecto, en una de las estrofas de esta silva se menciona expresamente a Velázquez:

Y por ti el gran Velázquez ha podido,
diestro, cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes
que son verdad en él, no semejantes…

Vea Vd. todas las composiciones leídas en la Academia de San Fernando en el siglo pasado y primera mitad de este, porque en algunas de ellas se habla del gran maestro. Recuerdo que en una del Duque de Frías (1832)[6] hay una descripción del cuadro de las Lanzas.

De Vd. muy afectuoso amigo y s.s.q.b.s.m.

M. Menéndez y Pelayo

FERNANDO DE VIERNA
REAL SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

BIBLIOGRAFÍA

BULLÓN, Eloy (1899). «Alfonso de Castro. Noticias bio-bibliográficas». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* 3. 7. 416-425.

EL DUQUE DE FRÍAS (1832). *A las Nobles Artes: oda leída el 27 de marzo de 1832 en la distribución de premios de la Real Academia de San Fernando.* Madrid. Eusebio Aguado.

Menéndez Pelayo Digital. Obras completas. Epistolario. Bibliografía. (1999). Madrid. Sociedad Menéndez Pelayo / Caja Cantabria

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

SOMOZA, Julio (1885). *Jovellanos: nuevos datos para su biografía.* Habana. La Propaganda Literaria.

[6] (El Duque de Frías:1832: 7):

¡Oh magia del color, a cuánto alcanzas!
En árida llanura polvorosa
Contrarias huestes bélicas reparo
Con sus ferradas lanzas,
Y entre humo denso y nebuloso cielo
Cimas alzadas de lejano monte
Cerrando el horizonte,
Y al golpe diestro del pincel valiente,
Miro animado a Spínola bondoso
Con la banda encarnada
Que Toledo labró de rica seda,
Apoyando su mano respetada
Sobre el rendido defensor de Breda

Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez
Una carta inédita de Antonio Machado
sobre el poema «Las Encinas»
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 441-444

UNA CARTA INÉDITA DE ANTONIO MACHADO SOBRE EL POEMA «LAS ENCINAS»

La carta cuyo contenido reproducimos a continuación se encuentra en el archivo municipal de Cartagena y forma parte de un legajo en que se encuentran también una epístola de Pedro Antonio de Alarcón, otra de Concepción Arenal y otra de Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar[1].

Estos documentos eran propiedad de Elisa Pastor Cano, hija política de Francisco Acebal, director de *La Lectura*, que es el destinatario de la carta de Antonio Machado. Se da la circunstancia de que la esposa de Francisco Acebal era hija de Salvador de Albacete y Albert (1822-1890), Ministro de Ultramar y Gobernador del Banco de España (1885-1890) y al que se dirigen las cartas de Leopoldo Augusto de Cueto (19 de junio de 1881)[2], Concepción Arenal (12 de noviembre de 1864)[3]

[1] Legajo Elisa Pastor Cano. FO17 Signatura: CH02621 00002. Contiene documentación de Salvador de Albacete y Albert. La correspondencia contenida en el legajo consta de cartas a Pedro Antonio de Alarcón, Concepción Arenal, Antonio Machado y Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar. Hay además documentación sobre la Sociedad Económica de Amigos del País de Cartagena, varios ejemplares del semanario cartagenero *La Azucena* (1847) y algunos papeles personales.

[2] Una petición de materiales sobre Antonio Gil y Zárate, ya que Cueto había recibido el encargo de escribir una «Noticia literaria» que debía figurar en el libro *Autores dramáticos contemporáneos.* El libro apareció en dos volúmenes en 1881 y 1882, editado en Madrid, por Tomás Fortanet: *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX: contiene el retrato, la biografía y juicio critico y la obra más selecta de cada uno de los mejores autores del teatro moderno con un prólogo general del señor Antonio Cánovas del Castillo.*

[3] Se trata de una petición para que Albacete interceda a favor de un expediente acerca del Hospital de Santiago, la inclusa del mismo y las Hermanas de la Caridad que prestaban servicio en la inclusa, para que no fueran separadas de la misma.

Entregado: 18 de junio de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

y Pedro Antonio de Alarcón (29 de agosto de 1879)[4]. Salvador de Albacete, a su vez, era hijo político y albacea testamentario de Antonio Gil y Zárate[5] y la carta de Leopoldo Augusto de Cueto es, precisamente, una petición a Albacete de datos e información sobre el autor de *Carlos II, el Hechizado.* Los documentos habían quedado en posesión de Ramón López Andújar, sobrino de Elisa Pastor Cano, a quien agradecemos profundamente la amplia información que nos ha dado sobre la historia de los mismos.

La carta consta de cuatro cuartillas de papel rayado y en ella no aparece fecha, aunque el contenido nos permite establecer unos límites cronológicos muy precisos para su datación. La carta es una larga y detallada contestación a Francisco Acebal, en la que el poeta sevillano rechaza la proposición de éste de cambiar la dedicatoria del poema «Las Encinas», originalmente dedicada al matrimonio Masriera, para dedicarla a Francisco Giner de los Ríos. Acebal estaba preparando entonces un homenaje a Giner y había recibido el poema, y, sin duda, pensaba que «Las Encinas» podría formar parte de ese homenaje. Dado que el poema no llegó a aparecer en *La Lectura*, sino que fue publicado finalmente en el periódico soriano *El Porvenir Castellano* un 24 de julio de 1914, (incluyendo la dedicatoria al matrimonio Masriera) parece claro que la misiva que reproducimos es anterior a esta fecha.

Machado emplea un tono firme, pero al tiempo sumamente correcto, y se esfuerza en explicar a Acebal las razones de su negativa. Es evidente que la carta había sido pensada y meditada con detenimiento y que Machado quería que su negativa no creara resentimiento en Acebal. No obstante el hecho de que el poema, finalmente, no apareciera en *La Lectura* indica que Acebal no aceptó de buen grado esta decisión del poeta y que finalmente decidió no publicarlo[6]. Sin duda, entonces, Machado decidió enviar la composición al periódico soriano, dirigido por su amigo José María Palacio, para así cortar de raíz cualquier especu-

[4] Se trata de una invitación amistosa para una comida en la casa que Alarcón tenía en Valdemoro, a la que iba a acudir también Eduardo de Castro y Serrano. En la postdata a la carta, Alarcón comunica a Albacete que ya lleva escrito la mitad de *El niño de la bola*, y que espera terminar la novela ese mismo año.

[5] Rodríguez Gutiérrez, 2010.

[6] Por otra parte, tampoco Machado estaba muy contento del trato que daba *La Lectura* a sus obras. En carta dirgida a Juan Ramón Jiménez (muchas veces intermediario del sevillano con *La Lectura*) de Febrero de 1915, habla con enfado de «esos mamarrachos de La Lectura», molesto por los numerosos errores que habían aparecido en un artículo suyo sobre Ortega y Gasset; «lo hacen a propósito, para encima de no pagar, desacreditar al colaborador» (Machado; 2008; 138). En marzo de ese misma año, en un carta a Ortega y Gasset, vuelve a aparecer el enfado del poeta por el descuido en la impresión de la revista (Machado; 2008, 140).

lación sobre la dedicatoria y para sacar a la luz al fin su poema, tras las dos negativas consecutivas a su publicación.

Sr Don Francisco Acebal[7]
Querido amigo:
Dos palabras sobre el asunto que motivó su grata visita de ayer.
Ni V., ni los Srs de Masriera, ni yo, podemos ser sospechosos de escatimar a Don Francisco Giner de los Ríos el tributo de nuestra admiración y de nuestro afecto. En cuanto a mí, todo homenaje al querido maestro, me parece mezquino. Esta es, acaso, la razón de que yo no me haya nunca atrevido a estampar su nombre venerado en ninguna de mis obras. Esto no obstante, yo contribuiría con sumo gusto a una ofrenda al maestro, íntima y discreta de la índole de la que V. había pensado. Pero estoy convencido de que no podemos de ningún modo realizarla con la composición que obra en su poder.
Yo dediqué esos versos a los Srs. de Masriera porque fueron originados por una expedición que hicimos juntos y como una humilde atención de amistad en correspondencia a unas fotografías de «El Pardo» que ellos tuvieron la bondad de enviarme a Baeza. La composición debió publicarse en «El Imparcial»hace dos meses. Los Srs. de Masriera, honrándome con una atención hacia mis versos que excede con mucho el mérito de los mismos, buscaron verlos publicados. El Director de «El Imparcial»[8]*, entre tanto, tuvo a bien arrojar mis «Encinas» al cesto de los papeles y yo entonces envíe a V. una copia para «La Lectura»y otra a los Srs. de Masriera. En ambas consta la dedicatoria. Los versos han circulado, se han leído, muchas gentes saben que fueron dedicados a los Srs. de Masriera, ellos han agradecido la dedicatoria en mucho más de lo que vale –ciertamente– pero obligándome en extremo con esta misma gratitud. Si yo ahora los dirijo a a Don Francisco Giner de los Ríos, es evidente que los Srs. de Masriera tienen derecho a pensar mal de mí, aunque por su discreción y por su cariño y respeto al que es maestro de todos, nada digan.*

[7] En el Epistolario del poeta, editado y anotado por Jordi Domenech consta otra carta dirigida a Acebal (76). La carta es de 1911 y le anuncia el envío de «La tierra de Alvargonzález» para su publicación en *La Lectura.* En otras ocasiones, Machado escribe a Juan Ramón Jiménez para que éste haga de intermediario con Acebal.

[8] En ese momento el director era el periodista y político Luis López Ballesteros (1869-1933), que ejerció el cargo entre 1909 y 1916.

Hay otra razón. Don Francisco sabe, por lo menos, que yo he escrito unos versos dedicados a los Srs. de Masriera, que son amigos míos y suyos. Dada su infinita delicadeza, si los viera impresos y dedicados a él, pensaría muy mal de mí. El homenaje –al menos por parte mía– sería absolutamente negativo. Lo sería, tal vez, por parte de todos.

Hay otra razón, que me parece la definitiva. Aun suponiendo que yo quedase bien con Don Francisco y con los Srs. de Masriera –cosa difícil, aun contando con la mucha bondad de todos– quedaría siempre mal conmigo mismo. ¿Puedo yo, en conciencia, dedicar a Don Francisco los versos que estaban dedicados a amigos suyos y míos? Aunque todos me lo perdonaran, yo no sabría perdonármelo. He aquí algo trivial, que se puede convertir en enojoso, y que acabará por ponernos a todos en ridículo.

En fin, que estoy predicando a un convencido y debo terminar… En el alma agradeceré a V. que insertara «Las Encinas» en «La Lectura» dedicadas a los amigos Masriera, sin perjuicio de que pensemos para Don Francisco otra cosa que tenga –en cuanto a mi parte al menos– el valor de una sinceridad exenta de remordimientos.

De V. buen amigo.

Antonio Machado

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
ICEL19

BIBLIOGRAFÍA

MACHADO, Antonio (2009). *Epistolario.* Edición anotada por Jordi Domenech.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2010). «De retractaciones y falsificaciones. Antonio Gil y Zárate y Carlos II el Hechizado» *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico.* Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds). Santander. PUBLICAN (Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria)

Carmen Becerra Suárez
Una carta inédita de Gonzalo Torrente Ballester
a Ricardo Carballo Calero
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 445-451

UNA CARTA INÉDITA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER A RICARDO CARBALLO CALERO

En este año 2010 se cumple el primer centenario del nacimiento de dos ilustres ferrolanos: Ricardo Carballo Calero (1910-1990) –intelectual, galleguista comprometido, escritor en lengua gallega, primer catedrático de Lingüística y Literatura gallega en la Universidad de Santiago de Compostela. Miembro de número de la Real Academia Gallega– y Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) –profesor, crítico, ensayista y escritor en lengua castellana. Premio Cervantes y Premio Príncipe de Asturias.

Las relaciones entre Ricardo Carballo y Gonzalo Torrente se remontan al primer tercio del siglo pasado. Nacidos ambos en Ferrol (A Coruña), con tan sólo tres meses de diferencia, su trayectoria biográfica presenta algunos puntos comunes que, sin duda, explican su prolongada amistad, a pesar de las divergencias políticas que les distanciaron, sobre todo durante un tiempo que pudiéramos considerar fundamental en sus vidas: las primeras décadas de la posguerra española. A los dieciséis años, Ricardo y Gonzalo se trasladan a Santiago de Compostela para estudiar Filosofía y Letras, en la Universidad compostelana. Es en esta época cuando inician una frecuente relación que se va consolidando con el trato de algunos amigos comunes: Santiago Montero Díaz, Álvaro Cunqueiro, Fernando Filgueira Valverde, Domingo García-Sabell, entre otros.

En 1932, Gonzalo Torrente, después de haber pasado por las Universidades de Oviedo y de Madrid y que por entonces reside en Bueu, lugar al que su padre había sido destinado, contrae matrimonio. La joven pareja se instala en Ferrol en 1933; sobreviven económicamente con lo que Gonzalo gana impartiendo

Entregado: 13 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

clases particulares en una academia de la ciudad; en 1935 tienen ya dos hijos. Fueron años de duro trabajo y de intensa actividad: Torrente se integra en la vida política e intelectual ferrolana y, en 1933, se afilia al Partido Galleguista, ejerciendo el puesto de secretario local dos años después, y siendo Ricardo Carballo presidente de la Agrupación Local del partido en Ferrol. Ese mismo año obtiene la licenciatura en Historia por la Universidad de Santiago de Compostela.

Por su parte y durante esos años, Ricardo Carballo continúa sus estudios en la Universidad compostelana y colabora muy activamente en el movimiento nacionalista estudiantil a través de la Federación Universitaria Escolar, de la que llega a ser presidente. En 1931, es partícipe de la creación del Partido Galleguista y contribuye a la elaboración del anteproyecto de Estatuto de Galicia. En 1933, regresa a Ferrol donde trabaja como administrativo en el Ayuntamiento de la ciudad, plaza que gana por oposición, y continúa su militancia política. En 1935 contrae matrimonio y es nombrado presidente del Partido Galleguista de Ferrol.

En mayo de 1936, Gonzalo Torrente gana por oposición la plaza de Profesor Auxiliar de Historia en la Universidad de Santiago. Dos meses después, el 13 de julio, se traslada a París con una beca de la Universidad. En París le sorprende la sublevación del 18 de julio. En 1936, Ricardo Carballo, tras obtener su licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad de Santiago, se desplaza a Madrid para opositar a una plaza de Profesor de Instituto de Lengua y Literatura Española. Durante esta estancia se produce la sublevación de Franco y el comienzo de la Guerra Civil.

Gonzalo Torrente regresa con su familia a Ferrol, a territorio «nacional», y, por razones que el propio Torrente, reiteradamente ha explicado, se afilia a la Falange. Ricardo Carballo permanece en Madrid fiel a la República y participa en la defensa de Madrid.

Aquí comienza un período en el que ambos amigos se mantienen en posiciones políticas enfrentadas, a pesar de lo cual, hay documentos que atestiguan su buena relación y la confianza y cariño mutuos. Así, por ejemplo, no sólo el testimonio del propio Ricardo Carballo sino también documentos policiales (Archivo de la Comisaría de la Policía Nacional de Ferrol, Expediente nº 28192 y, concretamente, el oficio del 28 de julio de 1941)[1] demuestran que Carballo solicitó la comparecencia, como testigo de la defensa, de Gonzalo Torrente, entre otros, tras haber sido detenido, acusado de separatista y condenado en consejo de guerra a 12 años de cárcel, de donde sale en libertad provisional en 1941.

[1] Debemos esta información a la investigación de José Antonio Ponte Far (1994).

Esta vieja amistad sobrevive a todos los naufragios, como demuestra la correspondencia –entre otros episodios de relieve[2]– que se conserva en el archivo de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester, sita en Santiago de Compostela. La carta inédita que se publica en este número de la revista *BBMP*, y que pertenece al archivo de la Fundación, constituye sólo una pequeña muestra de lo que venimos afirmando[3] .

Gonzalo Torrente Ballester
Av. De los Toreros, 71
Madrid (2)

Madrid, 8 de enero de 1964
A Ricardo Carballo Calero
Lugo

Querido Ricardo:

Unos días en la cama, con fiebre y otras zarandajas me dieron espacio para leer sosegadamente tu «Historia da Literatura Galega». Me apresuro a escribirte: creo que has hecho un esfuerzo extraordinario. Ahora espero ya con impaciencia el segundo volumen.

He visto, naturalmente, tu referencia a mi frase del Panorama… Aunque estoy de acuerdo con tu opinión, creo que mi cotejo de doña Emilia con C. Coronado y Rosalía se refiere más bien a la figura social, y en modo alguno al carácter "femenino" de su obra poética. Porque si, efectivamente, Carolina es una poetisa, a Rosalía la he tenido siempre por poeta, no masculina o femenina, sino humana, como bien dices. En fin: si ha llegado a tus manos un librejo para el preuniversitario que he publicado recientemente, escrito antes de conocer tu libro (y al que expectativamente me refiero)[4] verás

[2] Por ejemplo, en los *Cuadernos de La Romana*, nota correspondiente al 18 de junio de 1974: «visito al profesor Carballo Calero, mi antiguo compañero de estudios y de galleguismo político, con el que charlo durante dos horas en gallego. Él lo habla muy bien; yo con abundantes deficiencias, pero la conversación me sirve para sacarle la herrumbre» (Destino: Barcelona, 1975: 181). Carballo Calero es uno de los colaboradores en el libro *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester* que, con motivo de su jubilación como catedrático de Instituto, edita Víctor García de la Concha y publica la Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, en 1981.

[3] Agradecemos a la Fundación Gonzalo Torrente Ballester y a los herederos de Gonzalo Torrente Ballester la autorización para la publicación de esta carta.

[4] Y, efectivamente, así es: en una nota a pie de página de su *Literatura Española Contemporánea*, manual destinado a los estudiantes de Preuniversitario, Gonzalo Torrente dice: «Mientras redactamos estas notas, se anuncia la publicación del primer volumen de una *Historia de la Literatura Gallega*, del ilustre poeta, crítico y ensayista R. Carballo Calero. Quizá estas páginas den respuesta a éste y otros problemas planteados por la obra de Rosalía». (1963: 395)

en él, en síntesis muy breve, mi opinión acerca de Rosalía, a la que llamo poeta (y no poetisa) universal.

Por cierto que ciertos aspectos de la vida de Rosalía siguen siendo misteriosos para mí. ¿Es que no hay documentación suficiente? Mi creencia de que tuvo experiencia real del mal no se apoya en más datos que en la lectura de los poemas de *Follas Novas* y de *En las orillas…* Hay en ellos –creo– versos en los que se toca lo demoníaco como en Baudelaire, en Verlaine, en Rimbaud. Me parece un tema pintiparado para que alguien como tú lo profundice y aclare: yo carezco de instrumentos y de paciencia.

Bueno. Te felicito por tu libro muy sinceramente y con algo de envidia por el rigor, la precisión y todas esas cualidades que nunca he tenido y jamás tendré. «Hombre de ciencia» es una de las muchas cosas que jamás seré.

Con mis recuerdos muy afectuosos para tu mujer, te envía un abrazo

Gonzalo

Desde el encabezado «Querido Ricardo», hasta la despedida «te envía un abrazo», y la firma, «Gonzalo», con sólo el nombre propio, se pone de manifiesto la estrecha relación y el trato personal que ambos ferrolanos siguen manteniendo en 1964. Torrente vive todavía en Madrid. Desde 1947, ha estado trabajando como profesor de Historia General en la Escuela de Guerra Naval. Escribe en el diario *Arriba* críticas teatrales y, desde 1951, tras colaboraciones esporádicas, forma parte de la plantilla de RNE, como crítico de teatro. Pero todo cambia en 1962 cuando su nombre aparece entre los firmantes de un escrito que, encabezado por Menéndez Pidal, demanda del gobierno claridad informativa respecto a los graves acontecimientos sucedidos en la minería asturiana. El efecto es fulminante: se le rescinden todos sus contratos. Cuando Torrente escribe esta carta a su amigo Carballo, ya ha publicado varias obras, entre ellas la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957, 1960 y 1962) y *Don Juan* (1963), novela que cosechó el más profundo de los silencios. Ha enviudado y se ha vuelto a casar; a sus cuatro hijos del primer matrimonio suma tres más del segundo. Sobrevive del pago de algunas conferencias y, sobre todo, de traducciones de novelas policíacas, mientras aguarda el reingreso en el cuerpo de Catedráticos de Instituto que ha solicitado y que le concederán meses más tarde. Su nuevo destino será Pontevedra.

Ricardo Carballo, que había regresado a Ferrol en 1941, en libertad provisional y no pudiendo desempeñar función pública alguna, vive, en el momento

en que recibe la carta de Torrente, en Lugo, ciudad a la que se había trasladado en 1950 y en donde ejerce la docencia en el Colegio Fingoy, del que también es consejero delegado. Durante estos años, ha restablecido sus contactos con los intelectuales galleguistas y, además de publicar varios poemarios y su primera novela (*Xente da Barreira*, 1950) ha desarrollado una importantísima labor investigadora. En 1955 lee su Tesis en la Universidad de Santiago, *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea*, a la que se le concede el Premio Extraordinario de Doctorado. Desde 1958 es miembro de la Real Academia Gallega. En el año 1963 publica su *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, obra auroral en la historiografía literaria gallega de inexcusable referencia y consulta, y que genera la escritura de la carta de su amigo.

Esta es, en breve síntesis, la situación de ambos, en 1964, cuando Gonzalo escribe a Ricardo. Me detengo ahora brevemente en otro aspecto del contenido de la carta. Resulta especialmente interesante la «discusión» que atañe a la valoración de la poesía de Rosalía de Castro. La referencia de Carballo al *Panorama* de Torrente, como éste señala en la carta, se encuentra en una larga nota a pie de página de la *Historia da Literatura Galega Contemporánea.* En ella, Ricardo Carballo afirma: «G. Torrente Ballester, no seu *Panorama de la literatura española contemporánea*, Ediciones Guadarrama, S. L., Madrid, 1956, páx. 72, escribe, falando de dona Emilia Pardo Bazán: "Lo acostumbrado en España eran las poetisas: Carolina Coronado y Rosalía de Castro; sus temas eran los específicamente femeninos". Ora, eu creo que, no fondo, hai máis de feminidade nas novelas da Condesa que na lírica persoal de Rosalía. Máis o que agora interesa suliñar é que Rosalía non pode ser considerada de ningún xeito como unha poetisa femenina típica, pois a súa temática máis persoal ten unha fondura metafísica que a eleva por enriba do seu secso. Isto non quer decir que se trate dunha poesía viril. É sinxelamente unha poesía humá […] Non cabe, pois, unir os nomes de Carolina Coronado e Rosalía de Castro para opolos ao de dona Emilia. Precisamente, Rosalía, ao falar "de aquelas que cantan as pombas e as frores" semella aludir á poetisa estremeña…». (1963: 186). Como vemos, Carballo niega tajantemente que exista punto de contacto alguno entre la poesía de Rosalía de Castro y la de Carolina Coronado, ésta sí «poetisa femenina típica», pareciendo dar a este concepto un sentido de intrascendencia, de poca importancia o valor.

Torrente, en su misiva, se «rebela» ante semejante atribución y aduce, no sólo que está de acuerdo con lo afirmado por Carballo respecto a la poesía de la gallega, sino que la semejanza que él ve entre ambas escritoras se refiere a su «fi-

gura social», por eso a la primera, Carolina Coronado, la califica como «poetisa» (escritora de temática femenina, con el sentido que deducimos otorga Carballo al concepto) mientras que considera a Rosalía un poeta (adviértase el masculino) «no masculina o femenina, sino humana». Y le remite, para ratificar lo afirmado, a las páginas de su manual para Preuniversitario, que acaba de publicar, donde Carballo podrá comprobar el acuerdo de ambos al valorar la poesía de Rosalía.

Pero Carballo lleva razón. El juicio de Torrente respecto a la temática específicamente femenina de las poetisas en España (citando explícitamente a Carolina Coronado y a Rosalía) se mantiene en la segunda edición del *Panorama* (1961: 65). Sin embargo, cambia de opinión cuando publica, en 1965, una nueva edición, ampliada, de esta obra. Después de aquel primer juicio, probablemente precipitado y poco reflexionado, ahora, además de desplazar a Rosalía de la etiqueta de Romanticismo a la de Realismo («Rosalía de Castro ofrece en su obra aspectos originales –de materia y forma– que nos permiten excluirla, al menos parcialmente, de la escuela romántica; factores que nos hacen pensar en una poesía realista. Esta es la razón por la cual la desplazamos al período que cronológicamente le corresponde». p. 64), en el epígrafe que dedica a la escritora gallega, afirma: «El valor de Rosalía no consiste en sus audacias formales, ni en su invención de un idioma poético, ni en el acrecentamiento de las posibilidades expresivas del idioma gallego, sino en la autenticidad, hondura y especial naturaleza de su materia poética […] Son muchas las coincidencias de Rosalía con su contemporáneo Bécquer, si bien Rosalía nos desvela mundos no experimentados, ni aún sospechados, por el gran poeta sevillano». Y, líneas más adelante, en referencia al prólogo de Castelar para el poemario *Follas Novas*, dice: «algo de lo apuntado por Castelar explica otro de los matices que hacen de Rosalía un poeta moderno […] nos referimos a su condición de poeta social, el primero entre los españoles que no se apoya en una ideología, sino en la experiencia.» (p. 84). Y termina, con rotundidad, afirmando: «Podemos, sin embargo, espigar de su obra lírica una muy abundante colección de poemas que constituyen lo más auténtico, profundo, original de la poesía española del XIX. Cualidades que no ignoraron los poetas castellanos del 98 –Machado, Juan Ramón Jiménez–, lectores de Rosalía y muchas veces inspirados en ella» (p. 85). Qué lejos de aquella afirmación del año 56 que le reprocha Carballo; afirmación que, sin duda por descuido en la corrección de pruebas, se mantiene literal e incoherentemente en esta tercera edición ampliada de 1965 (p. 123)

Mi consideración de descuido en la corrección de pruebas obedece a que la rectificación es anterior a la edición ampliada del *Panorama* en 1965. Como in-

dica en la carta, ya en el manual de Preuniversitario –*Literatura Española Contemporánea*– publicado por Guadarrama en 1963, Torrente, en el capítulo «Literaturas regionales», epígrafe «La poesía gallega», dedica un notable espacio a Rosalía de Castro y analiza su obra con términos idénticos o muy semejantes a los utilizados en su libro del 65: «poeta lírico de primera calidad»; «poeta espontáneo y sencillo»; «poeta social»; «poeta universal» (pp. 394-396), insistiendo en el uso del concepto en masculino para diferenciar su poesía de aquella otra, inclinada a la sensiblería, fruto de la pluma de las poetisas. Es comprensible, por tanto, la protesta de Torrente ante esa nota de Carballo quien, al parecer, no conocía cuando escribe su obra, la opinión que merecía y el valor que le otorgaba Torrente, entonces, a la lírica rosaliana.

CARMEN BECERRA SUÁREZ
UNIVERSIDAD DE VIGO

BIBLIOGRAFÍA

CARBALLO CALERO, Ricardo (1963). *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, Vigo: Galaxia. Edición ampliada en 1975.

PONTE FAR, José Antonio (1994). *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*, A Coruña: Tambre.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1949). *Literatura española contemporánea (1898-1936)*, Madrid: Afrodisio Aguado,

— (1956). P*anorama de la literatura española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, Colección «Panoramas», II, Ampliación y actualización en 1961 y 1965.

— (1963). *Literatura española contemporánea,* Manual para curso de Preuniversitario, 2 volúmenes: *Estudio crítico* (vol. I) *y Lecturas* (vol. II), Madrid: Guadarrama.

— (1963). *Literatura española.* Separata de *El Nuevo Estado Español*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos y Editora Nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Ana Vian Herrero
Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo
celestinesco: A propósito de una nueva
edición de la *Cuarta Celestina.*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 455-470

SANCHO DE MUÑÓN Y LAS INNOVACIONES LITERARIAS EN EL CICLO CELESTINESCO: A PROPÓSITO DE UNA NUEVA EDICIÓN DE LA *CUARTA CELESTINA*[1]

El texto de Sancho de Muñón, tercer episodio en las continuaciones cíclicas de *La Celestina* y «cuarta» obra, se había editado en Salamanca, por la imprenta de Juan de Junta, en 1542. Pese a haber tenido un éxito no desdeñable en su época y pese a saber, gracias a algunos testimonios, que incluso había pertenecido a una «biblioteca de mujer» (p. 18) –lo que tanto preocupaba a los moralistas del momento–, sea por la severidad del Índice de 1559 con sus predecesoras o por otras razones, no volvió a editarse y se conserva en testimonio único hasta finales del s. XIX en que lo editaron José Sancho Rayón y el marqués de la Fuensanta del Valle[2]. Los episodios editoriales posteriores son más decepcionantes: Joaquín López Barbadillo edita una versión reducida y manipulada[3], que reproduce facsimilarmente Akal en Madrid, 1977, anónima de editor y añadiendo confusión; un útil volumen de Manuel Criado de Val permitía al menos leer el

[1] Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán. Madrid. Cátedra, 2009 («Letras Hispánicas» nº 633). En adelante, el nº de página entre paréntesis en cuerpo de texto remite a esta edición. (Este trabajo se realiza en el marco del proyecto I+D del MICIIN, FFI2009-08070).

[2] Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia...,* eds. José Sancho Rayón y marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Imp. Rivadeneyra, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. III, 1872.

[3] *La tercera Celestina. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Joaquín López Barbadillo Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1921.

texto durante años junto a otras continuaciones[4], pero ya hace un par de décadas que era sólo accesible en biblioteca; la edición de V. C. Goddard nunca circuló comercialmente[5]. Era, por tanto, necesario hace mucho tiempo tener este texto disponible para la comunidad investigadora y para la docente[6]. Hay que celebrar, pues, esta edición de Rosa Navarro que llena un hueco con dignidad y aportaciones originales: «mi propósito es solo poner a disposición de los lectores una obra espléndida para que pueda ser leída y estudiada» (p. 69), dice la editora. El propósito se cumple largamente, como a continuación razonaré.

El texto, muy valorado por sus primeros editores y por Menéndez Pelayo, apenas cuenta con bibliografía específica que trascienda el rastreo de los datos biográficos de su autor, siempre incompletos; sólo en trabajos de conjunto sobre el ciclo celestinesco ha merecido alguna atención apreciable. Es, por ello, importante, la aportación de Rosa Navarro en sus 76 páginas introductorias, donde se repasan los problemas fundamentales del autor (pp. 13-22) y de la obra (pp. 22-76), destacando en esta aspectos de composición (pp. 22-25), de relación con sus antecesoras cíclicas (pp. 25-38), la novedad del desenlace (pp. 38-49), los materiales que acoge la trama (pleito, canciones, carta, historietas cómicas, pp. 49-55 y erudición, pp. 60-66), y tres de sus principales valores: la teatralidad (pp. 55-60), la experimentación lingüística y la creación de personajes (pp. 66-72). Acompañan bibliografía (pp. 77-78) y edición anotada del texto (pp. 79-359).

Respecto del autor, que llega a licenciarse y doctorarse en Teología por la Universidad de Salamanca en 1547, a desempeñar en esa universidad la cátedra de Santo Tomás hasta 1554 –año en que la abandona para ir a ocupar la canonjía de lector en la iglesia de Plasencia–, poco más se sabe. Con razón manifiesta dudas Rosa Navarro (p. 14) sobre la identidad, propuesta desde Menéndez Pelayo, entre esa figura y la de Sancho Sánchez de Muñón, maestrescuela de la catedral de México en 1560, del que hay noticias hasta 1601. Los datos aportados por Muñón en los paratextos son en lo esencial recursos tópicos o supercherías de la tradición humanística, interesantes juegos literarios con el modelo y probable-

[4] *Las Celestinas*, introducción José Mª Valverde, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Planeta, 1976, en pp. 947-1144.

[5] V. C. Goddard, *Sancho de Muñón: A Background Study and a Critical Edition of his «Tragicomedia de Lysandro y Roselia»,* Diss., Birkbeck College of London University, 1987.

[6] Quien esto escribe imparte hace muchos años en la Universidad Complutense un curso de licenciatura y/o de máster que se titula «*La Celestina* y la literatura celestinesca», donde poder leer esta obra era siempre un problema difícil de resolver.

mente con el contexto que, salvo el desvelamiento del nombre de autor en las coplas acrósticas del «amigo», nada permiten deducir sobre él.

Del estudio de la obra, que no resumiré con detalle, quiero destacar a continuación varios aspectos que abren vías de estudio y trabajo monográfico sistemático, y por ello he apreciado especialmente.

En su fisonomía cíclica, *Lisandro y Roselia* se traba con sus antecesoras a través de «recurrencias de expresiones, de refranes, de motivos literarios» (p. 22). Se encuentran en la edición que comento concienzudamente acumuladas, en especial en las notas, numerosas referencias a *La Celestina*, la *Segunda Celestina* de Silva, la *Tercera* de Gómez, y a aquellas imitaciones que, teniendo una relación menos estrecha con el prototipo, fueron decisivas –como demostró Whinnom[7]– para la constitución del ciclo mismo (*Comedia Thebayda* y, en medida menor, las también anónimas valencianas *Hipólita y Serafina*). Pero no quedan ahí las cosas. Las disputas entre continuadores son algo habitual en los ciclos literarios, según insistió C. Baranda[8], y Muñón da la medida de su originalidad al oponerse a las continuaciones de Silva y Gómez por su falta de verosimilitud haciendo resucitar a la vieja barbuda; no lo critica desde la primera ni la tercera personas, sino teatralmente (pp. 25-38), a través de la voz de los personajes (principalmente Oligides, Eubulo, Celestina-Elicia, y otros en menor grado), recurriendo a la autoridad de las palabras de Rojas; así desarrolla los mecanismos cíclicos: de un lado el mundo de personajes convertidos en *lectores* que desfilan por la obra –conectados con sus predecesores en un tiempo ficticio no lejano al del modelo y en una ciudad que para Muñón es Salamanca–y de otro un cúmulo de situaciones que se repiten para encadenar los textos como sólo saben hacerlo los ciclos, a través de la memoria y de las técnicas literarias verosímiles destinadas a convencer al lector, desde los diálogos, de que los personajes son los mismos o sus sucesores. Esto es importante, y ha supuesto un empeño insistente de la bibliografía de las *Celestinas*, ocupada en encontrar o ampliar el cuadro de recurrencias. Pero no es suficiente, y esta introducción no se limita a eso. Tan importante como los mecanismos de enlace con el prototipo son los elementos de cambio, de originalidad, que cada texto añade para no seguir siendo siempre el mismo, y este análisis está mucho menos desarrollado en la bibliografía celestinesca. Consolación

[7] Keith Whinnom, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Academia Literaria Renacentista V, 1988 [pero 1984], pp. 119-130.

[8] Consolación Baranda, «De Celestinas: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16. 2 (1992), pp. 3- 32, en p. 13.

Baranda y yo misma terminábamos un trabajo reciente con esta frase que me permito citar:

> Las continuaciones e imitaciones parten de la *Tragicomedia* pero al mismo tiempo modifican sustancialmente muchos de sus rasgos; es necesario analizar las deudas, pero seguramente resultaría ahora más útil estudiar también en qué consisten, de dónde proceden y qué función desempeñan las indudables novedades que aportan cada una de estas obras. Ello pondría de relieve, en nuestra opinión, lo que realmente aportan las «Celestinas» a la historia literaria, y no sólo lo que le deben[9].

Porque estoy convencida de ello es por lo que creo muy relevante la aportación de Rosa Navarro, como método y como germen fecundo para trabajos sucesivos, pues la editora incorpora también en nota todos los hipotextos esenciales que explican la novedad estructural e ideológica de esta continuación; por citar unos cuantos: la *Himenea* de Torres Naharro, cuya importancia para el desenlace trágico fundamentado en el sentido del honor familiar ya señaló Menéndez Pelayo; otras obras del mismo autor (desde la *Propalladia* a las comedias *Calamita*, *Serafina* o *Trofea*); la *Historia de los dos amantes* de Eneas Silvio Piccolomini; *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro; las comedias *Tinellaria*, *Aquilana* y *Selvagia*; la *Lozana andaluza* de Delicado; la *Lingua* de Erasmo; las *Epístolas* de Guevara; *De contemptu mundi* de Inocencio III; la lírica tradicional que recoge el *Corpus* editado por Margit Frenk; el *Lisuarte de Grecia* de Silva; entre los clásicos, el *De amicitia* de Cicerón, las *Metamorfosis*, *Remedia amoris* y *Heroidas* de Ovidio, la *Eneida*, *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio, etc. Todas estas obras apoyan a pie de página a *Lisandro y Roselia* y muestran su intertextualidad, sin contar diccionarios, inventarios de refranes o textos que ayudan a entender pasajes específicos (como Esopo, la *Biblia*, Terencio, el Arcipreste de Talavera, *Tirant lo Blanc*, *Mercurio y Carón* de Valdés, el *Lazarillo*, los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce, y un largo etcétera). Es decir, un conjunto de obras que en unos casos aclaran la lengua y en otros sobre todo explican las recurrencias, de variadísimo signo, que *Lisandro y Roselia* tiene no sólo con sus hermanas cíclicas, sino con la literatura del momento. Es este un trabajo muy valioso al que la editora ha concedido priori-

[9] Consolación Baranda y Ana Vian, «El nacimiento crítico del 'género' celestinesco: historia y perspectivas», en *Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo. "Orígenes de la novela". Estudios*, eds. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 407-481(en p. 481, pero cito por la tirada aparte, pp. 407-527 [en p. 517], con las últimas correcciones y añadidos, y desprovista de las erratas que contiene la versión del volumen).

dad en las notas, que conecta con naturalidad con los esfuerzos en los que Rosa Navarro ha centrado su atención de los últimos años, huellas de lecturas previas que asoman en las obras literarias, lo que llama en un artículo reciente la «complicidad» entre textos[10].

La teatralidad de esta continuación no es misteriosa: Muñón es el primero que introduce en el ciclo la división docta del teatro (cinco actos divididos en escenas), como hace Torres Naharro, cuya *Himenea* le sirve de modelo para inspirar su desenlace (pp. 22 y 38-49). La lenta y espléndida recreación teatral de la escena del asesinato de los amantes está analizada por Rosa Navarro con sensibilidad y rigor. Igualmente, su examen de incisos como el pleito de Angelina, las canciones, la carta y los relatos humorísticos descubre muy bien cómo estos sirven de enlace entre escenas, caracterizan personajes y tienen plena función dramática en la obra. El pleito de Angelina contra el estudiante Sancias (II, v) que «rompe el transcurso de la acción» (p. 21) y se considera en general excesivo (p. 66), vuelve a aparecer (en IV, v) contando un nuevo resultado esta vez a favor de Angelina; se ha visto a menudo como algo molesto y ocioso; está aquí, en cambio, bien analizado en su funcionalidad artística, pues «prueba el poder que tiene Celestina» (p. 21) entre los jueces. Muñón, que vincula explícitamente su texto al prototipo, criticando o ignorando en varios aspectos las continuaciones de Silva y Gómez pese a servirse de ellas, desarrolla muchos elementos que en *La Celestina* estaban *in nuce*, y este de la corrupción de la justicia es uno. Los diálogos ágiles de réplicas breves, la maestría de los apartes cómicos y divertidos, herederos de la tradición romana, los monólogos de la alcahueta, extraordinariamente ricos y expresivos, las numerosas acotaciones escénicas que permiten la visualización del espacio y la percepción del paso del tiempo, las acciones simultáneas de cuna terenciana (por ej, en p. 297), la gradación en los encuentros de los amantes, el dominio de la intensidad dramática, del erotismo insólito y otros recursos dramáticos que incluyen, a su servicio, los incisos intercalados, la fuerza cómica y la intensidad trágica, la frescura más directa de la lengua coloquial, etc., todo ello está al servicio del drama.

La lengua fue apreciada justamente desde los primeros editores, y no es para menos. No sólo hay preocupación por familias léxicas específicas (cetrería, armas, pájaros cantores, instrumentos musicales), sino por el léxico amoroso cortesano de los amantes, por el habla de prostitutas y la jerga de rufianes con sus

[10] Rosa Navarro Durán, «La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0 (2009), pp. 204-229.

juramentos, bravatas, amenazas, refranes e idiotismos (especialmente de Brumandilón y Oligides, con precursores en Centurio, Galterio y Pandulfo); por la plática mesurada, sermonística y llena de citas, pero idiomática, de Eubulo (con antecedente en el Menedemo de la *Thebayda*); por el habla de un muchacho apurado, Filirín, que contiene el llanto (p. 236), y de un niño que de verdad se consigue reconocer como niño hablante, más allá del pequeño Aguilaret de *La Lozana andaluza*, que habla en catalán con su madre, pero no como lo haría un niño (p. 68), etc. La experimentación lingüística es rasgo común a todas las *Celestinas* (habla de negros, pastor, vizcaíno, hortelanos, rufianes, letrados…), bien detectado por Whinnom y Baranda como constituyente del género, que aquí se concreta de forma original y específica, pues «el modelo no es la realidad sino la propia literatura», un modelo creado por Rojas, Torres Naharro (*Calamita*, *Soldadesca*), el anónimo de la *Thebayda*, Delicado, Silva y Gómez, obras todas que «están imitando el mismo trozo de realidad y sus creadores tienen semejante propósito» (p. 67).

Aparte esas sólidas formas de experimentación lingüística, lo más importante en mi criterio, por lo que anteriormente señalaba, es advertir que las abundantísimas expresiones tomadas de *La Celestina* no se hacen sólo «en eco», sino que son «punto de partida de nuevas sugerencias, nuevos hallazgos» (p. 67), y lo mismo vale decir para las otras descendientes de las que se ha servido. En efecto, ni en la lengua ni en ningún otro aspecto puede el análisis de las continuaciones limitarse al estudio de la dependencia o alejamiento del modelo (Heugas en su valioso estudio, Esteban y otros[11]), sino añadir a ello el examen de los «valores propios» de cada texto (pp. 66-67), puesto que esas hablas se engranan perfectamente en la trama y sirven para caracterizar a los personajes como una forma más de «imitación de lo real» (p. 68). El trazado de caracteres, mirándose en el modelo y en contienda con las predecesoras, no deja de crear personajes autónomos (aquí en especial la alcahueta y el mundo de prostitutas y rufianes, sobre todo Brumandilón, el más plautino), todos con vida propia; a esa vida colabora como recurso significativo el registro de la lengua: para definir al cobarde matasiete Brumandilón, encargado de la guarda de la casa de Elicia y tercero para los negocios de Lisandro, que siempre encuentra excusas para no enfrentarse a las situaciones violentas de las que alardea y lo único que desea es vivir tranquilo –a

[11] Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendence directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1973 ; Luis Mariano Esteban Martín, «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12.2 (1988), pp. 17-32; José Antonio Giménez Micó, «Diversas conexiones entre Celestina y Elicia», *Celestinesca*, 18. 1 (1994), pp. 35-50.

expensas de otros–, no hay lengua más explícita que la de su aparte: «Quiero vivir a mi contento y quitarme de revueltas; que más quiero vaca en paz que pollos con agraz» (p. 241). También se crean algunos personajes por completo nuevos (Angelina, Marivañes, clientes clérigos y bachilleres –Sancias entre ellos–, etc.). «Sancho de Muñón pone en boca de sus personajes palabras de los de *La Celestina*, pero no siempre en la misma situación: combina, mezcla, hace juegos con el mismo arte de la imitación» (p. 70). Es este un aspecto trascendental porque afecta al mismo análisis discursivo de los textos cíclicos y a la modificación deliberada de significados. Las notas de esta edición contienen un sinfín de ejemplos de palabras del modelo y de otras sucesoras que al decirse en situación distinta alteran su sentido, el del modelo y el de todos los predecesores; se abre así un horizonte muy amplio a la futura investigación sobre estos textos. Por estas razones y estas novedades, *Lisandro y Roselia* merece un lugar por sí misma en la historia literaria, y no sólo como "cuarta obra y tercera Celestina» (p. 72).

El anticlericalismo destacado por Menéndez Pelayo y Heugas, se interpreta y ejemplifica aquí (pp. 63 y 70) como sátira erasmista contra la superstición o contra diversas formas de oportunismo y descreimiento que Eubulo denuncia (por ej., p. 313). Es innegable la sátira, pero la coloración que también Menéndez Pelayo tomó por erasmismo indudable[12] parece en mi opinión demasiado general y no unívoca (ni atingente a cuestiones de dogma) en comparación con la del periodo, pues conecta asimismo con la tradición medieval, como ya señalara Heugas, o con denuncias que igualmente estableció Trento; Eubulo critica a los clérigos que no respetan la castidad a la vez que defiende las cuatro «religiones» (es decir, *órdenes religiosas*) que «destierran las herejías» (p. 124); incluso las críticas a los clérigos o teólogos pueden acabar diluidas en una anécdota cómica, como la de la siringada que cuenta Drionea en II, iii (pp. 198-199) en un 'parte' desternillante de encargos y recados que comunica a su maestra Celestina.

Rosa Navarro se suma a quienes han considerado la obra excesivamente moralizante (p. 22), hasta representar un «lastre» para la «intensidad dramática» (p. 60) a través de los discursos de varios personajes, sobre todo de Eubulo, de los resúmenes que encabezan los actos y de la erudición abundante –lo que Menéndez Pelayo llamaba «doctrinaje»–; pero apunta, en la misma línea de lo estudiado por Heugas, Whinnom y Baranda, algo esencial que no siempre se ha entendido

[12] Marcelino Menéndez Pelayo, «Primeras imitaciones de *La Celestina*», cap. XI de *Orígenes de la novela*, vol. IV de *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: CSIC, 1943, p. 97.

bien; que la erudición es «rasgo preceptivo del género celestinesco» (p. 22) y deseo del autor (p. 60). Las *Celestinas* superan en insistencia y énfasis eruditos al prototipo, en cualquier momento de la intriga y en boca de cualquier personaje, en tiradas que proceden de la antigua retórica y las artes poéticas medievales. Los niveles de estilo unidos a una psicología arquetípica de los personajes son a menudo objeto de reflexión crítica o de parodia en las obras celestinescas[13], a lo que tampoco Eubulo y otros personajes podrían estar ajenos. Es decir, como literatura dramática estudiantil o de ámbito universitario, este era un componente esencial de disfrute del texto, y de lucimiento de sus autores en empleos endogámicos que se acercan al del idiolecto, al margen de que pueda resultar más o menos indigesto para la sensibilidad literaria del lector actual, que tiene siempre el riesgo de descontextualizarlo, desde Menéndez Pelayo en adelante; además el estilo pedante no se emplea por igual dentro del texto (en los actos II y III decrece, con la menor presencia de Eubulo, como se observa en p. 61). En algunos casos se prescinde aquí de anotar la erudición de acarreo, que, en efecto, no siempre resulta iluminadora al anotarse. Sin embargo, sí creo deseable, siempre que se pueda, anotar la procedencia de este material mostrenco. No es igual que un autor recurra a Guevara, a Mexía, a Ravisio Textor, a Erasmo, a Aulo Gelio, Plutarco o Diodoro Sículo, por citar solo a algunos de los más conspicuos. La erudición de segundo grado siempre da pistas interpretativas.

Eubulo, el mayor amonestador de la *Cuarta Celestina*, es según Rosa Navarro «su [del autor] voz literario, o al menos el trampantojo indispensable para poder narrar con total libertad la acción, que […] tiene audaces escenas eróticas» (p. 68). En mi opinión más claramente lo segundo. Creo que Muñón tiene interés expreso en no identificarse con sus personajes (lo que la crítica ha tenido dificultad en hacer con el Pleberio de Rojas hasta fechas recientes), y lo manifiesta en su Prólogo al separar al autor de la «calidad de las personas» que introduce:

> Como si introdujesen un mancebo vicioso que habla cosas a favor del deleite, o un tirano a favor de la crueldad, o un avaro a favor de la avaricia, no por esto hemos de entender que la intención de aquel autor fue alabar aquellos vicios, sino que los quiso pintar de sus colores para que el de sano entendimiento se supiese guardar de ellos (p. 88).

[13] Un buen ejemplo en la *Comedia Thebaida*, precursora en el empleo de la erudición aplastante: Consolación Baranda, «La lengua en el espejo: el decoro en la *Comedia Thebaida*», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. C. Baranda Leturio y A. Vian Herrero, Madrid, IUMP y Editorial Complutense, 2006, pp. 107-131.

A la vista de ello, ni el doctrinaje de Eubulo ni su lamento parecen por principio voz del autor –al menos no sin hacer la misma operación con otros personajes–, y sí «trampantojo». Cuando se repasan los paratextos se saborea un guiño curioso en ese juego literario entre el autor y su «amigo». Las dos piezas preliminares se presentan como *voz del autor*: la «Carta del autor…» dedicada a don Diego de Acevedo y Fonseca y el «Prólogo al discreto lector» (si bien este mantiene una ambigüedad en el párrafo final que parece puesta en boca del «amigo», como se señala en n. 21, p. 93). En la primera pieza se contienen cuatro elementos básicos: el rebajamiento del texto como «obrecilla que trata de amores, propia materia de mancebos» (p. 83) en la buena tradición de la comedia humanística, la explicación del amor como fuerza universal apoyada en autoridades (pp. 83-84), el sustento y defensa de su propia «obra de chufas» en una larga tradición de clásicos venerables que también practicaron la misma especie (pp. 84-85) y el convencional encomio del destinatario (p. 85). El prólogo, por su parte, es una detallada defensa de la prosa de ficción en la dirección horaciana del *docere et delectare*, también reforzada por la enumeración de distintos paradigmas: no hay que desdeñar la ficción, sino aprovecharla. En dos de las tres piezas finales hay, en cambio, un contraste. La «Carta de un amigo del autor» (pp. 347-349), justificando la publicación de la obra sin permiso de su creador, insiste sobre todo en la lección moral, pero con el procedimiento de distancia retórica que otorga la palabra 'ajena'. Cuando el autor escribe su «Respuesta» al amigo (pp. 350-351), vuelve a abundar en la *captatio* tópica de la «niñería» y las «tercianas», trama la 'venganza' de la publicación, a su vez sin permiso, de los probablemente inexistentes *Libros de Héctor* escritos por el «amigo», y desliza una crítica al tipo de ficción de los libros de caballerías que disgustaba a varios humanistas, pues la entendían como una ficción excesivamente pro-nobiliaria y pasadista, inverosímil y sin sustancia moral. El «Responde a la carta del autor…» de nuevo en boca del amigo (pp. 352-359) recoge varios elementos significativos: la necesidad y obligación de comunicar el bien y lo moralmente útil (apoyado en autoridades), la solución del atrevimiento del amigo, que se da por perdonado gracias a la publicación de los *Libros de Héctor*, y las coplas finales; en estas el «amigo» elogia a Muñón como vencedor de los antiguos, exhorta a la lectura moral de la obra, y desvela la clave para desentrañar el sentido de los acrósticos. En resumen: la defensa de las burlas y las ficciones está sin ambivalencias en boca de Muñón; la recuperación del sentido moral principalmente en labios del «amigo» como recurso distanciador. Creo que esto ha de tenerse en cuenta también para no asociar a

Muñón con cualquiera de los personajes más de lo necesario. La crítica a las otras *Celestinas* se pone igualmente en boca de los personajes, no de la tercera persona, y sin embargo el autor las usa mucho, como han demostrado sin duda las notas de esta edición. Es decir, el trabajo de Muñón es un continuo decir y no decir que enlaza perfectamente con el juego de los paratextos, juego que por otra parte nos confirma en la seguridad de hallarnos ante una «obra de autor» y no «de imprenta». Sólo en algunos argumentos parece inmiscuirse una 3ª persona moralizante a favor de Eubulo, detectable a través de ciertos adjetivos valorativos:

> Este nunca deja de darle buenos consejos, aunque por demás se fatiga (I, ii, p. 109).
> Queda Eubulo dando sus buenos consejos a Lisandro, poniéndole delante los peligros que de tales casos se suelen seguir; de los cuales y de su autor, el ciego amante se burla (I, iv, p. 133).
> Todavía el gran celo de Dios incita a Eubulo a decir unas santas y buenas razones a Lisandro, aunque sabe que ha por ello de ser afrentado del embobecido de su amo (II, iv, p. 201).
> Disputa Eubulo, varón sabio, con su señor, dándole de vestir, concluyéndole con muchos ejemplos y razones que el sumo bien no consiste en el deleite; lo contrario de lo cual quería defender su amo (IV, ii, p. 291).

Sin embargo, no sin ambigüedad también:

> Eubulo, de muy santo, quédase a la puerta (I, iv, p. 133).
> Murmura Eubulo de la prodigalidad de su amo (I, v, p. 148).
> Eubulo da diez remedios singulares a su amo para que se aparte del amor; y al fin Lisandro, no sufriendo el buen consejo de tan leal servidor, envíale a dar el conocimiento a Celestina por desecharle de sí. Este acto es muy docto y lleno de doctrina (IV, iv, p. 304).
> Donde el buen Eubulo hace una declamación contra los ociosos… (IV, v, p. 309),

ambigüedad en aumento, pues, como ha visto Rosa Navarro, Eubulo es el hazmerreír de los demás personajes del texto, que se burlan de sus consejas aunque sea, a la vista de la evolución de los hechos, el que tiene razón (p. 70). Quizás repasando en análisis detallado y situacional esos adjetivos contenidos en los argumentos resultarían, al final, escurridizos.

Esta edición reproduce la única antigua (1542), explicando los criterios de transcripción y modernización en p. 73; se incluye asimismo la corrección de erro-

res evidentes proporcionados en lista. Los apartes se marcan entre paréntesis, opción editorial que, aunque casi insignificante, personal y minoritariamente no comparto, porque reduce la capacidad evocadora de la técnica y el poder imaginario y creativo del lector, pero que se ha impuesto a toda la ecdótica celestinesca desde la edición de *La Celestina* de Marciales. Completan y embellecen el volumen varias ilustraciones procedentes del ejemplar editado de Juan de Junta y sobre todo un hermosísimo flechero de Lucas Cranach *el Viejo* que permite desde la portada asimilar, siquiera por el deleite simbólico, el cobarde y poco gallardo comportamiento del hermano vengador, Beliseno, con la pareja enamorada que, esta vez, no es víctima de la *philocaptio*, sino del efecto que la belleza de cada uno de ellos produce en el otro y de la intriga bien urdida por la magistral Elicia, con la ayuda de los criados.

Para terminar, quisiera añadir alguna cuestión liminar que ha de entenderse como homenaje a la edición y al tema: cuando en nota 155 (p. 169) se advierte de que es Elicia y no Areusa quien dice unas palabras en el modelo, debe tenerse en cuenta el intercambio de caracteres que señalaron desde antiguo varios intérpretes de *La Celestina* y explicó Mª Rosa Lida como uno de los efectos del «interpolador» en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*[14]. Otras *Celestinas* acusaron el mismo trueque. Cuando Oligides dice a Lisandro «Descolorido bajas» con sentido sexual, puede añadirse a los buenos apoyos alegados por la editora en n. 687 (p. 290) el romance tradicional de «Gerineldo»; no tanto, obviamente, por sumar un testimonio más, lo que no tendría gran importancia, sino por la calidad del mismo –de tradición oral–, lo que aumentaría el peso del folklore que señalaba Menéndez Pelayo en las *Celestinas*: Gerineldo viene «tan triste y descolorido» (en innumerables variantes hasta hoy mismo en la versión vulgata) después de dormir con la hija de su rey. La acumulación de testimonios en forma de dichos o recurrencias de la tradición previa, muy bienvenida y muy bien dosificada para hacer la anotación gustosa y legible, no debería excluir la definición lingüística de términos o frases en casos de sentidos no transparentes: pienso, por poner un solo ejemplo, en «sueño del perro» (p. 281, n. 658)[15].

Con buen fundamento bibliográfico, Rosa Navarro recoge la inexistencia de ejemplares conocidos de esta edición (pp. 12-13). Este me parece el lugar más in-

[14] Mª Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970[2] [1ª ed. 1962], pp. 659-692 y especialmente 659-661.

[15] Covarrubias (*s. v. soñar*) aporta un testimonio que, además de añadir su habitual gracia y soltura, nos avisa del origen narrativo del dicho: «Tornósele el sueño del perro. Soñaba un perro que estaba comiendo un pedaço de carne, y daba muchas dentelladas y algunos aullidos sordos de contento; el amo, viéndole desta manera, tomó un palo y diole muchos palos, hasta que despertó y se halló en blanco y apaleado».

dicado para añadir una noticia que he conocido muy recientemente gracias a la generosidad y el saber de Mercedes Fernández Valladares, quien transcribiendo el inventario de la imprenta burgalesa de Juan de Junta redactado en noviembre de 1553 a petición de Isabel de Basilea, detecta y me comunica la siguiente anotación: «Y diez y syete quinta celestina»[16], es decir, que en la librería de Burgos de Juan de Junta tenían diecisiete ejemplares impresos a los que así llamaban. A la altura de 1553 no se conoce ninguna «Quinta Celestina». Hay noticias de una *Celestina* supuesta de Calderón, que se da por perdida, y que obviamente no puede ser por fecha[17]. Mi hipótesis es que se trata de una confusión con la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *cuarta obra y tercera Celestina*, propiciada quizás por ese mismo título dado por el autor, al no reconocer como legítimo el episodio previo de la *Tercera* de Gaspar Gómez. Es lógico que en la librería de Junta en Burgos se vendieran y distribuyeran ejemplares de la oficina de Salamanca, de los que estos diecisiete serían en 1553, si se acepta esta propuesta, un resto editorial.

Siempre me ha resultado inquietante este texto por desgracia desatendido. Desarrolla explícitamente elementos sugeridos de forma más elíptica y elusiva en *La Celestina*, más que en otras continuaciones. Pero, como en el modelo, no se denuncian sólo los locos amores, las artimañas de las alcahuetas y de los malos sirvientes, sino (y a veces muy festivamente) una entera sociedad despiadada, el ejercicio de la justicia, la hipocresía y aberración moral de los clérigos, la vida desordenada de los estudiantes, de los nobles y del mundo rufianesco, los privilegios de una nobleza vindicativa hasta el absurdo, que se toma la justicia por su mano de manera alevosa, traicionera, obcecada y vergonzante[18], sin cumplir luego con la responsabilidad civil de sus acciones, como en cambio sí tienen que acatar los

[16] Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolo Notarial 5540, fols. 675-735. «Pedro de Espinosa. Registro treze de los bienes que se pusieron por ynventario questaban en la casa de la emprenta de Juan de Junta vezino de la dicha çiudad [de Burgos] a pedimiento de Isabel de Basilea su muger. Noviembre 1553»; la anotación celestinesca en el fol. 692 r. Debo y agradezco la referencia a Mercedes Fernández Valladares –que estudia en este momento este inventario–, junto con la confirmación de que Ruiz Fidalgo tampoco da más ejemplares, ni en su monografía ni en sus adiciones del año 1998: Lorenzo Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1994, I, p. 57 con la reproducción de la marca del editor y su descripción iconográfica; y en el nº. 246 la descripción de *Lisandro y Roselia.* Lorenzo Ruiz Fidalgo, «La Imprenta en Salamanca (1501-1600). Segundos addenda et corrigenda», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, II (1998), pp. 391-410.

[17] Tampoco podría ser la descubierta y bautizada por Stefano Arata como «Quinta Celestina» (o *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*), inédita y varias décadas posterior a la «Muñona», sobre la que Pedro Luis Críez Garcés ultima rigurosa edición y estudio.

[18] De «especie de traición» (p. 285) califica al principio Beliseno la forma de muerte propuesta por su criado Rebollo, para acabar luego cumpliéndola, apartándose de todas las leyes aristocráticas de la defensa pública del honor que practica la sociedad del Antiguo Régimen.

criados sentenciados por el corregidor (pp. 47-49), etc.: tanto Rojas como Muñón parecen muy conscientes de la díscola y pesada carga social de sus obras. Por no hablar de los escalofriantes versos de Ausonio o primer paratexto (p. 81, n. 1, más estremecedores aún los que se calla), los finales de *Lisandro y Roselia* son también turbadores; el lamento de Eugenia, madre no menos desesperada que Pleberio, es tan equívoco y problemático como el del padre de Melibea, aunque de signo distinto: el único 'consuelo' de Eugenia es desear la muerte sin asomos de trascendencia, para alcanzar la corrupción misma, enterrándose en la misma sepultura que su hija (p. 332): hay deseos de muerte más ortodoxos y menos destructivos en el periodo, y si los personajes de los plantos finales expresaran la voz autorial, cabría esperar otras palabras de un teólogo salmantino deseoso de edificar de forma inequívoca. Si a eso se une el planto del desfondado Eubulo, teorizador de la miseria del hombre[19], que entre cita y cita e imprecaciones al amor habla del fracaso de una educación (p. 355), estamos desde luego ante otro pesimismo semejante al de Rojas, al menos análogamente corrosivo para la época. Eubulo decide retirarse «a un yermo» para huir la fuerza del amor, aunque no parece darse cuenta de que él mismo había dicho en I, iii que el amor «los ermitaños busca por los yermos» (p. 124). Comienzan a asomar las incertidumbres profundas del hombre moderno, que Muñón ha manifestado también en su posición racionalista frente a la magia.

Quizás Junta –o, en propiedad, su socio y regente del taller, Alejandro de Cánova– atisbó que la lectura de este texto era en 1542 ya delicada o espinosa, y por eso no incluyera el nombre del impresor en un colofón que, en contraste, señala día, mes y año de impresión (reproducido aquí en p. 345); además era una obra que también aparecía sin nombre de autor –sólo desvelable a través de la cifra de los acrósticos–, y el anonimato no tardaría en prohibirse. Pero a la vez el impresor no deja a la obra completamente huérfana, puesto que incluye la marca de la imprenta que permitirá identificarla no sólo a sus contemporáneos sino a la posteridad (aquí reproducida en la p. 82)[20]. Autor e impresor parecen de acuerdo en jugar al escondite, en decir y callar a la vez.

[19] La consideración tópica de la miseria del hombre nace de Plinio (*Hist. nat.* VII) y Lucrecio, hace fortuna entre el pesimismo materialista de cuño epicúreo, sin que falten partidarios en ámbito cristiano desde la Biblia, como Inocencio III o las intervenciones de la Razón en el *De remediis* petrarquesco.

[20] Transcribo la descripción de Ruiz Fidalgo (1994: 57), v. arriba, nota 15: «Dentro de un rectángulo de 96 x 82 mm. existe un jarrón en el centro del que sale una representación simbólica de la flor de lis, a ambos lados del mismo dos figuras de hombre con cuerpo de pez que sostienen a dos angelotes sobre los que existe una serie de roleos, el hombre de la izquierda sostiene el escudete con su anagrama. La primera vez

Transcribo, sobre estos aspectos materiales, unas frases que debo de nuevo a Mercedes Fernández Valladares: «La suposición de la falta del nombre del impresor por estar ausente en Lión no puede sostenerse: en la imprenta de Juan de Junta de Salamanca se publicaron en total ciento cinco obras seguras entre 1532 y 1552 (que es cuando se deshace la sociedad con Cánova y pasa a manos de Matías Gast; no tomo en consideración cuatro más, *sine notis*). De ellas sólo diez carecen del nombre de Juan de Junta y, en cambio, llevan lugar y data. Se distribuyen desde el año 1534 hasta 1550, es decir, tanto antes de su viaje como después. Pero lo curioso es que de esas diez, sólo tres llevan un colofón como el de *Lisandro y Roselia*, es decir, en el que al final se expresa año, mes y día (en el resto la fecha figura en portada, que es otra situación bien distinta). Las otras dos son, junto a la obra de Sancho de Muñón, unas *Leyes de la Hermandad* (1540) y el *Diálogo de dos religiosos* (1546). En suma, parece raro o nada común ese colofón. Ruiz Fidalgo ofrece un dato interesante y es que la marca con el anagrama de Junta que está al vuelto de la portada parece que se utilizó por primera vez en el *Lisandro* o, al menos, esa es la primera aparición de ella».

Como se puede ver por este simple esbozo que nacía sólo como una reseña, la edición anotada y el estudio ofrecidos por Rosa Navarro abren líneas de trabajo que estaban cegadas, o limitadas a muy pocos, hasta el presente. Hay que celebrar y agradecerle a la editora que haya puesto a disposición de todos con rigor y lucidez tan interesante texto y lo haya llenado de sugerencias para sus nuevos «continuadores».

Ana Vian Herrero
Instituto Universitario Menéndez Pidal
Universidad Complutense de Madrid

que se usa es en la obra considerada como la mejor imitación de *La Celestina*, debida a la pluma de Sancho de Muñón y que lleva por título *Tragicomedia de Lysandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, impresa el 20 de diciembre de 1542 (V. n. 246)».

BIBLIOGRAFÍA

BARANDA, Consolación (1992). «De Celestinas: problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16.2, pp. 3- 32.

— (2006). «La lengua en el espejo: el decoro en la *Comedia Thebaida*», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. C. Baranda Leturio y A. Vian Herrero, Madrid, IUMP y Editorial Complutense, pp. 107-131.

BARANDA, Consolación y Ana Vian (2007). «El nacimiento crítico del 'género' celestinesco: historia y perspectivas», en *Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo. «Orígenes de la novela». Estudios*, eds. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 407-48, y tirada aparte, pp. 407-527.

ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1988). «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12.2, pp. 17-32.

GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio (1994). «Diversas conexiones entre Celestina y Elicia», *Celestinesca*, 18.1, pp. 35-50.

GODDARD, V. C. (1987). *Sancho de Muñón: A Background Study and a Critical Edition of his «Tragicomedia de Lysandro y Roselia»*, Diss., Birkbeck College of London University.

HEUGAS, Pierre (1973). *La Célestine et sa descendence directe*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines.

Las Celestinas (1976). Introducción José Mª Valverde, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Planeta.

La tercera Celestina. Tragicomedia de Lisandro y Roselia (1921). Ed. Joaquín López Barbadillo, Madrid, Imp. Sáez Hermanos.

LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa (1970[2]). *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, [1ª ed. 1962].

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943). «Primeras imitaciones de *La Celestina*», cap. XI de *Orígenes de la novela*, vol. IV de *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: CSIC.

MUÑÓN, Sancho de (1872). *Tragicomedia de Lisandro y Roselia…*, eds. José Sancho Rayón y marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Imp. Rivadeneyra, Colección de libros españoles raros o curiosos, vol. III.

— (2009). *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2009) «La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 204-229.

RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1994). *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, vol. I.

RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1998). «La Imprenta en Salamanca (1501-1600). Segundos *addenda et corrigenda*», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, II, pp. 391-410.

WHINNOM, Keith, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Academia Literaria Renacentista V, 1988 [pero 1984], pp. 119-130.

Yolanda Novo
Lope de Vega, el *Arte nuevo de hacer comedias* y la nueva bibliografía: aportaciones con motivo del IV Centenario
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 471-482

LOPE DE VEGA, EL *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS* Y LA NUEVA BIBLIOGRAFÍA: APORTACIONES CON MOTIVO DEL IV CENTENARIO

Uno de los más rendidos homenajes bibliográficos a este texto lopiano con ocasión del IV centenario de edición príncipe (1609) comparece en la reciente edición facsimilar de las ediciones de Madrid de los años 1609, 1613 y 1621 del *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo, cuidada por Melquíades Prieto y acompañada de estudio y edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez[1]. En este hermoso librito, de tamaño parejo al que en tiempos de la imprenta manual se confería a los libros de éxito presumible, necesitados de fácil manejo y pequeño tamaño, es decir, en este volumen en «octavo», se reproducen facsimilarmente los folios correspondientes al *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid* de las ediciones, igualmente «manuales», de *Rimas de Lope de Vega Carpio, ahora de nuevo añadidas con el Nuevo arte de hacer comedias de este tiempo* salidas de prensas madrileñas en vida del autor, autorizadas e incluso revisadas por él mismo. A saber: las de 1609 (por el impresor Alonso Martín y a costa del librero Alonso Pérez), 1613 (también por Alonso Martín, costeado ahora por el librero Miguel de Siles) y 1621 (a cargo de la viuda de Alonso Martín, financiada por Alonso Pérez en categoría de «mercader de libros»). Los folios se reproducen por los ejemplares de las susodichas ediciones

[1] Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

–designadas, respectivamente, por las letras E, H e I– custodiados en la Hispanic Society of America (para los volúmenes de 1609 y 1621) y en la Biblioteca Nacional de España (R/13.663) para el de 1613.

El libro es un abierto homenaje bibliográfico que tributa a la conmemoración del IV centenario celebrado en 2009, año que ha resultado muy pródigo en nuevas aportaciones interpretativas y en ediciones –o en nuevos datos para ellas– que tratan de resolver los *loci* todavía problemáticos. La cubierta en pasta dura omite, como en la época, los datos del impresor y del librero, convencionalmente reservados por entonces para la portadilla, como aquí también sucede, y se reviste de una imitación de cuero repujado sobre el que se sobreimprimen orla y orlillas, título, lugar –el Madrid de ahora, en homenaje a sí como ciudad de abolengo en que siglos atrás se imprimieron los textos editados– y las tres fechas indicadas. He aquí un facsímil envuelto en una cobertura muy semejante a la de un libro salido de una prensa de comienzos del siglo XVII, feliz antesala de su contenido antiguo.

Los tres facsímiles se acompañan de un estudio preliminar de Felipe B. Pedraza Jiménez («Notas para la lectura del *Arte nuevo de hacer comedias*», pp. 11-76) que, como él mismo advierte, reproduce una versión aumentada, corregida y actualizada de los capitulillos, tan iluminadores, del prólogo a la edición crítica suya, excelente, de *Rimas* de Lope de Vega[2]. Al cierre, se inserta la edición crítica del propio Pedraza, con el registro de las principales *variorum* significativas, fruto del cotejo de las seis ediciones de *Rimas* con el «Arte nuevo» añadido publicadas durante aquella centuria, previa noticia de las *fontes criticae* recensadas y colacionadas y aclaraciones textológicas (pp. 77-86. También esta edición, que en algún pasaje difícil o curioso declara anotar o toma en cuenta «las propuestas de editores posteriores» (p.82) –presupongo, aunque no se citen, que se trata de las más inmediatas de Antonio Carreño y Enrique García Santo-Tomás[3]–, deriva en lo esencial de la textológicamente depurada o crítica aparecida en el tomo II (1994, pp. 352-393) de esa edición de *Rimas* a su cargo, cuyas páginas concernientes a estudio y edición del *Arte nuevo* tanto tienen que ver, como se ve, con este libro aquí reseñado, al que quince años después flanquean con revisiones y retoques que la mejoran.

Si de la factura impecable hemos de felicitar a Melquíades Prieto, de la idea en sí, muy oportuna y necesaria a estas alturas, y de la conjunción de buenas voluntades y auspicios que la han hecho posible (Teatro Español de Madrid, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, Universidad de Castilla-

[2] Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

[3] Barcelona: Crítica, 1998, y Madrid: Cátedra, 2006, respectivamente.

La Mancha), así como del rigor en los criterios de edición, hacemos responsable a Felipe B. Pedraza Jiménez, uno de nuestro lopistas vivos más activos y con razón más reputados, autor de biografías, antologías, estudios y ediciones del poliédrico Lope de Vega (poeta, prosista, polemista, narrador y dramaturgo) que han marcado hitos críticos tan solventes y de avance que, sin ser tenidos en cuenta casi como nuevo punto de partida, no sería honesto y viable, filológicamente hablando, proseguir indagando más allá en lo todavía pendiente o susceptible de ser enmendado o refutado. Que, en lo tocante al *Arte nuevo*, creo que afecta en primer término a algunos lugares oscuros y a la puntuación, endiablada, debido a los anacolutos lopianos y, en general, al enhebrado de citas e ideas que el poeta realizó, por las razones que fuesen, en una sintaxis poco normativa. La anunciada edición crítica de Evangelina Rodríguez Cuadros, al igual que la sostenida investigación *in fieri* del propio Pedraza, arrojarán nueva luz sobre todo ello y más.

Imprescindibles son ya los trabajos de este catedrático e investigador veterano de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) en los que la escritura lopiana se ha sometido a su lupa y escalpelo, y no sólo en la edición que se acaba de aludir. Merece destacarse, además, que Pedraza ha sido y sigue siendo, asimismo, incansable promotor, casi siempre en territorios de la literatura y cultura de nuestra Edad de Oro, de editoriales, revistas, ediciones conmemorativas, cuadernos, jornadas teatrales estables –como las de Teatro Clásico de Almagro, en simbiosis con su Festival– y grupos de investigación que siguen auspiciando y respaldando encuentros y proyectos científicos de alto nivel. Actualmente Pedraza es investigador principal y responsable del grupo investigador «El Arte nuevo de hacer comedias» (ARTE NUEVO) del Instituto Almagro de Teatro Clásico, del que es director, y del Departamento de Filología Hispánica y Clásica de la universidad manchega. Se trata de un grupo de investigación puntero en dicho tema, en sintonía con los abordajes sobre la problemática poética, editorial y retórica que el tratado de Lope entraña indudablemente efectuados, también, y en medio de otros muchos asuntos tocantes a la *opera omnia* de Lope, por los grupos ARTELOPE, de la Universidad de Valencia y PROLOPE, de la de Barcelona.

Entre tales credenciales de Pedraza que respaldan las bondades y oportunidad de esta edición facsimilar, no quiero olvidar su trabajo como cofundador y director académico de la benemérita editorial «Ara Iovis», aquella rareza de empeño intelectual y logros bibliográficos rotundos y fecundos, pese a su lejanía de las grandes editoriales, que, entre Aranjuez y Madrid, y desde mediados de los años ochenta del siglo pasado, nos vino entregando, siempre en edición facsimi-

lar perfecta –esa que no altera la caja, ni el tono y mancha del papel, ni los tamaños de letras del original–, unos textos que, a la postre, facilitaban a quien quisiere la confección de la ansiada edición textológicamente depurada. Pues al menos se proporcionaba el testimonio sólido y asequible de la *princeps* o de alguno de su familia, a fin de que el editor pudiese arrancar en la *collatio.* Así, fueron viendo la luz, para asombro y gratitud de muchos, ciertos textos de Lope y de otros autores de los Siglos de Oro de difícil localización, o rarezas bibliográficas, o bien aquellas obras cuya ausencia de edición actual –era el caso del facsímil de *La Vega del Parnaso* lopiana, salido en 1993– era una flagrante e imperdonable injusticia hacia su autor, cuya trayectoria poética se había estado montando sin la lectura de este libro fundamental de su ciclo de vejez.

Ahora que esos facsímiles de «Ara Iovis» son también rarezas y joyas de nuestro mejor acervo bibliográfico, se les prohija el aquí reseñado, no tanto porque el instigador principal y sus secuaces son los mismos, sino porque, desde un primer vistazo a la cubierta, en todo los evoca: el encuadernado, letrística y disposición son de la misma estirpe de esa saga de esmerados facsímiles que, vistos desde hoy, y al menos para quien esto escribe, supusieron también una aportación de primer orden para nuestra endeble tradición y praxis ecdótica previa a los años setenta del siglo pasado. Esta tenía pendiente saldar deudas con la tan necesaria incorporación de la *Bibliography* o bibliografía material a la operación editora, pues ya se sabía que era preciso acudir a la descripción completa y pormenorizada de las fuentes, con ellas delante, o, en su defecto, con sus facsímiles a la vista, si es que se quería editar como se debía a nuestros clásicos. Y por esos años los buenos facsímiles eran instrumentos muy valiosos ante el dificultoso acceso a los originales, algo que hoy, a falta de la visita *in situ*, las plataformas digitales brindan de manera personalizada y veloz, máxime cuando también el acceso internáutico a los fondos de grandes bibliotecas es posible desde la computadora personal.

Esta nueva edición de Pedraza dentro de nuestro volumen objeto de comentario «aspira a restablecer, por medio del cotejo de todas las ediciones del siglo XVII, y en especial de las de 1609 y 1613, los versos tal y como pudo imaginarlos y escribirlos Lope» (p. 81). Además, moderniza el texto sin alterar lo que tenía valor fonológico cuando se compuso y lo puntúa según los usos modernos. Las tres ediciones madrileñas, auténticas protagonistas del volumen, permiten al especialista examinar la calidad textual de cada una y colacionar sus variantes sin la intervención de este y ningún otro exegeta, para corroborar o desmentir apre-

ciaciones, puntuaciones y conclusiones previas o en curso. En el examen puede verse que, ciertamente, y de acuerdo con lo dicho por Pedraza en 1994, E, la edición de 1609, es una de las menos *bonae* de *Rimas* con «Arte nuevo», a causa de sus muchos descuidos y errores, debidos, quizás, a que Lope, a pesar de haber intervenido en su preparación, no debió de corregir las pruebas. También convenimos en que H (1613) es una segunda impresión de Alonso Martín más esmerada, pues Lope o el corrector de la imprenta subsanaron erratas evidentes, si bien las correcciones que se introdujeron parecen derivadas de lectura meramente mecánica, y por ello perpetúan algunos errores de E. Por lo que respecta a I (1621), el último impreso en que Lope pudo ver su *Arte nuevo* y todo el libro que lo acoge, se logra comprobar, con Pedraza por delante, que sigue fielmente el texto de H, enmendando y corrigiendo, no siempre congruentemente, algunos de sus errores, y que cajistas y componedores de la imprenta de la viuda de Alonso Martín gustaron de modernizar la lengua de la edición previa; a Lope esto le pasó inadvertido porque toda su intervención se limitó a echar una ojeada al producto final, ocupado como estaba, en esos años, y entre otras cosas, en entrar en lid sutil con el gongorismo escribiendo y publicando *La Filomena, con otras rimas y prosas* (1621).

Transcurridos, en 2009, los «cuatrocientos años de un texto revolucionario», como el propio Pedraza dice en la presentación del libro-memoria del congreso internacional celebrado en Almagro, 2009, acerca de *El 'Arte nuevo de hacer comedias' en su contexto europeo*[4], los especialistas en dramaturgia barroca y los lopistas, incluido él mismo, han avanzado nuevas propuestas e indagaciones, cuyos resultados bibliográficos más visibles se hallan en estas y otras «actas» de los abundantes congresos y publicaciones conmemorativos de tal efemérides. Por ejemplo, en su ponencia «El *Arte nuevo de hazer comedias* de Lope de Vega: origen, género y sentido», legible en las actas de uno de los muchos congresos conmemorativos que Pedraza respaldó con su presencia (se trata del organizado por la Academia de las Ciencias de Craiova (România) bajo la coordinación de Oana Andreia Sâbrian-Toma, titulado *El Siglo de Oro antes y después del 'Arte Nuevo'. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*[5] postula que la pieza lopiana se redactó muy poco antes de imprimirse, acaso en enero de 1609, con lo cual celebraríamos también el cuarto centenario de su composición.

Pero a efectos del contenido del librito de ahora, cumple destacar ante todo

[4] Cuenca: UCLM, 2010.
[5] Ed. Sitech, 2009.

ese encuentro internacional celebrado en Almagro entre el 28 y el 30 de enero de 2009, con el que se inauguraron las actividades del IV centenario en fechas coincidentes con las de la impresión del último pliego de la edición de Rimas de 1609. Bajo la batuta de Pedraza y Rafael González Cañal, y con la organización y participación, también, de otros especialistas de su equipo (Elena E. Marcello, Milagros Rodríguez Cáceres, María José Casado y Almudena García González), las diversas intervenciones de los especialistas en torno a la proyección y contextos europeos del Arte nuevo quedan porticadas por otra edición crítica más del texto a cargo de Pedraza, quien poco antes ya lo había vuelto a publicar en el seno de la edición políglota (española, italiana, polaca, portuguesa, alemana, inglesa y francesa) patrocinada por el Festival de Teatro Clásico de Almagro y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [colección Almagro, número 1, 2009].

La edición que ofrece Pedraza en dichas actas, además de pulir detalles cada vez más minúsculos, pero relevantes cuando afectan al sentido a través de la puntuación, corrige un aspecto de esta de los vv. 226-227, de acuerdo con los datos aportados por Pedro Conde Parrado en su intervención, sin desperdicio, en este mismo congreso y actas, sobre «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos» (pp. 41-54). Aunque no acepta Pedraza su sugerencia de que «tirón gramático» (v. 18) no vaya entre comas, esta por ahora su última edición crítica (con el aparato de variantes a pie de página) del *Arte nuevo* se supera a sí misma. Y se enriquece otra vez más al acompañarse previamente de nuevos datos e ideas del editor acerca del *modus operandi* de Lope, y de sus apreciaciones sobre aciertos o fallos de lecturas de otros editores precedentes a los que menciona, como Morel-Fatio, Juana de José Prades, José Manuel Blecua, Juan Manuel Rozas y Maria Grazia Profeti. Era preciso citarla, puesto que enmienda levemente y mejora la ofrecida en el librito que estoy comentando.

Por todo lo dicho, al acariciar la cubierta de esta bella y necesaria reproducción facsimilar conjunta de las tres únicas ediciones madrileñas del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, no puedo sustraerme a situarla en la vigorosa dinámica actual de asedios ecdóticos e interpretativos incesantes al amplio *corpus* de nuestro teatro clásico, y de los nuevos mapas y cartografías que diseñan. Un *corpus* textual constituido, amén de por comedias viejas y nuevas, tragicomedias, tragedias, autos sacramentales, óperas, zarzuelas y piezas breves de la comicidad, también por aquellos escritos que, al calor de escritura literaria teatral y de su escenificación, trataron de explicar, defender o impugnar la poética o «arte» en que se enraizaban. Me refiero, claro está, a las artes poéticas más o menos profundas

y extensas, cual es el caso de este tratado muy corto y en verso de Lope de Vega Carpio, polémico ya en su nacimiento y objeto constante de nutridas y también polémicas interpretaciones siglos después, especialmente en el XX, que acaso lo fueron por querer entender cada una de ellas, de una sola tacada, todas las esquinas y escondites de un texto nacido, ciertamente, para explicar, refrendar y justificar una cuestión muy candente del *ars* dramático del momento: el origen, naturaleza, características retórico-literarias, tópica, estereotipos, técnicas, tradiciones y modelos, condición social y situación pragmática del mixto tragicómico.

Nacido, ya se ha dicho, en los contornos de 1608, y con mayor probabilidad, a finales de 1608 o principios de 1609, el *Arte nuevo de hacer comedias* emanaba, creo, de y para algo más. Se gestó, sin duda, en el regusto de la ocasión brindada al Lope cuarentón para explicarse en uno de los cenáculos literarios prestigiosos de su propia ciudad natal, ahí donde todavía se recordaba para bien y para mal el famoso proceso por libelos y sus consecuencias de destierro del reino y de la ciudad, a la sazón capital de la corte otra vez y epicentro cultural con mucho poder «canonizador», ese que administra y sanciona beneplácitos o rechazos a consagrados y nuevas voces. El tratadito lopesco, en el que las ideas propias se mezclan con un zurcido de las de Donato y Robortello atravesado a ratos por Cicerón, está adobado, a mayor abundamiento, de otros fines y objetivos que se le entreveran paradójicamente. En primer lugar, haberse escrito para ser voceado por el propio autor, en pose actoral, ante los partícipes «entendidos» de una sesión de la Academia de Madrid –cuya fecha no está documentada–, en la que Lope probablemente dijo e hizo (y calló) no sólo con argumentos de fuerza meditados tiempo ha, y que ahora resumía para la ocasión tal vez con cierta desgana o prisa arrogante devenida de la certeza de salir bien parado de la faena aunque solo fuese por lo bizarro, algo snob y óptimo («es de Lope», se declaraban ya de ciertas cosas valiosas y cargadas de un brillo o ingenio especial) que al dramaturgo se le concedía de antemano.

Seguramente, también, el Fénix, satisfecho de llevar una docena de años triunfando en los corrales de comedias comerciales gracias a una muy moderna irreverencia hacia la tradición artistotélico-horaciana más conservadora y rígida, y muy ufano de que sus comedias de esa factura también se pudiesen leer impresas en libros de «partes» desde 1604, –cosa que, cuando acometieron sin su permiso, denunció con premura–, se aprestó a verbalizar las bases teóricas de su nuevo hacer para la escena –el mixto tragicómico, actual y moderno– con la pose y la jactancia simultánea del ingenio de comedias y del escritor de las mismas

que, ante público y lectores, había consagrado esa fórmula teatral de éxito irrefrenable, la del «arte nuevo», clamorosamente aceptada asimismo por la mayoría de los ingenios de su tiempo, y luego vigente hasta el declinar del siglo. Comedias como *La discreta enamorada*, redactada hacia 1606, así lo ratificaban.

No es incongruente, pues, como se ha anotado a veces, que en este breve y poco convencional pronunciamiento teórico ya a destiempo, pero interesadamente complaciente con uno de los rituales de la sociedad literaria de entonces –discutir en academias o reuniones de colegas de pareja altura intelectual asuntos literarios candentes o, cuando menos, de interés común entre cultos contertulios–, hablase Lope desde la tribuna madrileña mezclando –entre veras y risa en sordina– erudición, experiencia propia, ironía, estrategias de reafirmación, persuasión, retractación, aparente palinodia y vanidad autocomplaciente, no exentas, en sus contradictorias aristas, del guiño cómplice y congraciado con los ya conversos al nuevo arte, guiño a bastantes ratos disfrazado, a la vez, de concesiones a los más recalcitrantes detractores. Para mayor complejidad, tal cúmulo de ingredientes quedó felizmente pautado en una escritura, formato y género o modo de decir (y escribir) también «nuevos», o al menos muy atípicos entonces, para elucidar cuestiones del «arte» dramático, comenzando por la envoltura en versos endecasílabos.

Enseguida Lope se apresuró a pasarlo a letras de molde. Pero no en forma de publicación exenta o «suelta», sino dentro –y al final– de una de las ediciones de su primer gran libro de poesías líricas «nuevas» –*Rimas*, 1604–. En efecto, los casi cuatrocientos versos endecasílabos blancos –formando pareados en trechos estratégicos– del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, *dirigido a la Academia de Madrid,* se incluirían con este título al final del volumen de las primeras *Rimas* de Lope salidas en 1609 de los talleres del impresor madrileño Alonso Martín, costeadas por el librero Alonso Pérez. Esta, que para el texto que nos ocupa es su *princeps*, viene a ser la tercera edición peninsular de las *Rimas* (sin el «Arte nuevo»), primigeniamente nacidas de la imprenta sevillana de Clemente Hidalgo en 1604 y reeditadas de inmediato en Lisboa en 1605. Si Lope dio a publicación lo que había leído en el acto académico de 1608 o si preparó para la impresión una versión o reescritura mejorada, es incógnita que no podemos despejar, a falta del manuscrito autógrafo, que dudo se tratase de un mero guión detallado, puesto que en la medida o escansión de los versos –todos endecasílabos– no se podía fallar al pronunciarlos, por muy diestro que se fuese en el arte de metrificar. Y los pareados efectistas a intervalos casi regulares tampoco parecen

fruto de la improvisación. Aunque tuviese fama de ello en algunos círculos, el poeta no era un mago ni dejaba estos golpes de efecto al albur «de lo que saliese», como se cuenta del mal artista en el *Quijote* cervantino.

Como fuere, hay una pregunta que me asalta: si todo apunta, como Pedraza arguye, a que la redacción de la pieza tuvo lugar un poco antes de la salida de imprenta de *Rimas* (1609), de cuyo proceso material Lope estuvo al tanto y al que sin duda vigiló lo que pudo por tratarse de la primera edición en Madrid de este libro de versos tan calculado, ¿no pudo obedecer la forma en verso del *Arte nuevo*, más que a originalidad o a *boutade* artística del Fénix, a una premeditada cobertura para que lo leído en la Academia encajase sin disonancias formales en un libro suyo que, por estar en vías de composición en los talleres, se constituía en el lugar idóneo donde publicarlo de inmediato y mejor arropado?

Lope tuvo prisa, desde luego, en perpetuarse en letras de molde y en divulgar más allá del circuito académico esta faceta de sabio teorizador que, de paso, contribuía a la operación de visibilizar más en Madrid, nuevo espacio del poder político, su planificada operación de nueva imagen –y lavado de las previas– a la que venía aplicándose escrupulosamente para lograr créditos en la sociedad literaria de los poetas y escritores cultos, y hasta cultistas, desde 1600 aproximadamente. Con esta fecha como vértice, se habían ido imprimiendo, siempre a su cuidado, libros con creaciones suyas más propias de un humanista internacional, abierto al diapasón neoclásico e italiano, que de un ingenio famoso por su atención preferente a lo autóctono castellano o a asuntos más o menos locales o de demasiado evidente trasfondo biográfico. Creo que en la intención subyacente a la composición y edición de *La hermosura de Angélica, con otras rimas* (1602), *El peregrino en su patria* (1604, con las famosas «listas» de las que consideraba sus comedias propias, tantas veces «hurtadas» o editadas sin su permiso) y *Jerusalén conquistada* (ya «aprobada» en 1605, aunque no viese la luz hasta el mismo año de gracia, 1609) hemos de situar y leer la primera edición, madrileña por más señas, del *Arte nuevo.*

En este sentido, esta publicación facsimilar y matritense de 2009 también viene a tocar en la diana del madrileñismo de Lope, aupado o sofocado por él mismo, con diferentes intenciones, siempre que le convino, que fue casi siempre. Desde que en 1607 fijó más establemente su residencia principal en Madrid, Lope tuvo muy a gala su condición de escritor de la ciudad, con las adherencias de llaneza y castellanismo literarios que se le adherían para sí y para la percepción ajena proclive a cuestionar o defender ambos intríngulis. Por eso en esta sazón de 1608-1609 procuró editarse, también como poeta de registro más lírico, en la capital,

debido, entre otras razones, a que la Corte se había instalado nuevamente a ella en 1606. Así pues, la voz del escritor maduro, que con 47 años ya tiene una obra poliédrica y extensa en muchos géneros (prosa, teatro y poesía en verso de tipo épico, lírica tradicional y poesía romanceril), que es casi el único entre sus pares que prepara estratégicamente y vigila con esmero, como luego hará siempre, la impresión de sus libros, sobre todo de poesía, entre los que era primicia este su primer libro unitario de versos –estas *Rimas*–, el dramaturgo que no tiene rival en los corrales de comedias y en los recintos palaciegos, tratará de ampliar sus voces escriturales y hacerse oir mucho más alto, más a menudo y mejor también con otras máscaras, como la del erudito teorizador del *Arte nuevo.* Algo que podía conseguir entregando su texto a las prensas de uno de los mejores impresores de entonces, Alonso Martín, y a un mercader de libros de postín, Alonso Pérez, padre de su futuro amigo y admirador, el escritor Pérez de Montalbán. Aportaba así el Fénix, en círculos áulicos propensos a un refinamiento de nuevo cuño, y ante mecenas que se estaban resituando en la esfera política y cultural, nuevas pruebas de su inmenso ingenio renovador, acuciado por hacerse un lugar también entre los más eruditos y entendidos, entre los cultos y cultistas mimados por el poder. Y, al paso, quizás Lope pudo ya comenzar a codiciar secretamente el puesto, jamás concedido, de cronista real.

Si todas estas cosas las sabemos gracias a las señeras y complementarias aportaciones de los estudios y ediciones por ahora mejores, por atinados, sobre y del *Arte nuevo*, entre los que destacan los de Morel-Fatio (1901), Vossler (1931-32), Menéndez Pidal (1935), José F. Montesinos (1951), Rinaldo Froldi (1962), J. de José Prades (1971), Rozas (1976), Emilio Orozco (1978), Maria Grazia Profeti (1986), Marc Vitse (1988), Felipe B. Pedraza Jiménez (1994), Antonio Carreño (1998) y García Santo-Tomás (2006), ha de reconocerse a Pedraza el mérito de haber clarificado con rigor, conocimiento de causa y criba crítica solvente todo el panorama de aportaciones previas, sabiendo apoyarse en ellas para realizar una relectura del texto desde otras claves nunca tocadas o apenas entrevistas, pertrechado de herramientas solventes y bien arrimado –sin perder vuelo para enmiendas e interpretaciones propias– a la línea investigadora más atenta a no olvidarse, en medio de elucidaciones complejas y localización de fuentes, del sentido literal del opúsculo lopiano. Y más sensible, asimismo, a recomponer la situación en que Lope hubo de redactarlo o esbozarlo inicialmente, para leerlo luego en alta voz ante los académicos de la Academia de Madrid presidida por don Félix Arias Girón ¿o el conde de Saldaña? con motivo de una de sus sesiones

más «movidas», aquella que le daba al dramaturgo la ocasión de ostentar sus mejores dotes de orador, histrión y conferenciante persuasivo ante seguidores y detractores.

Con el congreso internacional de Almagro que acabo de citar, y cuyas actas por sí solas merecen reseña aparte, se iniciaron otros congresos conmemorativos, entre los que ya ha sido mencionado el tributado en Rumanía en colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra en mayo de 2009, al que cabe añadir, sin género de dudas, y entre otros eventos más, el que la AITENSO (Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro) celebró en 2009 en Olmedo. Sus actas están recogidas, en esmerada edición de Germán Vega y Héctor Urzáiz, en uno de los volúmenes que la nueva línea editorial de la Universidad de Valladolid, la colección Olmedo Clásico, creada y dirigida por el primero de ellos, ha destinado al efecto[6], y que, como en el otro caso, merecería comentarios pormenorizados que exceden estas páginas.

Para ir terminando, dejo en el aire otras preguntas que me han salido al paso, y que a buen seguro ya están contestadas en algún lugar que ignoro. Cuando se remite al «género» del *Arte nuevo*, se han usado y usan expresiones y términos que no acaban de delimitarlo bien, quizás porque el texto, escurridizo de por sí, no se presta a ponerle un solo marbete. Fue, sin duda, un «discurso retórico», mucho más que suasorio, en su fase de *pronuntiatio*, una pieza oratoria bastante bien estructurada, como Rozas demostró en su día, no exenta, como hoy nos explica Pedraza, de acusados rasgos de los que actualmente llamaríamos «conferencia leída». Lo de «epístola», horaciana por más señas, no le cuadra en absoluto, al menos si no le añadimos todas las advertencias y aditamentos con que Emilio Orozco, su principal valedor, le puso este adjetivo. Pedraza, por su parte, usa indistintamente los términos «opúsculo» y «tratado» para categorizarlo. No creo, modestamente, que alcance los requisitos de un «tratado». Yo veo en el texto pasado a la imprenta, que es lo único que tenemos, una muy breve y singular «preceptiva», de las primeras que ofreció el siglo recién estrenado.

Otras preguntas más me han sobrevenido en el curso de estas letras. Una de ellas deriva del único inconveniente que le pongo a Pedraza como editor de las *Rimas* lopescas: omitir los datos materiales de las medidas de caja y cubierta en la descripción bibliográfica que hace, en los sucesivos asientos, de cada una de las

[6] Se trata de *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO, Olmedo, 20-23 julio, 2009*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Olmedo Clásico, 2010. En esta colección, por cierto, se ha reeditado en 2008, con revisiones, ampliaciones y nueva factura, el libro de Pedraza *Lope de Vega: vida y literatura.*

fuentes documentales colacionadas para su edición. En este sentido, no acabo de comprender, por obtener yo misma medidas dispares de las reproducciones de portadas ofrecidas en su edición de 1994 –algo con lo que trató, quizás, de subsanar esa omisión–, que la medida de caja de 12 x 15,5 cms de E (1609), que ampliaba la de 8 x 11 cms de la edición príncipe sevillana de *Rimas* (B), la «manual» en octavo, en realidad fuese, como nos dice Pedraza en otro lugar, un tamaño de 10 x 6,5 cms de caja que escondía otra medida de mancha de 8,5 x 5,5. No sé con qué quedarme. Realmente, el triple facsímil evidencia que los folios del *Arte nuevo*, sin lugar a dudas con medidas forzosamente iguales a los tamaños que ya tenía el volumen al que se añadían «aora», se amoldan en los tres casos, al parecer, a una caja de 8 x 11.

Por tantas apreciaciones que las lecturas que he venido aludiendo me han suscitado, además de felicitar la prodigalidad crítica de altura nuevamente promovida sobre el *Arte nuevo* de Lope Félix de Vega Carpio, me cumple volver a subrayar, en la despedida, la utilidad ecdótica de la publicación facsimilar y otras muchas de sus bondades. Pues estamos ante un volumen que también es un auténtico regalo para el curioso lector, ese que ama los libros no sólo por lo que cuentan sino por sus estímulos visuales, olfativos y táctiles. De este modo simultáneamente sensual e intelectual, se concede un acompasado homenaje al hallazgo teatral del mixto tragicómico de Lope, quien lo fraguó asimismo para dar cumplida y completa respuesta, de un solo golpe, al «gusto» y a la verosimilitud de la historia que los sentidos y la mente del espectador y lector venían demandando, exigencias ambas en las que coincidían todos los segmentos del «respetable» y de los lectores, de quienes acudían a los teatros comerciales y a las páginas impresas para aprender de otras vidas fingidas y solazarse en sus ocios amenos.

YOLANDA NOVO
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Enrique Miralles García
Un proyecto bibliográfico, informatizado,
para una década, sobre la literatura española del siglo XIX
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 483-491

UN PROYECTO BIBLIOGRÁFICO, INFORMATIZADO, PARA UNA DÉCADA, SOBRE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Las nuevas tecnologías, en tanto instrumentos del saber, suscitaron muy tempranamente mi interés y, si en un principio, su principal aplicación se ceñía a una mejora en la economía y rapidez de la escritura, pronto nos descubrió otras posibilidades, conducentes a la globalización de las comunicaciones, con la creación de un espacio virtual que conocemos como Internet, por donde hoy día transitan miles de millones de personas intercambiando y recabando toda clase de información. En el inmensurable campo del conocimiento y de la creación, nuestra Área de Humanidades no podía sustraerse a tal revolución y sacar fruto de sus beneficios. Desde mi puesto docente universitario contemplaba este fenómeno, preguntándome sobre el rendimiento que podría obtener de cara a mi especialidad en los estudios literarios. El comienzo de un nuevo siglo, a la vez milenio, junto a diversas circunstancias personales que prefiero silenciar, me indujeron a confeccionar una página web que diera constancia de las novedades bibliográficas a partir del año 2000, procediendo a su constante actualización. Los índices existentes hasta el momento, en manuales y revistas especializadas, o bien habían caducado, o bien se actualizaban a través del medio impreso, sujetos a la servidumbre de aparecer con retraso, de tener que disponer del ejemplar debido y de emprender una búsqueda molesta por títulos recurrentes. Carecían, por lo tanto, de las ventajas que proporcionaban las herramientas informáticas en facilidad de consulta y el constante aumento de su volumen de contenidos. Consideré, pues, la conveniencia de elaborar una web que allanara estas dificultades y prestara un servicio más rápido e inmediato a los interesados en la fuente de in-

formación bibliográfica. No se me escapaba, desde luego, el hecho de que una sola persona resultaba incapaz de afrontar por sí sola un reto tan complejo y costoso, ya que requería la labor de un equipo de trabajo que dispusiera de los medios adecuados para tal cometido. En consecuencia, el proyecto habría de ser más modesto, circunscribiéndolo a lo que estuviera a mi alcance en esfuerzo y en medios, así que restringí el campo a unos límites cronológicos en la fecha de las publicaciones (a partir del año 2000) y de la historia literaria (el siglo XIX).

Una vez que hube emprendido la tarea, pude percatarme al poco tiempo sobre la necesidad de incorporar un registro bibliográfico de orden contextual, complementario del literario y correspondiente a otras ramas del saber, como la Historia, la Filosofía, El Arte, la Ciencia, etc., etc. Le destiné, pues, el espacio correspondiente dentro de la Guía general, lo que si bien me restó tiempo de dedicación al menester principal, lo estrictamente literario, estas adiciones periféricas acabarían por beneficiarlo. Desde entonces han transcurrido varios años durante los cuales el *corpus* informativo progresaba a un ritmo alarmante, hasta el punto de impedir el cumplimiento de mis objetivos, con el peligro añadido de que la estructura de la web fuera tan tupida que el usuario se desorientara en el entramado informativo. Como se imponía la necesidad imperiosa de reciclar la base de datos con aplicaciones dinámicas y reformar el diseño de la página, lo cual me resultaba imposible de acometer con los precarios medios disponibles, decidí poner término al trabajo, aprovechando la ocasión del final de la década.

Mi página web no ha osado competir con los grandes portales bibliográficos de tecnología mucho más avanzada, sino sumarse modestamente a ellos, aportando una documentación selectiva al área de la literatura del siglo XIX y su contexto. Al igual que aquellos, he querido por mi parte prestar un servicio público sin ánimo de lucro, extrayendo una parte de su información que venía a complementar las consultas realizadas *in situ*, en bibliotecas y hemerotecas de las universidades catalanas. Quiero resaltar, por ello, la deuda que mantengo con todos estos Fondos, físicos o virtuales, desde las Librerías con sus catálogos publicitarios a los de los Centros oficiales e Instituciones privadas que se estacionan en la red, como Dialnet, el Portal del Hispanismo, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la Biblioteca Nacional, la Red de Biblioteca Universitarias (Rebiun) y otros más de menor presencia, pero que contribuyen igualmente a fortalecer la cultura española.

El diseño de la Guía bibliográfica había de responder, en virtud de su carácter selectivo, a las necesidades de los investigadores así como del público uni-

versitario, facilitándoles unas cómodas vías de acceso a una serie de terminales, donde distribuir los paquetes informativos. La clave de esta bóveda residiría en el registro anual de los estudios (libros, artículos y tesis doctorales) y de las ediciones, fueran en forma impresa o en soporte digital. Este *corpus* habría de canalizarse luego hacia unos oportunos destinos, a través de enlaces o *links* de curso muy rápido. En la página de inicio de la web se presentan las siguientes grandes secciones, punto de partida para el recorrido hacia todas las terminales: Autores, Escritores, Estudios, Ediciones, Denominadores literarios y Denominadores contextuales. Respondían básicamente a los cuatro pilares del discurso científico-comunicativo: el sujeto (autores), el objeto (escritores), la enunciación (estudios, ediciones) y el enunciado (denominadores). Pasaré a comentar ahora brevemente lo más sustancial de cada uno de estos campos.

AUTORES. Las webs mejor equipadas operan sobre una base de datos dinámica. Cuando puse en marcha la mía, tal aplicación no estaba suficientemente desarrollada, de modo que utilicé una base estática, un tratamiento que hoy día se considera artesanal, aunque conserva algunas ventajas sobre las que ahora no puedo extenderme. La página de Autores, montada a tal efecto, abre sus puertas, a través de un Índice onomástico, al inventario curricular de cada estudioso en materia del siglo XIX. Los usuarios disponen así de una información compacta sobre las líneas de investigación de los que aparecen, con sus aportaciones, a la vista de una ficha bibliográfica, que se ajusta al siguiente modelo: Tesis doctorales, Libros, Ediciones, Coordinaciones o Direcciones de volúmenes colectivos, Prólogos o Introducciones, Artículos y Reseñas. La cifra total de autores consignados supera los siete mil y no deja de aumentar.

ESCRITORES. A la hora de asignar los escritores pertenecientes a la centuria, surgía el problema sobre aquellos cuya biografía transitaba entre dos siglos, si junto al anterior, el XVIII, o al posterior, el XX. Me guié, *a priori*, por la tradición más consolidada de las historias literarias, como, por ejemplo, la no inclusión en la centuria que nos ocupa de los noventayochistas y los modernistas, por un extremo, o los ilustrados, por otro. Quedaban, con todo, muchas localizaciones dudosas, a partir de los límites cronológicos de sus obras, como los casos de Manuel J. Quintana o de V. Blasco Ibáñez, por citar sólo dos nombres de relieve. El criterio seguido fue sopesar el principio y fin de una trayectoria literaria, a fin de ponderar su incorporación o no a la Guía bibliográfica. No obstante, me he permitido alguna licencia, como la de Unamuno, hombre del XX, por la riqueza

de sus escritos de juventud. Otros, sin duda, poseen iguales derechos, pero las excepciones empezarían a multiplicarse.

El Índice onomástico de escritores que figuran en la web, por haber sido objeto de estudios o de ediciones de su obra durante la presente década, alcanza la cifra de 698. Los más consagrados son, obviamente, los que contienen un mayor número de registros. Encabeza la lista Galdós con 1079 estudios sobre su obra, entre artículos y monografías, de los que casi un centenar están digitalizados. Una buena parte de ellos corresponden a publicaciones colectivas, sean en revistas exclusivas (*Anales Galdosianos*, *Isidora*) o en las Actas de Congresos Internacionales. A cierta distancia de esta cuantía figura el balance de trabajos en torno a Pardo Bazán, con un número de 564, la mitad de los cuales aproximadamente pertenecen a volúmenes colectivos, la revista *La Tribuna*, las Actas de cuatro Simposios y otros sueltos. Clarín ha atraído un interés crítico algo menor, con sus 458 registros, entre Actas, números monográficos y otros volúmenes, a raíz del centenario de su muerte, cuyo total se reparte por igual al de los artículos sueltos. Del resto de escritores, varios superan el centenar de entradas: Valera (165), Unamuno (155), Bécquer (151), Blasco Ibáñez (135), Palacio Valdés (129), Larra (118), Ángel Ganivet (114), Rosalía de Castro (106), y Pereda (103), habiendo sido algunos de ellos objeto de Congresos o Simposios (Blasco Ibáñez, Palacio Valdés, Unamuno), de monográficos de revistas (Rosalía de Castro, Larra, Pereda), o de libros colectivos (Valera). Del resto cabe destacar a Curros Enríquez (89, de resultas de un Congreso Internacional muy concurrido), Zorrilla (84), Menéndez Pelayo (82), Emilio Castelar (70, gracias a la labor del Seminario que lleva su nombre), Gómez de Avellaneda (63), Blanco White (60), el Duque de Rivas (51), Alarcón (48), Manuel Murguía (48), Fernán Caballero (44), Rafael Altamira (42), Mesonero Romanos (41), Bretón de los Herreros (41), Hartzenbusch (34), Espronceda (27), Concepción Arenal (25), Cánovas (24), Echegaray (21) y Donoso Cortés (20).

No es mi intención, al presentar estos resultados, establecer un ranking de escritores, sino simplemente mostrar las principales tendencias en la investigación literaria. En su buena mayoría, se mantiene una continuidad equivalente a la de décadas anteriores, pero los hay que han recibido últimamente un notable impulso, como Emilia Pardo Bazán, gracias a la labor del catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela, José Manuel González Herrán, con su prestigioso equipo colaborador; Clarín, a raíz, como ya he indicado, de su centenario, y, por supuesto, Galdós, asediado desde todos los ángulos. Otros, como Palacio

Valdés, Curros Enríquez, Murguía y Emilio Castelar, irrumpen asimismo con fuerza en el panorama crítico, al ser objeto de Congresos, promovidos por organismos culturales de las Comunidades Autónomas. También empiezan a suscitar particular interés las escritoras, fruto de la corriente actual de literatura de género: aquí cabe citar a Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero o Concepción Arenal. Por el contrario, llama la atención el desinterés hacia ciertos autores merecedores de mejor fortuna, como varios dramaturgos y comediógrafos románticos, el costumbrista Estebánez Calderón, cultivadores de la novela histórica, poetas de la «galaxia esproncedana», folletinistas, cuentistas y narradores menores del realismo.

ESTUDIOS. Conforman, junto con las Ediciones, la fuente originaria de la base de datos. Contiene esta sección el *corpus* de trabajos que he registrado durante la década, sea cual fuere su formato. Se desglosa en los siguientes archivos: Artículos, Libros, Obras colectivas, Unidades digitales y Tesis doctorales. Los tres primeros, en sendas áreas de Unidades literarias y contextuales, se subdividen en anualidades, sucesión cronológica que ha permitido al usuario habitual de la web disponer de las novedades bibliográficas del año en curso. Opté por diferenciar los tres grupos que componen un mismo conjunto, porque, aun a costa de restar protagonismo a los autores de los volúmenes colectivos, que aparecen menos resaltados, si hubiera seriado todo el material en una sola página, esta hubiera adquirido un volumen excesivo, pues el total suma la cifra de 7.523 entradas (hasta la fecha presente), y eso tan sólo para las unidades literarias. Incorporo aquí Resúmenes y/o Reseñas de bastantes registros, una información que me parece valiosa y resulta de fácil enlace dentro de la página. De hecho, algunas webs ya la empiezan a añadir últimamente en sus paquetes bibliográficos.

Las publicaciones colectivas requieren a su vez subdivisiones acordes a su propia naturaleza, bien se trate de volúmenes concertados sobre un tema monográfico, de Actas de Congresos, o de números monográficos de revistas especializadas. Todo esto ha sido tenido en cuenta en la documentación correspondiente. Tampoco las Unidades digitales se prestan a un único listado, problema que he resuelto, aunque diré que sólo parcialmente, distinguiendo entre «Autores», «Cabeceras», «Monografías» y «Obras colectivas». En la primera de ellas, contemplo dos apartados, «Portales» y «Revistas electrónicas»: el uno, con una relación de Bibliotecas virtuales, que, previsiblemente, con el tiempo se hubiera acrecentado; el otro, más nutrido en entradas, da acceso, como su nombre indica, a revistas de interés en nuestra disciplina que circulan por la red. Como en los casos anterio-

res, los contenidos de estas últimas proceden según un orden cronológico. Por último, las monografías y obras colectivas se han quedado en una fase germinal, por cuanto los editores prefieren todavía el formato impreso.

El quinto apartado, correspondiente a las Tesis doctorales, resulta incompleto, debido a las dificultades que entraña su búsqueda, por razón de la escasa difusión que tienen entre la comunidad interuniversitaria al no comercializarse. He acudido a la valiosa información de TESEO y de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a la vez que rastreaba, en la medida de lo posible, direcciones en Internet de Universidades españolas y algunas extranjeras. No obstante, me siento satisfecho con el resultado de los 135 títulos que he conseguido reunir.

La distribución, en definitiva, dispuesta en el capítulo de Estudios es la que juzgo más idónea, aun su complejidad, con vistas a acceder con rapidez a un material polivalente. No resuelve, con todo, muchos problemas axiológicos a los que hay que encontrar soluciones provisionales sobre la marcha. Una perfecta sincronización entre la plantilla bibliográfica y la informática requeriría un amplio debate para ajustar debidamente una casuística a veces difícil de ensamblar, pero estoy convencido que en un futuro se mejorarán nuestras vías de conocimiento a través del medio virtual, si se implementan con procesos selectivos de carácter semántico, pero este es un tema que ahora no me corresponde abordar.

Al poco tiempo de comenzar con la Guía literaria adquirí conciencia de la necesidad de incorporar una bibliografía contextual, concerniente a áreas humanísticas afines (Historiografía, Artes, Filosofía, Música, Cinematografía, etc.) e, incluso, fuera de ellas (Derecho, Sociología, Economía, Arquitectura, Ciencias, etc.), siempre en el marco del siglo XIX, por su valiosa información suplementaria. Añadí, en consecuencia, un archivo de «Unidades contextuales», paralelo al de las «literarias», aunque de estructura más sencilla. Aquí sí que hube de regirme por criterios estrictos, cuanto aportara un conocimiento tangencial, pues de lo contrario los registros serían interminables. Los accesos se distribuyen asimismo por anualidades y remiten, a su vez, a unos Denominadores. Aunque queda lejos de mi alcance el querer agotar esta otra fuente de información, sin embargo, los resultados que muestro abren perspectivas en el calado de las investigaciones, al aportar cerca de seis mil títulos.

EDICIONES. Distingo, en primer lugar, entre textos impresos y textos digitalizados. Los primeros siguen un orden cronológico, con una suma de 1.240. Aparte, figuran las Antologías (74), donde las entradas corresponden al título general o bien al editor, según los casos. Lo ideal hubiera sido detallar unos índices

de cada una de ellas, pero esto es prácticamente imposible, de manera que he tenido que conformarme con unas pocas pesquisas. Por lo que respecta a las Ediciones digitalizadas, las agrupo en ocho carpetas de contenido desigual: alguna, con un buen catálogo de escritores, como la de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en tanto que otras todavía son deficitarias. Empieza, sin embargo, a despuntar con ímpetu en la red la de Google books, que no he rastreado, a causa de su reciente aparición. Los usuarios habrán de suplir por su cuenta esta carencia a través de la ruta del famoso buscador, o del enlace que le señalan los Fondos de la Biblioteca Nacional y de varias universidades.

DENOMINADORES. Es una sección que dota de valor añadido al material bibliográfico, a base de un repertorio temático selectivo, tanto literario como contextual. Los campos no tienen por qué ajustarse a las «palabras clave», tal como exigen algunas revistas especializadas, sino que responden a categorías que me han parecido más sugerentes para las líneas de investigación. Por dicha razón, me he decantado por el término de «denominadores», en tanto entraña un contenido convergente dentro de un abanico de estudios. En la web, el usuario que consulte esta sección podrá ver en su página introductora un listado general, cuyos enunciados le orientarán sobre su contenido, de acuerdo con la siguiente clasificación:

a) Para los 57 denominadores literarios: 1) *Géneros y subgéneros*, indistintamente (poesía, narrativa, teatro, biografías, diarios, epistolarios, memorias, crítica literaria y literatura de viajes). 2) *Generales*, por su temática genérica o por extenderse a toda la centuria. 3) *Corrientes literarias* que se suceden en el siglo (Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Regeneracionismo). 4) *Traducciones* (Ediciones y Estudios). 5) *Varia,* con el resto de categorías (35), no clasificables: costumbrismo, historia literaria, mitos, recepción crítica, sexualidad, literatura de género, etc. El número total de entradas, todavía provisional, alcanza la cifra de 9.658, destacando por su cuantía lo que guarda relación con la prensa (748), la literatura de género (492), cuestiones de orden general (445) y recepción crítica (421).

b) Para los 60 denominadores contextuales: 1) *Generales*, para trabajos de temática genérica o supracronológica. 2) *Disciplinas*, es decir, estudios pertenecientes a especialidades concretas: Arte, Derecho, Cinematografía, Economía, etc. 3) *Períodos históricos* o etapas en que se puede secuenciar la centuria, desde la pervivencia del antiguo régimen hasta la Restauración, ocho en total. 4) *Materias*, las más recurrentes en un cuadro de agentes ideológicos, como son el anarquismo, el carlismo, el federalismo, el republicanismo, etc. Se incluyen asimismo categorías

de otro orden, como la referente a las Cortes de Cádiz, instituciones, partidos políticos, relaciones internacionales, historiografía, documentación, etc. 5) *Varia*, otros denominadores no clasificables, como las biografías/autobiografías, la censura, figuraciones, la mujer, agentes sociales, prensa, los protagonistas (individualidades), el contexto religioso… El número total de entradas, igualmente provisional, suma la cifra de 9.167, donde las cuantías superiores se dan en torno al tema de la Guerra de la Independencia (1.063), personajes de alguna relevancia histórica [protagonistas] (931), cuestiones de orden general (595) o local (577) y asuntos económicos (326).

Las Bibliotecas virtuales que empiezan a gestarse en los últimos años a un ritmo vertiginoso han de tener ya una cabida en las Guías bibliográficas. Por mi parte, he intentado dar unos primeros pasos en esta dirección, reservándoles subsecciones dentro de las generales de Estudios y Ediciones. Aunque más arriba he tenido ocasión de aludir a dicho fenómeno, quisiera añadir algunas precisiones de interés. A la vista de su rápido desarrollo, en un futuro próximo deberían monopolizar una web bibliográfica exclusiva con un diseño acorde a su naturaleza. Por lo que respecta a la mía, ante un material todavía fácil de controlar, me he circunscrito a dar entrada a un Índice de autores, de revistas electrónicas, y a Portales y Bibliotecas en fase de catalogación de sus Fondos digitales. Los enlaces correspondientes a su ruta en Internet se distinguen por un color rojo en una parte del enunciado, con letra de formato menor, o en su defecto, con la indicación de *online.* En las páginas de los Estudios literarios por anualidades ocupan un espacio independiente, a continuación de la lista de títulos impresos, pero no abarcan la totalidad de trabajos susceptibles de consulta directa, pues hay que completarla con una segunda relación no cronológica, contenida en los Portales. Quien desee obtener ambas en una seriación única, no por los títulos, sino por los autores, puede acudir a la sección de «Estudios: Unidades digitales» y, dentro de ella, la encontrará bajo el título de «Autores». El régimen de su datación plantea algunos problemas, inexistentes en las versiones impresas, ya que no es inherente a las revistas electrónicas el anuncio de la fecha de recepción del artículo o de su publicación. Ciertamente, en el espacio virtual las coordenadas temporales no funcionan como en el real; su calendario no es discontinuo, sino dinámico, susceptible a cuantos cambios perfectibles puedan introducir los autores, acordes con el tempo de los usuarios.

A título suplementario, he reservado en la página de inicio de la web, bajo el título de ESCAPARATE, una cabecera iconográfica de las novedades literarias

que aparecen en el mercado editorial, renovándola con cierta periodicidad. En el interior de la Guía se amplía la información de estas menciones. Debajo de ella ocupa lugar central una AGENDA de actividades (Encuentros, Congresos, Simposios), puesta al día, para interés de los profesionales de nuestro sector. Me consta, por diversos conductos, que estas noticias han sido del agrado de los usuarios.

Aunque el objetivo exclusivo de mi web consistía en proporcionar una guía bibliográfica de la literatura española del siglo XIX, no pude sustraerme, sin embargo, a la oferta de algunos colegas, a quienes desde aquí quiero expresarles mi agradecimiento, de acoger en ella trabajos suyos inéditos (artículos y ediciones), sin que fuera óbice para que les dieran curso posterior en otros lugares de su preferencia. Yo mismo, incluso, añadí algún estudio de mi propia cosecha en página destinada al efecto. Este pequeño lote figura también en la página de inicio con el nombre de «Biblioteca Virtual». Queda, de este modo, completa una web, destinada, como digo, a nuestra comunidad de estudiosos de la literatura. Realizado tal cometido, he de confesar mi satisfacción ante una tarea tan rutinaria y laboriosa, al haberse visto recompensada con las muestras de aliento que han venido transmitiéndome numerosos colegas. Con todo, como anunciaba al principio, el enorme volumen que había adquirido la base de datos, empezaba a complicar enormemente su manejo tanto por mi parte y como por la de los usuarios, lo cual me ha obligado a dar por finalizada esta Guía bibliográfica. De lo contrario, urgía entonces poner al día el aparato tecnológico con nuevas aplicaciones, reordenar la estructura y habilitar otras herramientas de búsqueda, acordes con las exigencias del nuevo reto, un objetivo que me siento incapaz de conseguir a falta de medios. Desde aquí, no obstante, aprovecho para pasar el testigo a quien desee proseguir dicha tarea, camino de las siguientes décadas.

Y para terminar, quiero dejar constancia de la ayuda estimable que me ha prestado en la confección de la web el equipo informático de la Universidad de Barcelona, dirigido por Jordi Pardo Carazo. A todo este colectivo transmito públicamente mi profundo agradecimiento, pues sin sus orientaciones y su generoso servicio técnico, este proyecto no se hubiera materializado.

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
http://www.bibliotecamiralles.org

José Luis González Subías
Hasta siempre y adiós a la «Biblioteca Miralles»: un legado
bibliográfico al servicio de la literatura española del siglo XIX
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 493-497

HASTA SIEMPRE Y ADIÓS A LA «BIBLIOTECA MIRALLES»: UN LEGADO BIBLIOGRÁFICO AL SERVICIO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Tuve la fortuna de conocer al profesor Enrique Miralles en Barcelona, en el año 1996, siendo yo por entonces un incipiente estudioso del teatro decimonónico español proveniente de Madrid, inseguro y asustadizo, tan romántico y apasionado como el teatro que pretendía estudiar y tan insignificante como resulta éste hoy a los ojos de gran parte de la crítica y –en buena medida, como consecuencia de ello– del público consumidor de espectáculos y cultura. En aquel primer y ya lejano encuentro, fruto del I Coloquio de la recientemente creada Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, a la que acababa de inscribirme como doctorando interesado en el tema y en la que fui recibido con absoluta cordialidad, pude pronto comprobar la humanidad, el desinterés y el idealismo que movía a los creadores de ese entrañable proyecto, entre los que Miralles ocupaba un destacado papel, capaz de reunir en aquel otoño barcelonés a más de medio centenar de estudiosos de primera fila, llegados desde diversos rincones del país, Europa y América.

Este encuentro se repetiría tres años más tarde, durante el II Coloquio de la ya consolidada SLES XIX, al que volví a acudir con mi recién estrenado título de doctor bajo el brazo, no sé si con mucha más seguridad y valentía, pero siendo acogido sin duda con la misma cordialidad que en la anterior ocasión. Es probable que, por entonces, Miralles estuviera dando vueltas ya en su cabeza a un nuevo proyecto, directamente relacionado con el que se encontraba ahora en pleno desarrollo, pensado quizá en un principio como complemento a los servicios y labor

que la SLES XIX podía prestar a los estudiosos de la literatura española decimonónica. Lo cierto es que, al margen de la motivación que pudo gestar esta nueva aventura, corresponde a Enrique Miralles el honor y el mérito personales de haber creado, en los albores del siglo XXI, la primera biblioteca especializada, de rango universitario, difundida y accesible meramente a través de Internet, dedicada con exclusividad a la noticia y divulgación de cuantas obras de investigación, estudios, ediciones o ensayos se acercaran al ámbito de la literatura española del siglo XIX desde cualquier disciplina académica.

La «Biblioteca Miralles»: una biblioteca virtual sobre literatura española del siglo XIX

La «Biblioteca Miralles» (www.bibliotecamiralles.org) fue creada por Enrique Miralles con el amanecer del nuevo siglo. Con dicho nombre se presenta esta página web, concebida como una «Biblioteca de la Literatura Española del Siglo XIX» al servicio del estudioso y de cualquier visitante interesado en el tema, y organizada a modo de guía bibliográfica; constituyendo, en realidad, un completo y extenso catálogo que recoge todas aquellas publicaciones relacionadas con la materia tratada de las que el autor ha ido teniendo noticia a lo largo de toda la primera década de la centuria, en concreto entre los años 2000 y 2009. Estamos hablando de una obra estrictamente personal, paciente y silenciosa, sólo posible gracias al trabajo desinteresado, a la firme creencia en una idea, y al crédito profesional y los numerosos amigos que una persona como Enrique Miralles ha sabido granjearse entre sus colegas.

El eje vertebrador de la obra llevada a cabo por Miralles se ha organizado en cinco grandes apartados, dedicados a «autores», «escritores», «estudios», «ediciones», «denominadores literarios» y «denominadores contextuales», respectivamente. El primero de estos bloques recoge un índice alfabético de estudiosos de la literatura española decimonónica, a los cuales puede accederse directamente para encontrar cuantas publicaciones sobre el tema han realizado éstos en la década cubierta por la Biblioteca. Una cifra cercana a los 6.500 autores da cuenta del valor de esta bibliografía, sólo posible de llevar hoy a cabo virtualmente y que, por medios tradicionales, ocuparía miles de páginas en papel.

Un segundo bloque se dedica a los escritores de la época, organizados también alfabéticamente y cuyo número ronda los setecientos. Cada una de las entradas destinadas a éstos recoge una amplia información bibliográfica, lo más

completa posible, de cuanto se ha escrito y publicado en la última década relacionado con su obra o su figura. Dichas entradas tienen un carácter monográfico que, en los casos de algunos de los autores más conocidos y renombrados de su tiempo, como Clarín, Alarcón, Zorrilla, Bécquer, Larra, Bretón de los Herreros, Rosalía de Castro, Espronceda, Echegaray, Galdós y tantos otros, se completa con la inclusión ordenada no sólo de estudios o ediciones, sino también en ocasiones de epistolarios o incluso enlaces virtuales a páginas donde se ofrece una amplia información sobre ellos.

El tercer gran apartado –posiblemente el más importante y sobre el cual se sustenta la Biblioteca Miralles– está destinado a dar noticia de los estudios publicados entre los años 2000 y 2009 que afectan, en mayor o menor grado, a la literatura española del siglo XIX. Organizado el grueso de los mismos por años y distinguiendo entre éstos los artículos, de los libros y obras colectivas, que se dividen a su vez en «unidades literarias» y «unidades contextuales», este apartado recoge asimismo tanto obras publicadas digitalmente (en este caso, sin límites cronológicos) como tesis doctorales defendidas y editadas en esos años, relacionadas con la finalidad de la Biblioteca. Añádase un apartado dedicado a dar cuenta de ediciones de textos decimonónicos publicados en la última década, tanto impresos como digitalizados; y dos últimos bloques presentados como «denominadores literarios» y «denominadores contextuales», respectivamente, destinados a organizar los estudios por grupos homogéneos en virtud de diferentes criterios (temas, géneros, corrientes literarias, obras de carácter general, traducciones, disciplinas, períodos históricos y materias varias).

Este magno conjunto bibliográfico, formado por miles y miles de obras, se completa asimismo con una «Biblioteca Virtual» donde los estudiosos que lo han deseado han tenido la posibilidad de publicar directamente tanto sus trabajos de investigación como ediciones y reseñas; una «Agenda» donde Miralles ha venido dando cuenta de un buen número de congresos y encuentros de investigadores, y que ahora mismo sigue teniendo plena vigencia al recoger en ella información concerniente a citas que tendrán lugar todavía en 2011; y un «Escaparate» donde los autores han tenido la oportunidad de ver publicitadas de forma inmediata sus obras ante sus colegas, al mostrarse directamente tanto la cubierta como la información bibliográfica básica de los trabajos recién publicados en la página de inicio de la Biblioteca.

La generosidad del profesor Enrique Miralles se pone de manifiesto una vez más en el «Buzón de sugerencias» que figura en la página, destinado a aten-

der peticiones cursadas por los usuarios «sobre problemas de investigación literaria sin resolver», dirigidas a través de un correo electrónico atendido personalmente por éste.

Un reconomiento merecido y un adiós que es hasta siempre

Con la conclusión del año 2009, Miralles se propuso dar fin a este proyecto al que había dedicado diez años de su vida. Todos cuantos tuvimos noticia de su decisión lo lamentamos. ¿Dónde íbamos a encontrar en el futuro la información bibliográfica que, de un modo sistemático, ordenado y fiable, este estudioso de la literatura recogía pacientemente para nosotros? Y la duda se hacía extensible a la existencia misma de la documentación recopilada por Miralles en todo este tiempo. ¿Acaso desaparecerían irremisiblemente del espacio cibernético los contenidos de su Biblioteca, sin nadie que se hiciera cargo de seguir manteniéndolos accesibles?

No puede dejarse al albur de la buena voluntad y el altruismo particulares la conservación del patrimonio cultural de un país –a pesar de que la honrosa existencia de numerosos casos aislados, como el del profesor Miralles, parezcan manifestar lo contrario–; supone demasiada carga para una sola persona cuando la tarea alcanza dimensiones ciclópeas. Sólo las administraciones públicas o, en su defecto, organismos privados sin ánimo de lucro con capacidad suficiente para ejercer el mecenazgo pueden hacerse cargo del sostenimiento económico de aquellas actividades que, por su contribución al desarrollo del conocimiento y la cultura, merecen ser mantenidas o potenciadas; y no cabe duda de que la «Biblioteca Miralles» se incluye en tal categoría. Este valor es el que ha hecho posible que una de las instituciones más pujantes dentro del panorama cultural español, cuya actividad se realiza plenamente a través del ámbito digital, haya accedido a almacenar el tesoro de Miralles en su portal virtual. Me estoy refiriendo a la Fundación que sostiene y da vida a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, cuyo director, el catedrático de la Universidad de Alicante Enrique Rubio, se cuenta entre los numerosos colegas y amigos de Miralles que conocen su magnífico trabajo y saben de la necesidad de evitar la pérdida de la información almacenada por éste durante tantos años.

No estaría de más, incluso, que el legado bibliográfico de Enrique Miralles y el camino emprendido por éste en solitario no sólo no se perdieran, sino sirvieran de estímulo y fueran la plataforma sobre la que se construyera una futura «Bi-

blioteca de la Literatura Española del Siglo XIX», sostenida científicamente por algún pequeño grupo de investigadores que la mantuviera actualizada.

Es sólo cuestión de tiempo –de muy poco tiempo– que, si aún no lo ha hecho cuando estas palabras vean la luz, la página web que ha albergado a la Biblioteca Miralles durante una década (www.bibliotecamiralles.org) desaparezca. A partir de ese momento, el acceso a la misma deberá hacerse a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de cuyos contenidos formará parte. Hasta entonces, los investigadores y otros visitantes que se asomen a ella seguirán encontrando el material bibliográfico disponible tal y como ha estado organizado hasta hoy; incluso, como ya he señalado, algunas novedades correspondientes al año 2010, no incluidas en la guía bibliográfica, pero mostradas en el «Escaparate» que figura en la página inicial, así como información sobre congresos y otros eventos de plena actualidad que el profesor Miralles ha querido seguir ofreciéndonos hasta el momento del «apagón» definitivo de su portal digital.

La verdad es que el trabajo de Enrique Miralles nos ha ayudado a todos los que nos dedicamos al estudio de la literatura española decimonónica. Hay obras menos lucidas que otras; labores que se realizan en la sombra, alejadas del rumor placentero del aplauso; trabajos pacientes, silenciosos, minuciosos, monótonos las más de las veces y, sobre todo, normalmente apenas valorados. Sin embargo, esas obras perduran en el tiempo y son las más visitadas por los estudiosos en la elaboración de sus trabajos de investigación.

Sé que estas palabras apenas pueden compensar el valor del legado que el profesor Miralles deja en su Biblioteca y que mis elogios son insuficientes para pagar su esfuerzo, pero sirvan al menos como testimonio –tan sólo un testimonio más– de admiración y reconocimiento a su trabajo, su honestidad e integridad profesional y personal; y de agradecimiento a la llana y profunda humanidad de este quijotesco intelectual de nuestros días del que aún esperamos se embarque en nuevas aventuras y proyectos.

José Luis González Subías
Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX

Santiago Díaz Lage
La obra de Leopoldo Alas *Clarín*, en sus Obras
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 499-511

LA OBRA DE LEOPOLDO ALAS *CLARÍN*, EN SUS OBRAS*

A Piotr H. Chorenu,
«que la amistad es un alma en muchos cuerpos»

Los lectores de índices tienen mala reputación. Como los índices de un libro nos señalan «adónde hemos de hallar lo que se busca»[1], parece que quien se basa en ellos entabla con el texto una relación parcial o sesgada: leer algo es recorrer una tras otra todas las líneas, todas las páginas de que pueda constar, tomando su disposición, en principio sujeta al designio y la intención de quien lo escribiera, como guía, pauta u orientación. Acaso por influencia de lo que Marc Angenot llama «gnoséologie romanesque», hoy tendemos a identificar la lectura casi exclusivamente con la lectura lineal y sucesiva, como si todas las obras, todos los textos y todas las series textuales hubieran de seguir una lógica narrativa o argumentativa[2].

Hace pocos meses salió de la imprenta el último tomo, el duodécimo, de las obras de Leopoldo Alas Clarín, que contiene el epistolario suyo más completo

* A propósito de la edición de sus *Obras completas* que ha publicado la Editorial Nobel, de Oviedo: véanse las referencias completas en la bibliografía. Remito a ella con las siglas *OC* e indico, en números romanos, el tomo correspondiente. Han aparecido ya dos reseñas del volumen de narrativa breve, editado por Carolyn Richmond, una por Jo Labanyi en el *Bulletin of Hispanic Studies* 82.3 (2005), pp. 393-394, y otra por Anthony H. Clarke en el *Bulletin of Spanish Studies* 83.6 (2006), pp. 871-872. De los tres primeros tomos de artículos, que cubren los años 1875 a 1890, se ha ocupado Ana González Tornero en *Revista de Literatura* 67.134 (2005), pp. 656-659.

[1] Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid - Iruña: Universidad de Navarra - Iberoamericana Vervuert - Real Academia Española - Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006, s. v.

[2] Véase Marc Angenot, *1889: un état du discours social*, Longueil (Québec): Le Préambule ['L'Univers des discours'], 1989, pp. 177-200.

hasta la fecha y unos índices generales. Éstos resultan, como advierte la propia editorial, «de un vaciado sistemático de los textos de Clarín y de las introducciones» publicados en los doce tomos, «sin armonización sistemática de las grafías ni de las denominaciones»[3]. Teniendo en cuenta la extensión y la heterogeneidad de la obra de Alas, tan aficionado a la pulla y la invectiva, a la cita tácita y la alusión velada, unas tablas onomásticas y analíticas más precisas, con referencias cruzadas, hubieran podido facilitar mucho el manejo del ingente acervo de información que la edición contiene. Las siguientes reflexiones sobre la obra y las obras de Alas, fruto de una lectura detenida de los doce tomos y de la consulta deliberada de los índices, pretenden señalar algunos de los problemas que ahora se perfilan mucho más clara y visiblemente que hace unos años.

La edición está ordenada según un criterio bibliológico: los cuatro primeros tomos recogen los diecisiete libros y nueve folletos que Alas publicó en vida, menos su ensayo dramático *Teresa*; los seis siguientes reúnen todos los artículos suyos hoy conocidos, aparecidos en numerosas publicaciones periódicas de dos continentes[4]; y en el undécimo se recopilan su periódico privado *Juan Ruiz*, escrito entre 1868 y 1869, sus escritos jurídicos y académicos, las conferencias que pronunció en el Ateneo de Madrid en 1897, sus prólogos a obras ajenas, sus poemas inéditos y su producción dramática. Se trata, pues, de un conjunto textual de lo más heterogéneo, que se extiende a lo largo de más de treinta años: los documentos íntimos, como las cartas y los manuscritos incluidos en el tomo segundo, conviven con las obras publicadas, y las intrincadas arquitecturas de *La Regenta* y *Su único hijo* conviven con las sucesiones de artículos breves aparecidos en prensa al hilo del tiempo, sólo en parte reunidos en tomo exento por el autor[5].

---

[3] De ese procedimiento se siguen varios problemas: como las grafías no están homogeneizadas y no se han unificado los criterios para establecer los lemas, en ocasiones se multiplica sin necesidad el número de entradas, de modo que Émile Zola y Emilio Zola llevan asociadas dos distintas, pero José Zorrilla y José de Zorrilla y Moral también. Además, la organización de un índice por términos sueltos puede dar lugar a ambigüedades y confusiones que el contexto resuelve, y en las entradas de 'Fernando' o *'Fígaro'*, por ejemplo, parecen ir mezcladas referencias diferentes. También conviene tener en cuenta que los índices se basan en el contenido bruto de los doce tomos, de modo que no se establece una distinción clara entre las alusiones y ocurrencias de cada Item que pertenecen al propio texto de Alas y las que se deben a los editores.

[4] En el número ocho de la revista *La Tribuna: Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* aparecerá un trabajo de Ricardo Axeitos Valiño que aporta algunos textos más: «Artículos y cuentos de Clarín y Emilia Pardo Bazán para la Agencia Almodóvar».

[5] Sobre el proceso de formación de los tomos de crítica a partir de textos publicados originalmente en periódicos y revistas, véase el prólogo de Laureano Bonet a los dos volúmenes de Crítica: «Leopoldo Alas, crítico literario: una acción ética e ideológico», en *OC* IV, pp. 25-107.

Alas escribía casi siempre para periódicos, es decir, para impresos colectivos de contenido heterogéneo, y probablemente la unidad de lectura relevante no era, para sus públicos contemporáneos, cada texto individual por separado, sino el periódico entero. Esta constatación es fundamental, porque indica cómo la edición de sus *Obras completas* condiciona y ahorma la lectura del texto que contiene: aunque hoy contemplemos sus artículos casi como capítulos de libros, o como entradas de una suerte de diario público, el hecho es que los primeros lectores de Alas eran, quizá ante todo, los lectores de cada una de las hojas periódicas en que pudiese colaborar, y él escribió siempre con clara conciencia de que sus palabras, al publicarse, quedaban inscritas en un contexto tipográfico y discursivo colectivo. De ahí que en los tomos de artículos, ordenados cronológicamente, se indiquen siempre las referencias hemerográficas completas de cada texto y, en su caso, se remita con una cabecera vacía a las colecciones correspondientes de cuentos o de ensayos. De ahí, también, que resulte discutible la ubicación de determinados textos dentro de la colección, como veremos más adelante.

Cada tomo lleva una introducción original redactada por su editor o editores, que suele explicar cómo se inscribían los distintos textos de Alas en sus prácticas casi cotidianas de escritura, por no decir en una forma de vida: por su asunto, han de destacarse las páginas que les dedica Joan Oleza a los «fragmentos narrativos» y los «proyectos novelescos» incluidos en el tomo segundo, y las introducciones a los dos volúmenes de *Crítica*, editados por Laureano Bonet, y a los seis tomos de artículos, que se reparten Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Llama la atención constatar que todas vuelven con insistencia sobre el problema de la relación entre la vida y la escritura, ya con el estudio de los epistolarios de Alas, ya mediante la lectura detenida de muchas sus ficciones, como hace Carolyn Richmond en la introducción al tomo tercero[6]. Aunque son el ejemplo más evidente, no sólo en los cuentos y los artículos se percibirán esas refracciones y ecos intencionados del mundo en el que se movía Alas y las palabras y discursos que lo poblaban: así lo indican, por ejemplo, las bellas consideraciones de José María Martínez Cachero sobre «lo que se decía» en Vetusta y la recepción de *La Regenta*

[6] Este planteamiento se remonta al trabajo de Laura de los Ríos sobre *Los cuentos de* Clarín: *proyección de una vida*, Madrid: Ediciones de la *Revista de Occidente*, 1965. *Cfr.* Leonardo Romero Tobar, «Reflejos autobiográficos en la narrativa clariniana», en Araceli Iravedra Valea, Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Leopoldo Alas, Un clásico contemporáneo: Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002, pp. 135-156, y «La etapa zaragozana de Clarín: biografía y creación literaria», en Juan José Gil Cremades y Leonardo Romero Tobar (eds.), *Clarín, catedrático de Zaragoza*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2001, pp. 77-93.

en Oviedo, y las de Leonardo Romero Tobar, en el tomo uncédimo, sobre la vocación de Alas por el teatro, tantas veces confesada, no sin cierta timidez, en muchos de sus artículos y ensayos[7].

Quien recorra los índices encontrará recurrencias curiosas en la obra de Clarín, no todas igual de perceptibles en una lectura lineal: por ejemplo, es evidente que algunos contemporáneos de Alas, como Ramón de Campoamor y Benito Pérez Galdós, Antonio Cánovas del Castillo y Emilio Castelar, aparecerán en los doce tomos de sus obras completas, igual que Apolo o Hamlet, y casi don Quijote y Sancho Panza; ya es más curioso comprobar que las alusiones al personaje de don Juan Tenorio y al drama de Zorrilla, tan frecuentes en los primeros años del autor y tan importantes en *La Regenta*, se interrumpen sin motivo aparente después de 1890. Pero la consulta de los índices también depara otras minucias más intrigantes, y más reveladoras, como la pervivencia en la memoria de Clarín del personaje de Fortunato Camoirán, el obispo de Vetusta, que en 1885 había dado pie a uno de los párrafos más memorables de su réplica a la pastoral dictada por Ramón Martínez Vigil, obispo de Oviedo:

> Por lo demás, yo creo que mi novela es moral, porque es sátira de malas costumbres, sin necesidad de aludir a nada ni a nadie directamente. Ni para bien ni para mal aludo a nadie. Así, por ejemplo, entre mi obispo don Fortunato Camoirán y el actual obispo de Oviedo nadie podrá ver ni el más remoto parecido. V. S. I. usa coche; mi don Fortunato no lo tiene; mi Camoirán gastaba zapatos remendados, y V. S. I. calza bien. Las virtudes que yo me complazco en reconocer de V. S. I. serán superiores a las de mi don Fortunato, pero son otras. Mi Camoirán más se parece, por ejemplo, al inolvidable Benito Sanz y Forés, arzobispo de Valladolid, digno antecesor de V. S. I.[8]

La afinidad entre la persona y el personaje es tal, que en su necrológica de Sanz y Forés, publicada en *El Imparcial* en noviembre de 1895, el periodista e «historiador» Clarín llega al extremo de cederle la voz al novelista que fue, y para describir al difunto copia por extenso «lo que en *La Regenta* sirve para pintar el

[7] José María Martínez Cachero, «Introducción», en *OC* I, pp. 33-62, pp. 34-43, y Leonardo Romero Tobar, «Los novelistas en el teatro», en *OC* XI, pp. 1299-1321, pp. 1299-1308.

[8] De la carta a Ramón Martínez Vigil fechada en Oviedo el 11-v-1885, en *OC* XII, pp. 138-142, p. 140, publicada en *El Eco de Asturias* el día doce, en *El Globo* el diecisiete y en *Madrid Político* el veinte del mismo mes: véase también en OC VII, pp. 496-501.

carácter del obispo de Vetusta»[9]. Es decir, que en este artículo encontramos, diez años después, y quizás para la posteridad, la clave de un detalle sólo en apariencia banal de la novela: la referencia simultánea a un personaje y a la persona de quien es trasunto traspasa al menos tres instancias textuales diferenciadas, novela, carta abierta, artículo de periódico, en un arco temporal de diez años.

Si la ingente obra de Clarín les plantea a sus lectores unas exigencias poco frecuentes, es también por otros conceptos: no resulta fácil manejar y aprehender lo que, en última instancia, son más de treinta años de texto, y nos enfrentamos a sus frutos con el deseo, sin duda convencional, de leerlos como se lee un libro o una serie de libros, cuando en realidad, como ha demostrado Yvan Lissorgues en su biografía, son otra cosa[10]. Junto a los textos concluidos, confiados a la cuartilla con clara conciencia de obra, encontramos en estos tomos varios «proyectos novelescos» y «fragmentos narrativos»[11] muchas veces publicados autónomamente en la prensa; en ellos fue consignando Alas, en distintos momentos de su trayectoria, los mimbres de unas narraciones intuidas, pensadas y apenas esbozadas, que en la mayor parte de los casos no llegó a desarrollar. Al contemplar ahora como Obra sus obras completas, esta tendencia suya a proponerse proyectos, adelantándose a la escritura, se revela como un factor estético fundamental: dejó tantos fragmentos que proyectan obras, como destellos de una intención que la invención siempre vence, que viene a la memoria la bella observación de Walter Benjamin: «para los grandes autores, las obras acabadas son menos importantes que los fragmentos en los que van trabajando durante toda la vida»[12]. Impresiona pensar cuántas veces intenta trascender, mediante la propia escritura fragmentaria y periódica, los estrictos límites de un texto, inventando una serie o anunciándola

[9] «Sanz y Forés» [*El Imparcial*, 7-XI-1895], en *OC* IX, pp. 357-364, p. 360-361. También comenta este episodio Yvan Lissorgues, *Leopoldo Alas,* Clarín*, en sus palabras (1852-1901). Biografía*, Oviedo: Ediciones Nobel, 2007, pp. 778-780. En su introducción a *La Regenta*, pp. 34-36, Martínez Cachero menciona la existencia de no pocos ejemplares de la primera edición en que varios lectores se habían entretenido en identificar los supuestos modelos reales de cada personaje.

[10] Véase también su estudio «Clarín periodista: lo épico y lo lírico en una escritura fragmentaria», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *III Simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, A Coruña: Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, 2007, pp. 277-293.

[11] Choca que estos textos se incluyan en el tomo segundo y no en el tercero, junto a otras «narraciones recuperadas póstumamente» de la prensa, o quizás mejor aún, en los tomos de artículos: *cfr.* Joan Oleza, «Introducción» a *Proyectos novelescos y fragmentos narrativos*, en *OC* II, pp. 385-490, y Carolyn Richmond, «Aproximaciones a la narrativa breve de Clarín», en *OC* III, pp. 7-88.

[12] Walter Benjamin, *Calle de dirección única,* en *Obras, libro IV / vol. 1: Charles Baudelaire, "Tableaux parisiens"; Calle de dirección única; Alemanes; Infancia en Berlín hacia el mil novecientos; Imágenes que piensan; Sátiras, polémicas, glosas; Reportajes*, ed. Tillman Rexroth, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada Editores, 2010, pp. 23-89, p. 28.

como si fuera a continuarla en algún momento, incluso pronto: el prólogo de la serie de «Vivos y muertos», iniciada sin previo aviso en 1886, no se publica hasta 1895, y en el «Proyecto», aparecido en 1897, anuncia que «muchas veces no se tratará más que de fragmentos de escritos que saldrán completos en el libro que ha de contener todos estos artículos de crítica biográfica»[13]. Esta tendencia a hilvanar con títulos y epígrafes las muchas interrupciones y discontinuidades de sus escritos afecta también a los de carácter narrativo: así lo demuestra el caso de «Cuesta abajo», narración inconclusa publicada por entregas en *La Ilustración Ibérica* entre marzo de 1890 y julio de 1891, que encarna las riquezas y las miserias de esta escritura desatada, sin plan, tan propia de Clarín, y que acaso merecería mayor atención por parte de la crítica[14].

Pero, como comenté más arriba, esta edición también permite leer juntos, sin solución de continuidad, los artículos y los cuentos de Alas, en el orden en que se fueron publicando, y acaso escribiendo. Es una práctica muy instructiva, porque quien se enfrente sin prejuicios a esa enorme masa de textos comprobará que, por momentos, no hay tantas diferencias estéticas ni técnicas entre ellos: incluso parece que Leopoldo Alas y el Clarín de los artículos *hablan* a menudo, por escrito, con unas voces muy semejantes a las de los narradores de sus cuentos, como si en la escritura y en el periódico no estuviera tan clara, o no existiera, la frontera entre el artículo y el cuento que luego sí se marca en las recopilaciones en libro[15]. Da la impresión de que lo fundamental, a efectos estéticos, no es tanto el designio inmediato que guía la escritura, ni la pretensión de dictar qué clase de texto se está escribiendo, como la ocasión de «hablarle al público» que brinda cada ar-

[13] «Palique. Proyecto» [*Heraldo de Madrid*, 17-VI-1897], en *OC* IX, pp. 1010-1012, p. 1010. Tomo los datos de Yvan Lissorgues, «Leopoldo Alas, *Clarín*, periodista», en *OC* VIII, pp. 7-56, pero especialmente pp. 35-38.

[14] Aparte de Joan Oleza, «Introducción» a *Proyectos novelescos y fragmentos narrativos*, en *OC* II, pp. 453-484, véanse Laura Rivkin, «Prólogo» a *Leopoldo Alas* (Clarín), *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, Xixón-Madrid: Júcar, 1985, pp. 9-81, pp. 29-44, y Noël M. Valis, «La crisis de autoridad en el fin de siglo español: *Cuesta abajo*, de Clarín», en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 400-420.

[15] Ya en los años setenta, Simone Saillard demostró las continuidades y concomitancias que existen entre el texto de *La Regenta* y la producción periodística de Alas en los años anteriores, y su análisis es modélico para los que habría que desarrollar ahora que contamos con la edición de las *Obras completas*: véase *Leopoldo Alas (*Clarín*), collaborateur du journal* El Día. *Du journalisme au roman,* Thèse de Doctorat d'État, Université de Toulouse-Le Mirail, 1973. Los resultados de este trabajo se han publicado parcialmente en «Leopoldo Alas, 1882-1884: el tiempo de *La Regenta*», en Juan José Gil Cremades y Leonardo Romero Tobar (eds.), pp. 121-143. Véase ahora también Carole Fillière, *Le lien et la rupture. Écriture de l'ironie et de l'intime dans l'œuvre de Leopoldo Alas* Clarín *(1852-1901)*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle en Études Hispaniques et Latino-Américaines présentée et soutenue publiquement par — le 23 mai 2009, sous la direction de Françoise Étienvre.

tículo, tomando el término en el sentido genérico de «unidad básica de escritura, de publicación y de retribución»[16]. Acaso por influencia de la composición interna del periódico, donde las personas enunciativas son siempre lábiles y hasta ambiguas, el *yo* que habla en los textos de Alas, sean lo que sean, se confunde muchas veces con una figura del propio autor empírico y, lo que es más significativo, con el autor casi sorprendido en el momento de escribir: tal ocurre en «El sombrero del señor cura», publicado en dos entregas en *Los Lunes de El Imparcial,* cuando al final de la segunda descuella con especial vehemencia la voz del autor: «hace tres lustros, yo me presenté en mi cátedra con un sombrero que no estaba de moda…»[17].

Alas vivió y escribió siempre escincido entre el ansia de totalidad y la fascinación por el fragmento, sujeto a una temporalidad sucesiva ajena, en principio, a la lógica de la obra y el sistema. Aunque su actividad se manifestase en formas fragmentarias y discontinuas, él parece haberla sentido siempre como algo hondamente unitario, y da la impresión de que, al buscar la trama invisible que liga cada texto con la totalidad discursiva de la Obra, al proyectar el fragmento inmediato sobre el contexto en que ansía inscribirlo, está tratando de recobrar una imagen coherente de su actividad, y de sí mismo. Los fluctuantes juegos de referencias que vertebran sus escritos no sólo establecen una connivencia con quienes pudiesen ir leyéndolo día tras día, sino que también permiten calibrar el alcance existencial de una estética siempre basada en el arte de la memoria, ya para hilvanar el flujo del propio discurso, ya para apelar con eficacia al recuerdo de sus lectores. Al fin y al cabo, su oficio consistía en producir, día tras día, textos ajustados a unas dimensiones definidas, y todo indica que esas condiciones, que a veces lo paralizarían, también le ayudaban a acotar, mediante la escritura, una reflexión incesante e incontenible, de la que nos han quedado rastros dispersos en sus artículos, en sus ficciones y en su epistolario. De ahí que Alas aludiese una y otra vez a lo ya dicho, «aquí mismo» o «en otro lugar», y a las repercusiones, no siempre bien calibradas, de sus palabras y sus actos, y que nunca dejase de trazar

[16] Yvan Lissorgues, «La producción periodística de Leopoldo Alas, *Clarín* (1868-1901)», en *OC* VII, pp. 7-57, p. 13.

[17] *Los Lunes de El Imparcial* XXXI: 10882 (16-VIII-1897) y XXXI: 10917 (20-IX-1897), pp. 3-4 y 4 respectivamente. Aparece también en *El gallo de Sócrates*, en *OC* III, pp. 733-824, pp. 777-784, p. 783. Otros ejemplos de esta tendencia pueden encontrarse en el estudio de Jean-François Botrel, «La poética periodística de Clarín: el ejemplo de los cuentos», en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (coords.), y Claudio Rodríguez Fer, Cristina Patiño Eirín, Luis Miguel Fernández y Ana Chouciño Fernández (eds.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional (Lugo, 25-28 de noviembre de 2008)*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicazóns da Universidade, 2009, pp. 115-135.

las muchas ramificaciones conceptuales que veía en los asuntos que trataba en sus artículos: leemos en una nota sobre la *Historia de los heterodoxos españoles:*

> Acaso en otra ocasión y en otra parte formalizaré un tanto este trabajo, pues ahora sólo quiero, sin orden y a vuela pluma, y hablando con amistosa franqueza, y casi con el desaliño de una epístola familiar, decir algo de lo mucho que me han hecho pensar esos capítulos en que un hombre de tanto talento juzga con perspicacia, pero con injusticia notoria, a personas e ideas que merecerían más respeto[18].

«Sin orden y a vuela pluma»: no pocas veces ironiza Alas sobre lo desmañado de su escritura, sobre la obligación de «entregar a tiempo la obra del jornalero acabada» y «la ingrata tarea de hacerme inferior a mí mismo, de escribir peor que sé, de decir lo que sé que no vale nada, que no importa, que sólo sirve para llenar un hueco y justificar un salario»[19]. Ante la idea de cobrar un salario por escribir mantiene siempre una actitud ambigua: unas veces identifica la retribución de sus textos con un salario, otras demuestra que anhela ponerse a sueldo de algún «empresario» para desentenderse «de tratar directamente con los periódicos, empresas editoriales, etc., etc. que publicasen y pagasen mis escritos»[20]. Al margen de la cuestión estrictamente económica, a menudo le atribuye las constricciones de tiempo y de espacio a las publicaciones en que escribe, y de esa insatisfacción derivan, por un lado, la idea de fundar un periódico o una revista propios, nunca abandonada por completo, y por otro, el original proyecto de los *Folletos literarios* que publicó entre 1886 y 1891. Pese a que resulta indispensable para entender la actividad crítica de Alas, y su experiencia de la escritura periódica, esta serie nunca se había reeditado completa hasta ahora, quizás porque el folleto, como forma editorial, ha ido perdiendo presencia durante el siglo XX: «no se tratará de un periódico», advierte Alas en el prólogo, «porque lo primero que a estos folletos les faltará será la condición de la periodicidad; saldrán a la luz cuando convenga, cuando las circunstancias lo aconsejen; no tendrán determinada cantidad de lectura, pues serán de más o menos páginas, según lo pida la materia; ni esta será siempre la misma»[21]. El único que llegó a tener carácter misceláneo fue el séptimo, publicado

[18] «El libro de Menéndez Pelayo. Breve examen de los últimos capítulos de *Los heterodoxos españoles*» [*El Progreso*, 30-X-1882], en *OC* VII, pp. 162-166, p. 164.

[19] *Cánovas y su tiempo. Folletos Literarios*, *II*, en *OC* IV, pp. 915-969, p. 920. Véase Jean-François Botrel, «El intelectual y "la pluma de hacer pesetas"», en *OC* IX, pp. 7-47.

[20] Carta a Manuel Fernández Lasanta, fechada en Oviedo el 29-VII-1888, en *OC* XII, pp. 254-257, p. 255.

[21] *Un viaje a Madrid. Folletos literarios*, *I*, en *OC* IV, pp. 665-703, pp. 665-669, pp. 665-666.

en 1890, que contra todo pronóstico se anunciaba ya como primer número de una revista individual con vocación de ser periódica: «por lo menos cada tres meses, muchas veces más a menudo, se publicará uno de estos opúsculos, que llevará por subtítulo *Mi revista*, y el número correspondiente de la serie, para distinguirlo de los demás del mismo género»[22]. Se hace evidente aquí la paradoja que mejor resume un periodo nada desdeñable de la vida de Clarín: aunque con los folletos literarios pretendía liberarse de las constricciones de la escritura periódica, acaba por acogerse a las condiciones de un periódico, como si para escribir con constancia necesitase encontrar un estímulo, un acicate o una provocación.

Como muestran tantas cartas a sus editores y a sus amigos del oficio, ninguno de los textos de Alas, ni siquiera sus novelas, escapó a ese modo de producción tan peculiar, y la lectura completa de sus obras sugiere nuevas vías para interpretar la totalidad a la luz de su carácter fragmentario. Incluso la redacción de *Su único hijo* –y, al parecer, también la de *La Regenta*– estuvo marcada por la misma antinomia que condicionó la historia de los *Folletos literarios*: «no crea usted», le escribe en 1889 a Manuel Fernández Lasanta, «que el tardar tanto la novela es pereza ni que voy más despacio; no, que estas cosas de *arte*, de *invención* yo no quiero ni sé escribirlas sino cuando estoy para ello y en una de estas grandes encerronas, como a la que ahora me preparo a fin de terminar el tomo»[23]. El subrayado de los dos términos clave, *arte* e *invención*, indica que se refieren a algo que, aunque parece distinguirse de otras formas de escritura, tampoco se deja deslindar fácilmente de ellas: *arte* e *invención* no son rasgos que puedan definirse o reconocerse en un texto, ni siquiera aspectos sustanciales del objeto de la producción estética, sino más bien determinaciones subjetivas que quien escribe aspira a imponer sobre su relación con el material verbal que maneja. Tanto es así, que poco tiempo después, en enero de 1890, Alas le anuncia a Fernández Lasanta:

> Ahora trabajo de firme y mi plan es ir a Madrid por Semana Santa después de puesto a la venta *Su único hijo*. Para que esto sea posible hay que darse prisa. Yo le enviaré a Vd. dentro de pocos días original hasta la página 200, y Vd. se pondrá a imprimir y a enviarme pruebas, yo iré mandando según vaya escribiendo de 40 en 40 cuartillas o cosa así. Es la única manera de que se acabe pronto el libro. Así hice *La Regenta* y sólo así echaré a un lado *Su único hijo*[24].

[22] En *Museum (Mi revista). Folletos literarios*, VII, en *OC* IV, pp. 1435-1483, p. 1435.
[23] Carta a Manuel Fernández Lasanta, que puede datarse en 1889, en *OC* XII, pp. 287-288, p. 287.
[24] Carta a Manuel Fernández Lasanta fechada en Oviedo en enero de 1890, en *OC* XII, p. 294.

Cuando acababa de terminar el segundo tomo de *La Regenta*, Alas le confesaba por carta a su amigo José Quevedo: «¡si vieras qué emoción tan extraña fue para mí la de terminar por la primera vez de mi vida (a los treinta y tres años) una obra de arte!»[25]. A renglón seguido remacha, con unas palabras que resumen toda una estética y una ética de la escritura: «me parece mentira no tener que fatigarme más buscando leyes probables de la vida interior ni raíces de la vida exterior verosímiles: aun hoy, cuando me acuerdo de que ya no tengo que traer y llevar las ideas de Ana Ozores, ni los celos del Magistral, salto de gusto. En fin, eso se acabó». Quien escribe esa confesión es, entre otras cosas, un autor consumado y respetado, con diez años de batalla literaria a sus espaldas: ha publicado más de mil cien artículos en periódicos y revistas muy diversos, desde la prensa militante hasta las *Ilustraciones* más prestigiosas, pasando por tribunas tan principales como *Los Lunes de El Imparcial*, y ha recopilado un buen número de ellos en tres libros (uno en colaboración) que lo han consagrado como crítico literario. Además, destaca desde hace unos años como autor de ficciones breves: ya insistió en incluir algunas en *Solos de Clarín*, su primer libro, y pronto habrá de reunir otras en una colección específica, *Pipá*, que publicará Fernando Fe muy a principios de 1886…

Y aun así, inmerso en el fragor cotidiano de la escritura periódica, Alas percibe *La Regenta* como su primera obra de arte, y quizás la única: desde la perspectiva que nos brinda la edición de sus *Obras completas*, ahora podemos preguntarnos si su verdadera obra, sin más, no será el conjunto entero, acaso indivisible, de cuanto escribía angustiado por la extensión y el plazo y lo que escribió con clara, y contradictoria, aspiración literaria.

SANTIAGO DÍAZ LAGE
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[25] De la carta a José Quevedo fechada en Oviedo el 21-V-1885, en *OC* XII, pp. 144-145, p. 144.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS Clarín, Leopoldo (2002) *Obras completas,* I. *La Regenta*, ed. José María Martínez Cachero. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2004). *Obras completas,* II. *Su único hijo. Proyectos novelescos y fragmentos narrativos*, ed. Joan Oleza. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2003). *Obras completas,* III. *Narrativa breve,* ed. Carolyn Richmond. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2003). *Obras completas,* IV. *Crítica,* 2 vols., ed. Laureano Bonet con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2002). *Obras completas,* V. *Artículos (1875-1878)*, ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2003). *Obras completas,* VI. *Artículos (1879-1882)*, ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2004). *Obras completas,* VII. *Artículos (1882-1890)*, ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2005). *Obras completas,* VIII. *Artículos (1891-1894)*, ed. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2006). *Obras completas,* IX. *Artículos (1895-1897)*, ed. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel, 2005.

— (2006). *Obras completas,* X. *Artículos (1898-1901)*, ed. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2006).*Obras completas,* XI. *Varia*, ed. Leonardo Romero Tobar *et al.*.Oviedo. Ediciones Nobel.

— (2010). *Obras completas,* XII. *Epistolario e Índices*, ed. Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel.

ANGENOT, Marc (1989). *1889: un état du discours social*, Longueil (Québec). Le Préambule ['L'Univers des discours'].

BENJAMIN, Walter (2010). *Obras, libro IV / vol. 1: Charles Baudelaire, «Tableaux parisiens»; Calle de dirección única; Alemanes; Infancia en Berlín hacia el mil novecientos; Imágenes que piensan; Sátiras, polémicas, glosas; Reportajes*, ed. Tillman Rexroth, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid. Abada Editores.

BONET, Laureano (2003). «Leopoldo Alas, crítico literario: una acción ética e ideológico», en *OC* IV, pp. 25-107.

BOTREL, Jean-François (2005). «El intelectual y 'la pluma de hacer pesetas'», en *OC* IX, pp. 7-47.

— (2009). «La poética periodística de Clarín: el ejemplo de los cuentos», en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (coords.), y Claudio Rodríguez Fer et al. (eds.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional (Lugo, 25-28 de noviembre de 2008)*. Santiago de Compostela. Servizo de Publicazóns da Universidade, pp. 115-135.

COVARRUBIAS HOROZCO (2006). Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Iruña: Universidad de Navarra- Iberoamericana Vervuert- Real Academia Española- Centro para la Edición de Clásicos Españoles.

FILLIÈRE, Carole (2009). *Le lien et la rupture. Écriture de l'ironie et de l'intime dans l'œuvre de Leopoldo Alas Clarín (1852-1901),* Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle en Études Hispaniques et Latino-Américaines présentée et soutenue publiquement par — le 23 mai 2009, sous la direction de Françoise Étienvre.

LISSORGUES, YVAN (2004). «La producción periodística de Leopoldo Alas, *Clarín* (1868-1901)», en *OC* VII, pp. 7-57.

— (2005). «Leopoldo Alas, *Clarín*, periodista», en *OC* VIII, pp. 7-56.

— (2007). «Clarín periodista: lo épico y lo lírico en una escritura fragmentaria», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *III Simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*. A Coruña. Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, 2007, pp. 277-293.

— (2007). *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901). Biografía*. Oviedo. Ediciones Nobel, 2007.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (2002). «Introducción», en *OC* I, pp. 33-62.

OLEZA, Joan (2004). «Introducción» a *Proyectos novelescos y fragmentos narrativos*, en *OC* II, pp. 385-490.

RICHMOND, Carolyn (2003). «Aproximaciones a la narrativa breve de Clarín», en *OC* III, pp. 7-88.

RÍOS, Laura de los (1965), *Los cuentos de Clarín: proyección de una vida*. Madrid. Ediciones de la *Revista de Occidente*.

RIVKIN, Laura (1985). «Prólogo» a *Leopoldo Alas (Clarín), Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, Xixón-Madrid. Júcar, pp. 9-81.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2001). «La etapa zaragozana de Clarín: biografía y creación literaria», en Juan José Gil Cremades y Leonardo Romero Tobar (eds.), *Clarín, catedrático de Zaragoza*. Zaragoza. Prensas Universitarias, pp. 77-93.

— (2002). «Reflejos autobiográficos en la narrativa clariniana», en Araceli Iravedra Valea, Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Leopoldo Alas, Un clásico contemporáneo: Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*. Oviedo. Universidad de Oviedo, pp. 135-156.

— (2005). «Los novelistas en el teatro», en *OC* XI, pp. 1299-1321.

SAILLARD, Simone (1973). *Leopoldo Alas (Clarín), collaborateur du journal El Día. Du journalisme au roman*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Toulouse-Le Mirail,.

— (2001). «Leopoldo Alas, 1882-1884: el tiempo de *La Regenta*», en Juan José Gil Cremades y Leonardo Romero Tobar (eds.), pp. 121-143.

VALIS, Noël M. (1988). «La crisis de autoridad en el fin de siglo español: *Cuesta abajo*, de Clarín», en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, pp. 400-420.

José Manuel López de Abiada
Globalización y literatura mundial. Las teorías de Franco Moretti y Pascale Casanova desde la ladera de las literaturas latinoamericanas
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 513-520

GLOBALIZACIÓN Y LITERATURA MUNDIAL. LAS TEORÍAS DE FRANCO MORETTI Y PASCALE CASANOVA DESDE LA LADERA DE LAS LITERATURAS LATINOAMERICANAS

Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche des Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.
(Goethe: *Gespräche mit Eckermann* vom 31. Januar 1827)

Literatura nacional no significa mucho ahora: ha llegado la época de la literatura universal, y todos tenemos que obrar ahora para acelerar la venida de esa época.
(Goethe: *Conversaciones con Eckermann*, 31 de enero de 1827)

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental […]. Creo que los argentinos, **los sudamericanos** en general […] **podemos manejar todos los temas europeos**, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas […]. [N]o debemos temer y […] debemos pensar que **nuestro patrimonio es el universo.**
(Jorge Luis Borges: "El escritor argentino y la tradición", *Discusiones*, 1997, págs. 160-161)[1]

1. Pórtico

Los dos textos que figuran a modo de epígrafe deberían ser redondeados con algunos más, si el espacio concedido a un artículo-reseña[2] lo permitiera. Añado un pasaje más procedente de un escrito del ensayista, filólogo y ju-

[1] Las negritas son mías.
[2] Utilizo el término reseña porque esta nota quiere ser sobre todo una recensión del notable volumen editado por Ignacio M. Sánchez Prado: *América Latina en la «literatura mundial»*. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2006.

rista mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) por ser autor de dos libros sobre la obra y la personalidad de Goethe[3] –que fue quien acuñó el término *Weltliteratur*– y del trascendente y capital ensayo *El deslinde* (1944), texto en el que intenta, en concordancia con el título, una división de aguas lingüística, fenomenológica y sistemática entre obras de creación y ensayo. En sus «Notas sobre la inteligencia americana», Reyes pone el dedo en la llaga de la visible dificultad que las culturas latinoamericanas tienen a la hora de cumplir con su misión histórica y de superar su condición periférica para situarse en el lugar cultural que les corresponde (Reyes consideraba que América latina había llegado tarde al «banquete de la civilización»); ello a despecho de su posición privilegiada cual continente mestizo, en el que confluyen culturas, razas, lenguas e idiosincrasias que anunciaban y configuraban desde antiguo el futuro universalismo:

> En tanto que el europeo no ha necesitado de asomarse a América para construir su sistema del mundo, *el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria. […] Nuestro internacionalismo connatural*, apoyado felizmente en la hermandad histórica que a tantas repúblicas nos une, determina en la inteligencia americana una innegable inclinación pacifista[4].

Tres páginas después de la cita aparece otra afirmación-exigencia dirigida a un simbólico e hipotético «tribunal de pensadores internacionales»: «reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado» (p. 90). Borges y Paz serían los representantes, entre muchos otros, de esa «ciudadanía universal», por su cosmopolitismo, su eclecticismo y su significancia representativa y simbólica. Y precisamente esa especie de universalización de la literatura latinoamericana es una buena prueba de que sus contenidos logran llegar a un público universal desde una calidad literaria y una valencia estética extraordinarias. La mera mención de *Cien años de soledad* (1967) y *Pedro Páramo* (1955) basta para ilustrarlo. *Pedro Páramo*, porque transgrede lo regional y la referencia exclusiva a América latina como lugar de focalización temática y alcanza relevancia y validez para un público universal. *Cien años de soledad*, porque su altísima recepción a escala mundial permite afirmar que ninguna de las novelas de calidad publicadas en la segunda mitad del siglo XX ha contado con tantos millones de lectores cómplices e incondicionales en todas las lenguas a las que ha sido traducida.

[3] Me refiero a *Idea política de Goethe*, 1937, y *Trayectoria de Goethe*, 1954.

[4] Alfonso Reyes: *Notas sobre la inteligencia americana, Obras completas* (26 volúmenes), México: Fondo de Cultura Económica, 1995-1997, p. 87 del volumen XI. El subrayado es mío.

De ahí que la obra maestra del escritor colombiano pueda ser calificada de obra verdaderamente global.

2. Goethe y la *Weltliteratur*

En los diccionarios especializados en terminología literaria suele figurar la entrada *Weltliteratur*; se suele también recordar que el creador del concepto, Goethe, no se preocupó al parecer de definirlo con la exactitud debida, por lo que el término se movía desde los comienzos en una especie de tierra de nadie. Efectivamente, un repaso analítico de los veinte pasajes en los que Goethe se refiere –entre el 15 de enero de 1827 y el 24 de abril de 1931– a la *Weltliteratur*, descubre pronto contradicciones. A juicio de Eppelsheimer[5], el hecho se debe a que el propio Goethe se sirvió del término confiriéndole, en concordancia con su actitud contraria al romanticismo, un sentido distinto al que luego tendría en la historia de la literatura, dados su cometido y su vocación de «político literario comprometido» (p. XVII y ss.). La opinión de Hans Meyer difiere radicalmente de la de Eppelsheimer: «Contra esta concepción nacionalista limitada de la nación alemana y de literatura nacional había creado Goethe su concepto de *Weltliteratur*»[6].

Seguro es que el término cuajó pronto y que se estableció casi de inmediato. Por lo demás, como puntualiza Meyer, Goethe ya lo había utilizado en 1813, durante la lucha de liberación patriótica, consciente del enorme peligro de la circunstancia y a la vez con ánimo de combatir los síntomas del nacionalismo alemán (Meyer 14-15). Y por si fuera poco, en 1816 publicó un poema político-literario sobre el mismo asunto.

3. Dos aportaciones significativas y una introducción

En 1999, Pascale Casanova publicó en París una monografía destinada a tener una repercusión inmediata y considerable: *La république mondiale des lettres.* Un año después apareció en *The New Left Review* un trabajo de Franco Moretti que inauguraba un conjunto de textos que iría creciendo durante toda la década. Su título: «Conjectures on World Literature». Al socaire de los textos de los dos autores mencionados surgirían otros, hasta configurar un corpus del que se des-

[5] Hanns W. Eppelsheimer: *Geschichte der europäischen Weltliteratur*, Erster BD., *Von Homer bis Montaigne*, Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1970, p. XVII.

[6] Hans Meyer: *Deutsche Literatur und Weltliteratur*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 198, p. 14.

prenden sustancialmente tres posiciones antitéticas. La de Franco Moretti y sus supuestas inferencias acerca de la «literatura mundial»; la de Pascale Casanova y su denominada «república mundial de las letras»; la de quienes impugnaban y criticaban dichos acercamientos y enfoques, como Efraín Kristal, Christopher Prendergast y otros. El volumen editado por Ignacio Sánchez-Prado –cuyas referencias quedan consignadas en la nota 2– hace de plataforma y constituye un meritorio punto de encuentro para seguir el debate, ahora centrado preponderantemente en la literatura latinoamericana. Son varios los críticos y estudiosos que toman posición al respecto, desde coordenadas y acercamientos distintos sobre las teorías de Moretti y de Casanova.

El amplio y atinado texto de Sánchez-Prado que abre su miscelánea *América Latina en la «literatura mundial»* configura un hermoso y alumbrado pórtico a los ensayos que siguen[7]. En el título de la introducción, «Hijos de Metapa», el editor señala y circunscribe los asuntos capitales sobre los que versan los ensayos (catorce, si no incluimos en el cómputo el extenso, calibrado y bien documentado estudio introductorio del editor (pp. 7-46), que a continuación presento y valoro. Muy logradas son las páginas sobre la genealogía del concepto *Weltliteratur*, tanto por las referencias a Goethe como por las puntualizaciones sobre el *Manifiesto del partido comunista* y las acotaciones sobre los grandes filólogos alemanes del siglo pasado (Erich Auerbach y Leo Spitzer, sobre todo). Y también por su interpretación del legado del sinólogo Étiemble y su exégesis de la literatura mundial tras la desautorización del eurocentrismo y el colonialismo, y sus referencias a David Damrosh y otros críticos y teóricos que se adelantaron a Moretti y Casanova; sigue un acercamiento enjuiciador sobre las teorías de los dos estudiosos. En segundo lugar, Sánchez-Prado propone una aproximación crítica a las ideas de Moretti y de Casanova y a sus características claramente europeas (y, como tales, eurocéntricas), decididamente occidentales y con absoluto predominio del inglés

[7] He aquí las referencias de los autores y los títulos de sus respectivos ensayos: Franco Moretti («Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo»; Pascale Casanova («La literatura como mundo»); Abril Trigo («Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial»); Efraín Kristal («*Considerando en frío...* Una respuesta a Franco Moretti»); Sebastiaan Faber («Zapatero, a tus zapatos. La tarea de crítico en el mundo globalizado»); Françoise Perus («La literatura latinoamericana ante *La República Mundial de las Letras*»); Jean Franco («Nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas»); Hugo Achugar («Apuntes sobre la *literatura mundial* o acerca de la universalidad de la *literatura universal*»); Hernán Vidal («Derechos humanos y estudios literarios/culturales latinoamericanistas: perfil gnóstico para una hermenéutica posible (en torno a la propuesta de Pascale Casanova»); Graciela Montaldo («La expulsión de la república, la deserción del mundo»); Juan Poblete («Globalización, mediación cultural y literatura nacional»); Pedro Ángel Palou («Coda: la literatura mundial, un falso debate del mercado») y Mabel Moraña («*Post-scriptum*. 'A río revuelto, ganancia de pescadores'. América Latina y el *dejà-vu* de la literatura mundial».

a la hora de seleccionar el corpus literario y crítico; y, puesto que en el proceso calibrador es de rigor la alternancia o substitución de los críticos «nacionales» o «regionales» por los que desempeñarían la función de críticos de «literatura mundial» (estos últimos accederían a las literaturas regionales gracias a las lecturas críticas realizadas por los críticos «nacionales» y «regionales»), Sánchez-Prado subraya la desigualdad; una «desigualdad en el campo de la crítica literaria» que considera «análoga al de la literatura misma», la lengua y la traducción; y también señala que el núcleo de las hipótesis de Moretti es a la vez flanco débil y desprotegido ante la crítica, el rechazo y la refutación.

Efectivamente, uno de los aspectos más vulnerables de las teorías de Moretti es su defensa de la transpolación al campo de la literatura de categorías procedentes del ámbito de las ciencias naturales, como evolución, diversificación y otras. En cuanto a las teorías de Casanova, Sánchez-Prado critica su defensa de la existencia de un lugar o posición central (París), en analogía al papel que tenía Shakespeare en el célebre y criticado ensayo sobre el canon de Bloom, desde cuyos parámetros y referencias mide la entera producción literaria. Sánchez-Prado se apresura, sin embargo, a puntualizar que la «defensa del occidentalismo» de Casanova no alcanza niveles tan altos de militancia como en el autor de *El canon occidental.* Y también reconoce que los «defectos y virtudes» del modelo de Casanova son «extensibles a todos los esfuerzos de descripción de la literatura global/mundial que han emergido en los últimos diez años» y que se trata al parecer de un «*impasse* presente en todos los sistemas teóricos sobre el tema». Y continúa: «Sea Francia (Casanova), el sistema-mundo atlántico (Baucom, Moretti), la tradición romántica inglesa (Bloom) o, incluso, la articulación poscolonial del *modernism* y el global *English* (Spivak), todo sistema literario mundial se basa en un posicionamiento cultural a la Moulton que pone en primer plano los intereses críticos de cierta perspectiva nacional o lingüística.» (pp. 29-30).

4. Críticos y criticados

La presencia de Moretti y Casanova entre los ensayistas que reúne el libro editado por Sánchez-Prado es de apreciar al menos por dos razones: a) a los dos teóricos, cuyas tesis son en algunos casos criticadas, refutadas en otros y enmendadas o rectificadas a veces, se les brinda la oportunidad de presentar en sendos trabajos –publicados ambos en 2005– los principales argumentos en que basan sus respectivas teorías; b) los lectores interesados disponen de dos textos significati-

vos y eclécticos de Moretti y Casanova que les permiten cotejar afirmaciones de quienes censuran, complementan o rectifican sus teorías.

El trabajo de Moretti, profesor en Standford, repasa, desde las coordenadas y los conceptos en que se apoyó en los comienzos (textos debidos sobre todo a Immanuel Wallerstein y su sistema-mundo y en parte a Itamar Even-Zohar y sus teorías de los polisistemas), los aspectos capitales de sus teorías. Casanova se refiere a una categoría de mediación, a un «espacio literario mundial» que no coincide con el concepto de *Weltliteratur* o el corpus de textos: es un artilugio o mero instrumento conceptual aunado y acoplado al concepto de «campo» de Pierre Bourdieu y *Weltliteratur* de Fernand Braudel. En sustancia, como ella misma señala, propone reflexiones no sólo sobre las «modalidades de análisis de una literatura extendida en el mundo, sino acerca de los medios conceptuales para pensar la literatura *como* un mundo» (p. 65).

He adelantado que una parte de los ensayos desautorizan o refutan los argumentos y propuestas de Moretti y Casanova o rastrean elementos y ejemplos procedentes de la literatura latinoamericana para mostrar que las tesis y los conceptos no se producen o confirman. Hugo Achugar considera que el debate en torno a la «literatura mundia» es local, puesto que se desarrolla en las universidades de Occidente. Graciela Montaldo cree que tanto Moretti como Casanova desarrollan un discurso normativo que reemplaza el concepto de Estado-nación del siglo XIX por la categoría de «mundo», sin considerar otros aspectos que configuran el discurso literario. Juan Poblete estima, tras brindar al lector un preciso resumen de las tesis de Moretti y de Casanova, que sus aportaciones son utilizables para las literaturas de América Latina. Jean Franco hace un repaso lúcido de los períodos y etapas en que la cultura occidental fue pilotada y condicionada por la política, la ideología y la economía; y muestra, a contrapelo de las tesis de los dos teóricos, que, en un discurso crítico que se precie y preste para el análisis de las culturas y literaturas latinoamericanas, se deberá considerar que todavía tienen validez aquellas tesis que lograron conciliar y fusionar el razonamiento ideológico y político con el análisis literario. Al final de su ensayo, Jean Franco toma como referencia a Josefina Ludmer cual paradigma de estudiosa y teórica que «no necesita citar autores de África o la India, porque las novelas que lee son expresiones ya de un imaginario global» (p. 193). Pedro Ángel Palou considera que la literatura mundial es, «hoy en día más que nunca», un efecto de mercado (p. 313), y que los teóricos de la «literatura mundial» no se refieren a los textos, sino a su recepción. Sebastiaan Faber ve entre los méritos del debate surgido al socaire del

proyecto de Moretti el haber «forzado» a los críticos a «reconsiderar nuestras bases» inherentes a la disciplina, aspecto que conlleva a la valorización de la filología *stricto sensu*, a subrayar la importancia de la lectura de los clásicos –ayer como hoy aún vigente– y de la erudición (p. 119) y a rechazar los conocimientos de «segunda mano» (p. 121). Faber critica asimismo el querer sacrificar el *close reading* (p. 126) en aras de un (supuesto) conocimiento de un corpus «asimilado» mediante lecturas de segunda mano que pone en entredicho la relevancia de la competencia cultural, puesto que resulta de un *distant reading* defendido por Moretti. Efraín Kristal contribuye con un texto madrugador, aparecido en 2005 en *The New Left Review* bajo el título de «*Considering coldly...* A response to Franco Moretti»; su respuesta desautoriza la concesión de excesivo protagonismo a la novela y la marginación de la poesía o el teatro en las hipótesis y teorías de Moretti; Kristal ilustra precisamente con un poema de César Vallejo que tiene función de hipotexto del monólogo de Lucky en *Esperando a Godot* (de Samuel Beckett) que la literatura mundial va más allá del género narrativo o de la novela propiamente dicha.

En el grupo de los que refutan las propuestas de Casanova figuran Abril Trigo, Perus y Hernán Vidal. Trigo afirma que Casanova concibe la literatura cual fruto de una producción aséptica y ajena a la política, por lo que considera que la teórica francesa cae en un idealismo a medio camino entre la candidez y la percepción o visión «idealista» y tecnócrata de la política de la literatura (p. 98). Françoise Perus muestra, en un trabajo amplio y muy documentado, las «importantes lagunas de información» (p. 148), y critica la «perspectiva y el instrumental conceptual» (p. 148) de Casanova. Vidal desaprueba y fustiga el recurso al cosmopolitismo, y defiende la necesidad de plantear y declarar los derechos humanos cual parte obligada en los juicios de valor y en la hermenéutica de la literatura latinoamericana.

El volumen cierra con un ensayo de Mabel Moraña, un texto valiente y lúcido, transido de proverbios precisos y muy bien traídos. Se trata de un escrito a la vez genérico y circunscrito, ceñido a la causa y defensa de la literatura latinoamericana. Un texto comprometido con los haberes y herencias culturales de América Latina *in toto*, sin excluir ninguno de los elementos que los constituyen, puesto que, a su juicio, son esa «multiplicidad de subjetividades, de sistemas culturales homogéneos y en conflicto constante, y esas relaciones problemáticas entre Estado, individuo y cultura lo que constituye […] la problemática presente de América Latina, no la refunda(menta)ción de sus articulaciones con antiguas me-

trópolis políticas o culturales, no su inserción en el occidentalismo […]» (pp. 332-333).

5. Final

El volumen alentado por Sánchez-Prado (son suyas las versiones españolas de los trabajos de Moretti, Casanova y Kristal) constituye una aportación novedosa, significativa y relevante en torno a dos de los teóricos más sugerentes de los últimos años sobre la literatura universal. Casanova cumple en buena medida su promesa: brindar un nuevo método de interpretación de la obra de un escritor desde su actitud y posición frente a la propia herencia literaria y lingüística. La estudiosa establece y desarrolla su teoría al socaire del campo literario de Pierre Bourdieu, pero ampliando las relaciones de poder establecidas por Bourdieu para el ámbito nacional francés a un contexto transnacional, a una «república de las literaturas mundiales». Su objetivo está en el descubrimiento de las «leyes que rigen esa extraña e inmensa república» (p. 15) y, como Bourdieu, también ella considera que la configuración de la república mundial de las letras es fruto de las añejas luchas libradas entre centros y periferias.

La gavilla de escritos de Moretti sobre la literatura mundial tuvo enseguida oponentes que respondieron con argumentos convincentes en trabajos aparecidos en publicaciones prestigiosas. Alguno de esos trabajos se recoge también en la monografía reseñada, que funge además, como hemos constatado, de estrado en el que se dirimen las diferencias, se despejan malentendidos y se corrigen equívocos o imprecisiones. Las teorías de Moretti beben de muchas fuentes y se benefician de sus dos libros precedentes: *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez* y *Atlas of the European Novel 1800-1900*, ambos aparecidos en la editorial londinense Verso en 1996 y 1998, respectivamente.

Nos hallamos ante dos voces recias y animosas, que tienen el atractivo de moverse, *primo loco*, en las coordenadas de las ciencias literarias, aunque también se nutran de otras disciplinas, como la filosofía, la historiografía, la antropología, la mitología griega, el estructuralismo y otras teorías desarrolladas en el último medio siglo.

José Manuel López de Abiada
Universidad de Berna

J. Astigarraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia (eds.). *Ilustración, ilustraciones.* 3 vols. Gipuzkoa: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

Ilustración, ilustraciones ofrece al lector interesado en el siglo XVIII una excelente aproximación de carácter multidisciplinar al fenómeno de las luces en España. Los trabajos fueron presentados en el primer Congreso Internacional «Ilustración, ilustraciones» que el Instituto Internacional Xavier María Munibe organizó en noviembre de 2007. Las contribuciones se agrupan en dos volúmenes impresos y un documento PDF, incluido en un CD. Esta obra magna reúne a una larga lista de expertos, sobre todo españoles, pero con renombradas inclusiones de investigadores franceses, italianos, ingleses y de la América de habla española. Mientras que las contribuciones publicadas en los volúmenes son de brillantes maestros, avalados por su largo historial académico sobre el tema que elaboran, la mayoría de los ensayos incluidos en el CD son de investigadores más noveles.

Las contribuciones de la primera sección del tomo I examinan los presupuestos desde los que, tanto en el pasado como en la actualidad, se ha estudiado, interpretado y analizado el complejo fenómeno de la Ilustración en España. Aunque la definición del marco teórico pueda parecer algo simple, este punto no está exento de controversia, ya que, desde el comienzo se observa que los dos primeros ensayos apuestan por distintas líneas de investigación. Este diálogo inicial subraya la tensión que el título plantea –y se mantiene a lo largo de la obra– entre lo singular y lo plural; es decir, entre lo universal de los principios ilustrados y las particularidades de sus manifestaciones locales. Mientras que Vicenzo Ferrone defiende la Ilustración como un fenómeno europeo y cosmopolita, expresamente rechazando lo que llama «las tesis criptonacionalistas» de obras que exploran las particularidades regionales, John Robertson aboga por estudiar la Ilustración en conexión a cada contexto nacional. Las circunstancias sociales y económicas de cada país le parecen clave para reconocer y valorar los logros específicos a los diversos entornos. Desde esta perspectiva, repasa la más reciente historiografía que examina la naturaleza y características de las deliberaciones que tienen lugar en los espacios públicos de discusión de Francia e Inglaterra. El estudioso británico apunta que, aunque los proyectos ilustrados se discuten y fraguan con aspiraciones universalistas de mejora de las condiciones de vida, en realidad están en estrecha conexión con el contexto en que surgen y dependen de las particularidades que los ven nacer.

Álvarez Barrientos, por su parte, considera que los enfoques ideológicos y las agendas gubernamentales, que desde el siglo XIX hasta la actualidad han impulsado los estudios del siglo XVIII, han marcado la variedad de acercamientos historiográficos al fenómeno ilustrado en España. Desde esta perspectiva, la Ilustración española es un periodo elusivo cuyas características fluctúan en función de la lente que el estudioso aplique. López-Cordón destaca que, aunque en el plano de las ideas los gobiernos de la monarquía borbónica aceptaran los principios ilustrados, no sucedió lo mismo con su

puesta en marcha, lo que dio lugar a una patente desconexión entre la teoría y la práctica. Esto es lo que, a primera vista, pudiera ser peculiar a nuestra nación. Philip Deacon, sin embargo, apunta la necesidad de distinguir entre los términos *Ilustración, ilustrado e ilustrar.* Si ilustrar es la acción de dar luces, éste es un proceso epistemológico esencialmente inacabado, por lo que no habría que ver el caso español como algo limitado o incompleto, sino relativo a la compleja práctica de despertar al conocimiento. Las consideraciones iniciales sobre la naturaleza y los límites de la Ilustración española encuentran eco en varios ensayos de esta magna compilación. Una rápida mirada al índice pone de manifiesto que las investigaciones actuales sobre el siglo dieciocho apuestan por «provincializar» el proceso ilustrador, evaluando sus condiciones, logros y efectos según cada región. Este esfuerzo pone a disposición del lector información relativa a políticos, administradores, eclesiásticos, investigadores, eruditos y escritores que con sus proyectos contribuyeron al comienzo de la modernidad en distintos puntos del territorio español.

El título «Tiempos y Modos» agrupa una serie de aportaciones de temática más o menos homogénea. Antonio Astorgano Abajo analiza en la testamentaría de Meléndez Valdés el grado de independencia del escritor con respecto a los valores católicos; Michel Dubuis estudia la vena proyectista del padre Sarmiento; Gérard Dufour examina la crítica radical a la Iglesia católica en la obra de Luis Gutiérrez; y Teresa Nava Rodríguez considera las paradojas de la escolarización femenina. Estos cuatro ensayos tienen que ver con la conflictiva relación entre los valores católicos y los principios ilustrados; y destacan cómo esta supuesta incompatibilidad se hace patente en las prácticas y programas orientados a un cambio de costumbres. Las contribuciones de Francisco Sánchez-Blanco y Antonio Tramus instruyen al lector sobre la producción musical y el origen del constitucionalismo europeo, respectivamente.

Los ensayos agrupados bajo «Espacios y Estados» exhiben un mayor grado de conexión temática, al estudiar el papel de las instituciones estatales como la prensa, la censura, los tribunales de justicia, las academias y las Sociedades de Amigos en el desarrollo o freno de la educación, la libertad de pensamiento y la conciencia política en España. El lector disfrutará con las contribuciones de Inmaculada Arias de Saavedra Alías, Gloria Franco Rubio, María Jesús García Garrosa, Elisabel Larriba, Pere Molas y Olegario Negrín Fajardo, seis renombrados expertos cuyos ensayos explican la aportación de las instituciones españolas al proceso ilustrador. Simonetta Scandellari concluye esta sección con un análisis del papel de la prensa en la Italia del dieciocho.

Las ponencias del tomo II se organizan en torno a cuatro temas: la economía política, las ciencias –dos ramas del saber que, como ya estudió Michel Foucault en el contexto de la Ilustración francesa, escocesa y alemana, se formaron y desarrollaron al amparo de los intereses epistemológicos de la Ilustración–, el papel de la literatura en la formación y diseminación de las luces, y los logros de la Ilustración Vasca. La sección «Economía Política» incluye trabajos novedosos que explican los principios y prácticas del Estado borbónico en la gestión económica. De particular interés son los ensayos de Mª Montserrat

Gárate Ojanguren, Santiago de Luxán y Meléndez y José Manuel Rodríguez Gordillo sobre el estanco del tabaco en las colonias americanas, y el de Joaquín Ocampo Suárez-Valdés sobre la actividad económica en la Cataluña del dieciocho. Los estudios agrupados bajo el título «Ciencia» elaboran los detalles de la contribución española al ámbito de las matemáticas (Aitor Anduaga, Elena Ausejo, Inés Pellón González), la química (Raúl Cabello Vázquez) y la ingeniería bélica (Marie-Hélène Garcia Diaz). El enfoque de la sección «Representaciones» es literario y contiene trabajos emblemáticos como el de Mónica Bolufer Peruga sobre la situación de la mujer. Sylvie Imparato-Prieur trata de la perdurabilidad de las fábulas de Iriarte, Elena de Lorenzo Álvarez incluye comentarios, casi poéticos, de textos representativos del dieciocho español, y Emilio Palacios Fernández y Pilar Pérez Pacheco traen a discusión la actualidad de las obras de Samaniego. Finalmente, Fernando R. de la Flor, Álvaro Ruiz de la Peña e Inmaculada Urzainqui ofrecen una valoración retrospectiva de las letras ilustradas. Estos ensayos destacan la presencia en el mundo de hoy de los textos que analizan. Cuatro excelentes trabajos sobre los ilustrados vascos, su origen social (José María Imizcoz y Álvaro Chaparro), sus aportaciones al comercio (Elena Alcorta Ortiz de Zárate), la educación (Begoña Cava Mesa y Begoña Echabe Pérez) y las guerras de independencia en América (Jesús Ruiz de Gordejuela Urquijo) cierran este volumen.

El documento PDF prescinde de agrupaciones temáticas y organiza los ensayos por orden alfabético. Aunque el formato sea digital, el lector debe resistir la tentación de juzgar este tercer volumen como inferior a los otros dos. En él se encuentran aportaciones que, aunque tratan de temas ya elaborados en los tomos I y II, construyen perspectivas originales y locales al fenómeno las luces. Dos ensayos ofrecen un enfoque trasatlántico, entre los que se encuentra el excelente estudio de Diana Bianchi. Esta ponencia gira alrededor de la discusión que tuvo lugar en el seno de la administración virreinal acerca de los problemas económico-sociales de la banda oriental del Río de la Plata desde 1784 a 1805. Igualmente sobresale el análisis de B. Cavael y Carlos de Bergara sobre la figura de Antonio Caballero y Góngora y su gestión como arzobispo y virrey de Nueva Granada entre 1782 y 1788. Otros centros geográficos de interés son la Ilustración canaria, la catalana y la gallega. El fenómeno de las luces en el País Vasco y el papel del Seminario de Vergara en el proceso ilustrador también recibe la atención de varios contribuyentes en este volumen, entre los que destaca el de Álvaro Chaparro Sainz y su examen de la fundación y relación del seminario para nobles con Madrid. En el contexto de la Ilustración Navarra, Pablo Guijarro Salvador estudia cómo la preocupación que el quinto y sexto marqués de San Adrián de Tudela tenían por la educación de los nobles, en concreto la de sus herederos, les llevó a emprender iniciativas que proporcionaran una educación ilustrada a la aristocracia local. El lector encontrará que las vicisitudes asociadas a esta empresa tienen que ver con el deseo de promover una educación basada en la virtud, cosmopolita y moderna para, con ello, facilitar que el linaje de los Adrián de Tudela se mantenga en las esferas de poder de la Monarquía de los Borbones.

Junto al enfoque territorial, la dimensión temporal está presente en tres contribuciones que analizan representaciones retrospectivas del siglo XVIII. Eduardo San José Vázquez produce un brillante estudio sobre la representación de las luces en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Emilio Múgica Enecotegui analiza la visión que los regeneracionistas vascos del 98 tenían de la Real Sociedad Bascongada; Ignacio Urricelqui Pacho observa los cambios del lema vasco en las representaciones del siglo XIX, Iñigo Yrizar estudia las manifestaciones de la actividad de la sociedad Bascongada en la cultura de los siglos XIX y XX; y, finalmente, María Cinta Caballer Vives, Inés Pellón González y José Llombart Palet examinan los contribuciones de la Real Sociedad Bascongada al adelanto de las matemáticas, la física y la química durante el siglo XIX.

El progreso de la ciencia y su aplicación técnica vuelve a ocupar a varios investigadores, entre los que destaca Gonzalo Duo, quien explora el desarrollo de los estudios náuticos al amparo de la Real Sociedad Bascongada. Juan Navarro Loidi profundiza en el papel de los jesuitas en el progreso de las matemáticas, mientras que Elena Riera Climent y Juan Riera Palmero exploran la función de las Academias de Matemáticas en la España de las luces. La perspectiva ideológica está presente en el fascinante estudio «Historia y restauración política» de Antonio Calvo Maturana sobre la propaganda política en las obras llevadas a cabo bajo el patrocinio de Carlos IV. El lector también encontrará que los comentarios de Checa Beltrán acerca de la figura de Ignacio de Luzán, el análisis de Patrizia Garelli sobre la traducción de Antonio Conca del *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de Campomanes, el ensayo de Juan Gomis Coloma «Feijoo y la literatura de cordel», el ensayo de Ricardo Rodrigo «Vicente Martínez Colomer el libertino» y el estudio sobre Alcalá-Galiano y las ciencias son singularmente estimulantes y novedosos.

En conclusión, *Ilustración, ilustraciones* forma parte del esfuerzo de las instituciones españolas por establecer lazos de comunicación y cooperación personal e institucional a nivel internacional, nacional y disciplinar. Este tipo de proyectos, aunque enfocados en lo local, ayudan a formar una visión global de los logros y límites de una época en la historia de España, todavía conectada a los problemas de nuestra realidad actual. Las excelentes contribuciones recogidas en estos tres volúmenes ofrecen al lector una perspectiva histórica sobre problemas como la educación, la discriminación de género, la influencia de la Iglesia católica en las ideas y las costumbres, la formación de espacios modernos de comunicación y sociabilidad, el desarrollo de las ciencias y los intentos de racionalización de la economía. Todos ellos arrojan luz sobre una tradición histórica de pensamiento y organización institucional todavía presente en las estructuras, las posibilidades y obstáculos de la vida civil y la acción ciudadana de la España del siglo XXI.

ANA HONTANILLA
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA

Carmen Becerra, Miguel Fernández-Cid, Teresa Saiz (coords.). *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester.* Santiago de Compostela: Fundación Torrente Ballester / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, Tomo 1: 215 pp. Tomo 2: 260 pp. 1 DVD: *GTB* x *GTB*

La suerte crítica de un escritor tras su muerte es muy diversa. Algunas luminarias en vida quedan rápidamente olvidadas, otros mantienen su valor y estimación, muchos permanecen, tanto en vida como en muerte, en una zona gris de difícil superación. Unos pocos, los elegidos, ven (más bien lo ven sus deudos y lectores) como su valoración crítica crece y crece sin interrupción.

Ese es el caso de Gonzalo Torrente Ballester. Escritor a quien, como es sabido, la gloria le llegó tarde, casi a punto de la jubilación, cuando *La Saga/fuga de J.B.* le consagró como uno de los novelistas fundamentales de la novela en lengua española del siglo XX. Desde entonces y hasta el final de su vida su reputación fue creciendo y consolidándose, merced también a una serie de brillantísimas novelas que fueron apareciendo tras *La saga/fuga.* Y, desde aquel 27 de enero de 1999 en el que la muerte inevitable apagó la imaginación y la creatividad de Torrente Ballester, hasta hoy mismo, no hay visos de que su reputación sufra deterioro alguno: una revista a él dedicada (*La Tabla Redonda*), que desde 2003 acude puntualmente a su cita cada año y ya lleva publicados siete números; quince tesis doctorales leídas en universidades españolas y presentes en el Archivo Teseo del Ministerio de Educación; 281 referencias bibliográficas en Dialnet…

En el 2010, con motivo de la exposición itinerante sobre el escritor gallego organizada por la fundación que lleva su nombre y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, se publica esta joya bibliográfica que es *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester.* Como indican al principio de los dos volúmenes Carmen Becerra y Miguel Fernández-Cid, «superando el sentido tradicional del catálogo de obra expuesta [este libro] pretende desplegar ante los ojos del lector los mundos de tan magistral creador, iluminando también aquellos que son ignorados o que permanecen en la penumbra del olvido». Los espléndidos resultados de esta intención que manifiestan los dos coordinadores son los dos volúmenes que ahora reseño, un auténtico goce para el aficionado a Torrente Ballester y a su obra, un nuevo placer que añadir a los muchos que hemos obtenido con la lectura de sus libros.

Es difícil decir si en estos libros llama más la atención la variedad, interés y oportunidad de sus textos o la abundantísima colección de imágenes que en ellos se contienen. El material escrito es copioso y variado: veintidós firmas presentes en el libro, entre ellas, la del propio Torrente para dar una visión de trescientos sesenta grados a su obra y a su persona.

En el primer tomo encontramos testimonios de otros escritores que les conocieron y le leyeron como Ana María Matute, José Saramago y Manuel Rivas. Un muy in-

teresante fragmento de su biografía, a través de los recuerdos de Francisca Ojeda-Suárez Miller: su estancia en la Universidad de Albany. Las conexiones entre Cervantes y Torrente Ballester, tan fundamentales y persistentes, analizadas por Darío Villanueva. Testimonios de Antonio Bonet Correa, Víctor García de la Concha y Luis de Pablo. Las relaciones de Torrente con las artes plásticas, la música o la historia, esta última con un artículo de Isabel Torrente Fernández de gran interés para el lector del autor de *Fragmentos de Apocalipsis.* Y la propia firma de Torrente en el *Curriculum en cierto modo*, publicado en *Triunfo* allá por 1981, y que, junto con la introducción a esas *Obras completas* empezadas y nunca continuadas por Ediciones Destino, son dos piezas clave de los textos autobiográficos de Torrente.

El segundo tomo reúne una serie de estudios sobre la obra de Torrente, llevados a cabo por diferentes especialistas: los artículos de prensa (César Antonio Molina), el teatro tanto en su faceta de autor (Janet Pérez), como en la de crítico (José Antonio Pérez Bowie), su novelística (Ángel Basanta), con especial incidencia en la llamada trilogía fantástica[1](Ángel G. Loureiro), sus guiones cinematográficos (Santos Zunzunegui) y una completa bibliografía de su obra (Carmen Becerra). Hay una atención especial a las adaptaciones televisivas y cinematográficas de obras del escritor gallego, por parte de Carmen Becerra (*Los gozos y las sombras* y *Campana y Piedra*) y de Imanol Uribe, director del *Rey Pasmado.*

Si en la parte textual el libro es rico y atractivo, me atrevo a decir que en el apartado gráfico es francamente lujurioso. Uno de los elementos que más llaman la atención es la serie de retratos del escritor que, escalonándose en el tiempo, nos van presentando una especie de biografía visual: su juventud, las tertulias, la vida familiar, el trabajo, las diferentes bibliotecas de los sucesivos domicilios de este «lector» como le recuerda su hijo Álvaro, sus escenarios vitales, la estancia americana, su tierra gallega, las calles y terrazas de Salamanca, el bastón que llegó a formar parte de su imagen, la estatua que le recuerda en el café Novelty, los premios y celebraciones, las relaciones con otros escritores. También el mundo cotidiano que le rodeaba: los magnetófonos, las máquinas de escribir, los cuadros que le acompañaban y a los que miraba. No menos interesante es el descubrimiento, gracias a este libro, de un Torrente Ballester ignorado: el fotógrafo. Que nos es revelado gracias a un brillante estudio de Miguel Fernández-Cid y una serie de fotografías en la que podemos comprobar como la personal forma de ver las cosas de Torrente se manifiesta también a través de las lentes de una cámara fotográfica. Una bella serie de fotografías de Vari Caramés nos acerca a los espacios propios, a la geografía de Torrente Ballester, a las ciudades donde vivió, los lugares que frecuentó, el mundo en el que estuvo y que de alguna forma está también en su obra y en sus lectores.

Y, como inigualable colofón, la voz y la presencia del autor. El documental *GTB × GTB*, con guión y dirección de Luis Felipe Torrente y Daniel Suberviola, nos presenta

[1] Denominación que, a pesar de las discusiones generadas, parece haberse aposentado definitivamente.

una serie de escenas sacadas de diferentes entrevistas a Torrente, entremezcladas con fragmentos de conferencias que en su momento fueron grabadas, y con parte de esos diarios magnetofónicos de los que salió en su momento, los *Cuadernos de un vate vag*o, y que se custodian en la Fundación Gonzalo Torrente Ballester. En el documental Gonzalo Torrente Ballester nos habla, nos habla a nosotros, habla a cada uno de sus lectores, que así pueden, de alguna manera, conversar con el escritor. Y para los que, entre ellos me cuento, la obra de Torrente es un elemento de la vida y una parte muy importante de la forma de entender la literatura, la imaginación y, acaso, el mundo, el documental constituye un inesperado y emocionante regalo.

Al contemplar las imágenes es fácil de ver como el Torrente que aparece en la pantalla es ya el veterano, el sabio escritor. No el anciano, pues su aguzada mente seguía sin tacha en la entrevista que le hizo Fernando Sánchez Dragó pocos meses antes de su muerte, pero sí el experimentado escritor que había superado sus treinta años de olvido y que con más de sesenta años tocó la fama y la gloria. Injusticias de la vida o justicia final, ¿quién sabe?, el hecho es que el Torrente que nos habla, reflexivo, sabio, experto, irónico y escéptico se nos aparece como un maestro del que aún seguimos aprendiendo.

Y de eso y de todo este espléndido libro tenemos que dar las gracias a sus impulsores y coordinadores.

Borja Rodríguez Gutiérrez
ICEL 19

Sergio Beser. *Verba Manent. Estudios y ensayos literarios*. Edición de Monserrat Amores. Vigo: Academia del Hispanismo (Col. Biblioteca de Escrituras Profanas, 24), 2010.

Ha acertado plenamente Javier Cercas al titular como *Verba manent* (*) esta miscelánea de los trabajos que Sergio Beser (Morella, 1934-Sant Cugat de Vallès, 1910) publicó a lo largo de más de cuarenta años y, siempre remiso a la letra impresa, sólo aceptó revisar y recoger en los últimos meses de su vida. El *dictum* clásico, recordó Alberto Manguel (y reitera Cercas en su prólogo), no establecía la superioridad de lo escrito sobre lo hablado sino al revés: la agilidad de lo oral para mudar y difundirse frente a la pesantez de lo que permanecería yerto e inmutable sobre lápidas, pergaminos o papiros. Y Sergio Beser tuvo más de Sócrates provocativo y cordial que de escriba atareado. Todo en su persona se acomodaba como un guante a la oralidad: aquella voz suya matizada y persuasiva, que poquísimas veces se alzaba; su adaptación a la longitud extenuadora de las reuniones que le parecían estimulantes; la cercanía afectuosa que, sin embargo, siempre supo sus límites infranqueables; la tendencia a la exposición irónica que subrayaban su media sonrisa y el brillo travieso de los ojos, tras las gruesas gafas. Todo esto se ajustaba a su manera de entender la literatura como experiencia vivida que debía ser transmitida mediante la lectura común, el hallazgo iluminador que nunca pretendía ser descubrimiento, el razonamiento o la discusión que aborrecían la expresión escolástica y la jerga doctrinal.

Verba manent se ha dividido en varias secciones, todas prologadas con solvencia y afecto por discípulos del autor: «Literatura española del siglo XIX» (Alejandro Pérez Vidal), «*Clarín*» (Montserrat Amores), «El siglo XX» (Juan Rodríguez), «Literatura catalana» (Enric Cassany) e historia local morellana (Lluís Meseguer). La ventaja de los trabajos decimonónicos es abrumadora. Beser era un lector universal en el tiempo y el espacio (como demuestra una preciosa semblanza de su dilecto Anton P. Chejov, escrita para las *Lecciones de literatura universal* que coordinó hace unos años Jordi Llovet y que, con buen acuerdo, los editores han publicado como colofón del volumen), pero decidió muy pronto avecindarse en el siglo XIX cuando casi era tierra de nadie. A finales de los años cincuenta y en el mundo académico, las dos centurias modernas (el XVIII y el XIX) sobrevivían extramuros del cercado estético-político que presidía el «Siglo de Oro» y, de añadidura, estaban bajo vigilancia del Régimen por los pujos extranjerizantes y sectarios que no disimulaban: sus ítems bibliográficos más reveladores fueron, por mucho tiempo, obra de hispanistas foráneos. La excepción no se hallaba, por supuesto, en los contados trabajos nacionales que estudiaban siempre los aspectos más tradicionalistas o inocuos del XIX español sino en algún profesor de la Universidad de Barcelona, tempranamente interesado por la memoria de un tiempo histórico que fue tan importante en la construcción de la Cataluña moderna: me refiero, sobre todo, a Jaume Vivens Vives, cuyo libro *Industrials*

i polítics del segle XIX (1958) consolidó una escuela de interpretación, no mucho después de que sus dos certeras síntesis, *Aproximación a la historia de España* (1952) y *Notícia de Catalunya* (1954), modificaran paladinamente la percepción del papel de Cataluña en la historia global de España. En su provechosa vecindad o en su directa descendencia, llegaron al poco los interesantes trabajos de Carlos Seco Serrano y Jordi Nadal, además de los de estudiosos más jóvenes como Josep Fontana, Josep Termes y Miquel Izard, entre otros. Y, por supuesto, los de Sergio Beser, cuyo interés por el XIX literario entroncaba, a su vez, con los esfuerzos del benemérito Jordi Rubió i Balaguer, interesado entonces en la reconstrucción del periodo de la «Decadència» y su continuidad bajo la «Renaixença», y los de Joaquim Molas cuyo designio explícito era ya la reconstrucción cabal de toda la historia literaria de Cataluña como un *continuum* cultural.

Como muchas gentes de su edad, Beser se había formado en referentes culturales y lingüísticos castellanos pero era consciente de tener una deuda sentimental y política con aquel ámbito catalán que había sido desarticulado como institución cultural en 1939 y sobrevivía en una fecunda y laboriosa semiclandestinidad. Para muchos herederos de aquella manda, era tarea urgente restituir una perspectiva catalana de lo hispánico y, en tal orden de cosas, el siglo XIX resultaba un palenque tentador: el romanticismo más estetizante y el más radical tenían huellas barcelonesas, como las tenían la política económica proteccionista, la industrialización, el primer asociacionismo obrero, el regionalismo político y el republicanismo federal, las influencias extranjeras más significativas, el vicio de la ópera y la edición de libros y revistas. La importancia de una posible visión comparatista de las literaturas castellana y catalana –sus límites y sus posibilidades– fue objeto de un estudio de Beser, tan ponderado como sugerente, que reproduce este volumen y que se recogió en el marco de las notables *Lliçons de literatura comparada catalana y castellana (segles XIX i XX)*, editadas en 1982 y nunca, que yo sepa, reiteradas.

Pero, de añadidura, en esa misma centuria de su predilección ofreció cumplido asiento a algunos de los ingredientes de la experiencia literaria que más le interesaban a Sergio Beser: la legitimación romántica de la huella personal en la creación estética, el intercambio fluido e incitante de las ideas literarias y las utopías sociales y, sobre todo, el poderoso afianzamiento del realismo como interpretación del mundo. Beser era *naturaliter* realista pero también sabía que el realismo era una compleja experiencia moral, un peldaño en el camino de la búsqueda de otra realidad mejor y, en definitiva, otro descubrimiento de la mirada romántica. Por eso disfrutaba también de los fértiles aledaños cronológicos del XIX, en su comienzo y en sus amenes: de la literatura de los finales del siglo, que fue su prolongación disfrazada a veces de refutación, y de la literatura del postrero XVIII, que fue la matriz de la nueva sensibilidad. Nunca escribió sobre esta última época pero, cuando prepárabamos juntos nuestras oposiciones a plazas de Titular, ambos disfrutamos tomando notas acerca de la lírica de Leandro Fernández de Moratín y nos confesamos nuestra atracción por el mejor escritor de su tiempo. En cambio, en *Verba ma-*

nent se muestran abundantes y oportunos acercamientos al fin de siglo por antonomasia. Su trabajo «Los escritores de la Restauración y la crisis de fin de siglo» (1987), inédito hasta ahora, es el esbozo de un libro espléndido que nunca escribió pero que inspiraban, a la vez, el propósito de desterrar el uso restrictivo y consuetudinario del concepto «generación del 98» y el interés por señalar los primeros síntomas del cambio en la aparición de héroes literarios de signo intelectual, a la vez exigentes y derrotistas, en el curso de las letras naturalistas.

Por razones obvias, la decisiva monografía *Leopoldo Alas, crítico literario* (1968), la antología comentada *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española* (1972) y la guía de lectura de *El árbol de la ciencia*, de Baroja (1983) han quedado fuera de la presente compilación, pero otros trabajos más sintéticos permiten seguir los calculados pasos del esfuerzo interpretativo al que me refiero. Al trabajar sobre la crítica de Leopoldo Alas, Beser había sido el primero en llamar la atención sobre dos ensayos, «Del naturalismo» y «Del estilo en la novela», ambos de 1882-1883, que son capitales para entender el propio desembarco del crítico en la confección de relatos; al abordar directamente la narrativa clariniana, su descubrimiento de «Sinfonía de dos novelas», concebida como continuación de *Su único hijo* pero también como arranque de la misma, a modo de prolepsis explicativa, le advirtió del interés del escritor por aquellos ámbitos intelectuales que fueron signo de la nueva sensibilidad. Y otros sumandos clarinianos –«Superchería» o *Cuesta abajo*, por ejemplo–, de Emilia Pardo Bazán –*La Quimera* y las reflexiones sobre la novela rusa– y del último Galdós le hicieron patente la necesidad de contar de nuevo y otro modo el fin de siglo, en la perpectiva del propio discurrir del XIX.

En las primeras páginas de aquel trabajo de 1987 leemos que «resulta difícilmente imaginable un trabajo de historia literaria que no haya asumido la conciencia de cambio y de desarrollo». De eso se trataba, de abordar otra noción de historia literaria, para quien pocos años antes había compilado y prologado el libro de René Wellek, *Historia literaria: problemas y conceptos* (1983). El gran formalista checo no fue nunca un mecanicista de la historia; creía más bien en una «historia interna» protagonizada por la resistencia y por la mutación de conceptos y modelos, que nos llevaran a leer de forma diferente los textos concernidos. Lo mismo pensaba Beser, quien al estudiar a «José Fernández Montesinos, crítico de Galdós» nos había dado otra clave de su personal actitud: usar un modo de crítica esencialmente empírico, acomodado a lo que se analiza, y no dudar en implicar en el balance definitivo la impresión autorizada del crítico (que, al fin, representa al tiempo presente), al lado de la fidelidad al tiempo del pasado y a la conciencia que el autor estudiado tuvo de él.

Hallaremos tres modelos excelentes de esta metodología en *Verba manent.* «Dos ejemplos de inversión ideológica en la narrativa de Galdós: Agustín Caballero y Ramón Villaamil»(1984) analiza los procesos de cambio de mentalidad del indiano enamorado de Amparo, la amante de un clérigo, y la desesperación del cesante, rodeado como el an-

terior de una familia absurda. El crítico sabe que la mutación de ambos –la opción por el concubinato en el primero y por el suicidio en el segundo– se explican… en virtud de un Galdós que vendrá tiempo más tarde y en otros libros, porque «sus interiores demonios, sociales y antisociales, aprisionados, durante páginas, por el distanciamiento y la intentada impasibilidad narrativa, buscaban y encontraban su expresión en las novelas siguientes». En «Espacio y objetos en *La Regenta*» (1985), el lector potencial se impone nuevamente al crítico notarial y sabe extraer de los objetos cotidianos, de los interiores vetustenses, el más atrevido retrato de sus personajes que Clarín hace viable pero no explícito: no sólo es víctima Ana Ozores, que tanto se compadece a sí misma, sino también aquel torturado Fermín de Pas, que mira su fuerte torso desnudo en el espejo. Y que se encuentra varón en liza cuando va vestido de cazador pero que también ve cómo recupera su poder social cuando viste la simbólica sotana. Particularmente deudores de la lectura de Montesinos me parecen los varios trabajos sobre la narrativa de Narcís Oller, referidos sobre todo a su penúltima novela, *La bogeria*: igual que el crítico granadino había sabido estudiar a Valera, Alarcón o Galdós a partir de sus prejuicios y sus convenciones, la lectura que Beser hace del autor de *La febre d'or resulta*, en puridad, un análisis espléndido de la mezcla de hallazgos y autolimitaciones que lo hicieron un escritor lleno de interés.

En una preciosa conferencia que se ha recogido en este volumen, Beser acertó a recoger en un sintagma feliz esa comunicación activa con el siglo antepasado: la tituló «Mi Clarín». La idea se la había dado el propio Alas, que fue autor de «Mi Renan» y que tuvo en el magín el propósito de escribir también otros dos trabajos sobre «Mi Castelar» y «Mi Zorrilla», y, en tal sentido, el posesivo nos indica que la interpretación literaria se entiende no como un título de propiedad que se adquiere sino como una experiencia que se vive, tras haberla merecido y disfrutado. El lector de estas páginas encontrará esa desembarazada actitud del buen lector en el gustoso descubridor de la «otra» literatura, la menos realista, del siglo XIX (en textos excelentes sobre el cuento «Hilda», de Eugenio de Ochoa, sobre el *Pedro Saputo*, de Braulio Foz, o en el comentario a las páginas autobiográficas de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Antonio Ros de Olano); en el precoz análisis de la estructura de *La voluntad*, de J. Martínez Ruiz y en el comentario de la polémica sostenida por Maeztu y el mismo futuro «Azorín» en torno al estreno de *Electra*, de Galdós, o en el descubridor de una posible (y muy sugestiva) fuente de la «nivola» *Niebla*, de Unamuno, en el atrevido «Escoli», de *El Comte Arnau*, de Joan Maragall, cuando el poeta se entrevista con su propio legendario personaje.

Los compiladores no han querido desdeñar trabajos donde la valoración de otros escritores y amigos se entrevera inevitablemente con los datos de una autobiografía que Beser jamás hubiera querido acometer: las evocaciones de Juan Marsé, de Manuel Vázquez Montalbán, de Josep Maria Castellet o de Joaquim Molas nos indican sugestivamente que la lectura y la frecuentación de lo literario no es incompatible con la vida sino una parte

fundamental de ella. Sergio Beser disfrutó leyendo. Quizá por eso y en condigno agradecimiento, algunas novelas nos lo han convertido en personaje de ficción. En *Los mares del Sur* (1979), de Manuel Vázquez Montalbán, es un profesor «que vivía en un piso de Sant Cugat en el que sólo había libros y una cocina» y al que describe como «setenta y ocho kilos de mala leche pelirroja» y «el hombre que más sabe sobre Clarín, tanto que si resucitase Clarín le mataría» (los kilos eran bastantes más; la «mala leche», pura fachada). En aquel piso guisa –y discute con el detective Carvalho y su amigo y paisano Enric Fuster– una paella valenciana no muy ortodoxa para después, a los postres, aclarar con toda su autoridad la procedencia de unos versos de T. S. Eliot y de otros de Cesare Pavese, precisamente del poema que daba título a la novela de Vázquez. En *El vientre de la ballena* (1997), la divertida y ácida novela de campus de Javier Cercas, Sergio Beser inspira la figura de Marcelo Cuartero, maestro y paño de lágrimas del atolondrado protagonista y narrador, Tomás, que prepara un artículo sobre Azorín muy parecido a «Los escritores de la Restauración y la crisis de fin de siglo». De su modelo, Marcelo tiene el «pelo graso, rojizo y abundante» y los ojos que «en cuyas profundidades de lago velaba permanentemente una incandescencia sarcática y azul». Pero, sobre todo, Sergio Beser se hubo de reconocer en otras frases que resumen, mejor que las mías, su trayectoria de historiador literario: «No niego –escribe Tomás por la pluma de Cercas– que se pueda atravesar el lodazal de una carrera académica preservando intacto el placer de la literatura; afirmo que Marcelo es una de las pocas personas que lo ha conseguido […] Porque en la relación de Marcelo con la literatura uno tiene a menudo la impresión de que perviven rastros de la adolescencia, esa época en que no se lee por placer, por curiosidad o por obligación sino por una urgencia de inaplazable de conocer el mundo y conocerse a sí mismo, pero también, paradójicamente, por la urgencia contraria: la de denegar el mundo y negarse uno mismo».

José-Carlos Mainer
Universidad de Zaragoza

José María Blanco White. *Artículos de crítica e historia literaria*. Edición, introducción y notas de Fernando Durán López. Sevilla: Fundación José Manuel Lara (Clásicos Andaluces), 2010, 346 pp.

Fernando Durán López nos presenta una interesante edición antológica de artículos de Blanco White que, como indica el título, giran en torno a cuestiones de historia y crítica literaria. La selección, anotada de forma muy completa, justificaría por sí misma el interés de la publicación, pero su editor va más allá al abordar en su extenso estudio introductorio cuestiones de poética y recepción literaria tratadas por el escritor sevillano y los miembros de su generación y, también, al revisar cómo han sido contemplados sus juicios por el hispanismo contemporáneo. Dado que se detiene en su tarea como periodista literario en español, a la inicial semblanza como tal del escritor le siguen tres secciones cronológicas, desde 1808 a 1825, que examinan sus artículos publicados en España o en Inglaterra en cuatro periódicos diferentes. Esta introducción se completa con un apartado con los criterios de edición y otro bibliográfico.

Reunir en un solo volumen textos que aparecieron de forma dispersa dota a la crítica literaria asistemática que realizara su autor de una articulación y permite su estudio, que se complementa con otros escritos suyos y de sus contemporáneos. Basándose, pues, en esos documentos originales, Durán López analiza el pensamiento literario de Blanco White y lo adscribe al «neoclasicismo heterodoxo» –denominación de Checa Beltrán–, ligado al clasicismo renovador surgido en la década de 1780, en la línea de las *Reflexiones* de Philoaletheias, Quintana o Munárriz. A la luz de las innovaciones que entonces se plantearon, que responden a un nuevo concepto de imitación, dinámica y basada en la naturaleza humana –según explica Álvarez Barrientos–, y al auge de la imaginación, asociativa en vez de creadora, el editor deconstruye con inteligencia la etiqueta de «prerromanticismo» adjudicada a Blanco White por Vicente Llorens –de donde proceden las interpretaciones posteriores y dominantes–. Asimismo, subraya dos elementos principales en las consideraciones literarias del escritor sevillano: el moralismo (que le lleva a una censura temática) y el subjetivismo (o «corriente de emociones autobiográficas», p. XXVIII), cercano a la sensibilidad romántica pero siempre regido por la imparcialidad y, por ende, la razón.

El primer texto antologado es la respuesta a una censura de Quintana al poema *La inocencia perdida* de Reinoso, de 1805, que el editor destaca como único ejemplo real de crítica literaria de Blanco en sus años de formación clasicista en Sevilla, y que, según se justifica, sanciona su mayoría de edad como escritor público. Muy atinadamente, se sitúa su publicación como parte de una exitosa campaña de presentación de los escritores sevillanos en la corte, se inserta dentro del contexto de las polémicas literarias del momento y se realiza el pertinente análisis de los elementos literarios de la discusión.

La etapa del escritor en el *Semanario Patriótico* dirigido por Quintana en 1808-1809 y sus inicios ingleses en *El Español de Londres* en 1810-1814 es titulada como los

«años políticos», condicionados por una coyuntura que dejaba poco espacio a la literatura, cuya sección correspondiente se componía de reseñas, extractos o anuncios de novedades bibliográficas. No obstante, se edita una buena muestra de textos: del primer periódico, las pocas piezas literarias que recogió (tres breves anuncios y una interesante necrología de Haydn); del segundo, su reseña del poema *Zaragoza* de Martínez de la Rosa –que se compara con la realizada por Quintana–, el encabezamiento de la serie de extractos del *Ensayo histórico* de Martínez Marina, la primera entrega –y parece que también parte de la segunda (v. p. 57, nota 98)– de los *Elementos de la ciencia política* de Paley y la necrología sobre Capmany. Precisamente, los artículos seleccionados del periódico londinense corresponden a un momento –desde 1813– en que, al disminuir la presión política, como bien apunta Durán López, Blanco White puede emprender una personal campaña intelectual, con la que propone a España una refundación moral e ideológica paralela a la suya propia, sustentada en los textos que extractaba.

La etapa más fructífera del escritor como historiador y crítico literario es, sin duda, la de editor de las *Variedades o el Mensajero de Londres*, en 1823-1825, por lo que recibe un análisis más extenso. Había sido contratado entonces por la casa Ackermann para difundir sus libros en español en la América hispana, en tanto que francófobo y «anglificador», consagrado ya como prosista inglés y alejado de las «lealtades» literarias en que se había formado, según observa Durán López, para quien esos artículos de Blanco White permiten vislumbrar su planteamiento de una historia de la literatura española aglutinada en torno a la idea de una nación enferma, debido a su sistema político-religioso, de la cual ofrece un «canon diagnóstico» (p. LXV). En este sentido, considera que el «Bosquejo de la historia del entendimiento...» que encabeza el nº 2 constituye su manifiesto programático a la vez que una historia abreviada de la literatura y educación españolas, cuyo eje es la relación entre la literatura pasada y el orgullo patrios, tema que el moderno editor sitúa en el contexto inicial de la escisión entre españolidad y modernidad. Para él, además, la impugnación que Blanco White realiza siempre de una historia literaria nacionalista está en la base de su leyenda negra, pero si en esta idea no difiere de otros contemporáneos suyos, según documenta, sí presenta elementos contextuales más extremos, como el uso de la crítica para cambiar a las élites de su país sobre la base de una cultura inglesa y protestante. Resulta muy pertinente, después, la reconstrucción y análisis de su método de trabajo, consistente en seguir un único libro en cada artículo, condicionado en Londres por la carencia de obras literarias españolas propias, un corpus cerrado ya en 1810 al que aludía gracias al recuerdo. Luego se revisan por partes los núcleos que sustentan su concepción de la historia literaria española, a saber: su oposición a la idea del Siglo de Oro, su acercamiento a la literatura histórica, y la alabanza de Inglaterra a la par que el vituperio de Francia. Para examinar la denuncia del concepto de Siglo de Oro, Durán López se remonta al origen y fortuna del mismo, y repasa a conciencia una serie de artículos editados a continuación sobre Garcilaso, los romances, el trovador Jauffré Rudel, Jorge

Manrique, una comedia de Lope de Vega y *La Celestina* –obra sobre la cual inauguró la teoría del autor único, como oportunamente se destaca–, lecturas que el escritor sevillano juzga en función de su adecuación a los conceptos universales del gusto y la corrección literarias. Así construye un canon personal, restrictivo y «melancólico» (p. CXI), compuesto por obras históricas y de ficción como las crónicas antiguas, *El conde Lucanor* o las novelas de Walter Scott, que reúnen utilidad moral, didáctica y entretenimiento; y si ahí Blanco White coincide con la temática y sensibilidad románticas, se distancia de ellas –precisa Durán López– por exigir una coherencia interna al mundo de la ficción, por rehuir la idealización del pasado y por utilizar éste como medio de conocer las sociedades presentes y pasadas. Por último, se estudian brevemente los artículos dedicados a literatura europea (inglesa, sobre todo, pero también francesa y española) y a novedades bibliográficas londinenses en español, parte de la campaña editorial aludida. Queda así el estudio a las puertas de los importantes cambios que sufrió el escritor a partir de 1829, que propiciaron un nuevo enfoque emocional en su apreciación de la literatura española.

La selección de 25 textos, junto con un apéndice con escritos propios y ajenos aludidos en el estudio, es muy pertinente, según queda reseñado. Sigue el procedimiento de abreviar o de omitir extractos no relevantes para conocer las ideas literarias de Blanco White, aunque ello se indica y se resume en nota. En este sentido, cabe destacar la exhaustiva e impecable anotación, que no sólo atiende a aspectos bibliográficos internos –el texto editado– o externos –obras aludidas en los artículos o relacionadas con ellos– sino que también se detiene en cuestiones lingüísticas, variantes, precisiones sobre la traducción, aspectos literarios significativos..., e incluso comenta y corrige datos suministrados por el autor (p. e., p. 60, nota 101, sobre *Centinela contra franceses* de Capmany).

La «Bibliografía selecta» ofrece un completo listado de las primeras ediciones de las obras que se editan, además de incluir las principales ediciones modernas de José Blanco White, que dejan patente el camino recorrido desde Vicente Llorens en 1971 hasta la edición de las *Obras completas* por Antonio Garnica y sus colaboradores en 2005-2009. Continuando la recuperación para la historia de la literatura española de una de sus voces más singulares, con este trabajo de envergadura Fernando Durán López –autor de la imprescindible biografía *José Blanco White o la conciencia errante* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005)– no sólo se consolida como especialista en su obra sino que también participa del complejo debate estético sobre el paso del siglo XVIII al XIX, revisándolo con sólidas y documentadas observaciones, y reconstruye un momento importante de los inicios de la historia de la literatura española.

María Dolores Gimeno Puyol
Universitat Rovira i Virgili

Jean-F.françois Botrel, Marisa Sotelo, Enrique Rubio, Laureano Bonet. Pau Miret, Virginia Trueba, Noemí Carrasco (eds.). *La Literatura Española del Siglo XIX y las Artes (Actas del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX).* Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU 2008. 470 pp.

Este volumen es el cuarto de la serie de de actas que recogen los resultados de los coloquios de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. El primero se celebró en 1996, con el título *Del Romanticismo al Realismo. La elaboración del canon en la literatura española del XIX* fue el tema de segundo coloquio, celebrado en 1999. En 2002 se celebro el tercer coloquio, *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura del siglo XIX).* En este momento está en prensa el volumen que recoge las actas del V Coloquio, *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, celebrado en 2008, y ya está en marcha la preparación del VI coloquio que tendrá lugar el 2011. Esto da ideas de la espléndida salud de una Sociedad que en 1992 fue fundada por Luis Federico Díaz Larios, Enrique Miralles García y Adolfo Sotelo Vázquez, y que sin duda seguirá mucho tiempo dando ocasión a encuentros tan ricos e interesantes como el que es objeto en este momento de nuestra atención.

El cuarto coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, celebrado en Barcelona, del 19 al 22 de octubre de 2005, tuvo como tema central la relación entre la literatura y el resto de las artes, a lo largo de la decimonovena centuria. El volumen recoge las treinta y nueve ponencias presentadas al congreso, testimonio innegable del interés que despierta esta temática de las intersecciones y fronteras entre el arte de las letras y el resto de las artes, temática cada vez más analizada y estudiada.

Veinte estudios abordan la temática de la segunda mitad del siglo, mientas que doce inciden en la época romántica. Cinco analizan elementos a lo largo del siglo, tanto de una mitad como de la otra, mientras que dos estudios dan un salto hacia el siguiente siglo y se centran en la presencia en el cine de autores y personajes decimonónicos. En cuanto a las artes analizadas el panorama es muy rico. Nueve artículos se centran en la relaciones entre la literatura y la teoría artística, sea esta presentada de la forma que sea. Cuatro analizan la presencia de personajes artistas en obras literarias y otros cuatro se detienen en el análisis de obras literarias ilustradas. A lo que se añaden estudios sobre pintura, ópera, arte dramático, literatura y sociedad, folklore, música y literatura popular, teatro de marionetas, la escultura, la arquitectura, el retrato (literario y pictórico), etc. Todo ello da testimonio de la amplitud de direcciones que puede tomar el tema central y por lo tanto la conveniencia de un congreso que acaso más adelante mereciera una segunda edición, pues aparecen apuntados varios temas muy sugerentes sobre los que, de seguro, habrán seguido trabajando los colaboradores de este volumen y otros estudiosos.

Las publicaciones de estas características, lógicamente, carecen de un núcleo central de significación y su riqueza crítica e intelectual viene de lo contrario: de la presen-

tación conjunta de voces distintas y diversas que nos ofrecen una visión multifacetada de la realidad que se aborda. Pretender hacer un resumen suficiente de las colaboraciones de cada uno de los autores que coincidieron en esos tres intensos días en Barcelona es labor imposible en el breve espacio de estas páginas. Digamos, no obstante, que en cuanto a los autores estudiados es notable la abundancia de visiones de Galdós, en cuya oceánica producción se encuentran también abundantes ocasiones de estudiar su visón, presentación o concepción del arte. Así, Yolanda Arencibia y Dolores Troncoso se fijan en las ilustraciones de los *Episodios Nacionales*, Arencibia concretamente en los retratos de personajes femeninos. Live Biehels nos habla de Galdós crítico de arte y Marta Cristina del Galdós viajero que escribe sobre el arte italiano. El Galdós observador del arte que aparece en *Memorias de un Desmemoriado* es estudiado por Julio Peñate. Tres novelas de Galdós, *La desheredada*, *Misericordia* y *Lo prohibido* aparecen en los estudios de Patricia McDermott, Geofreyy Ribbans y Margalida Socías.

La siempre inevitable Emilia Pardo Bazán cuenta con cuatro estudios. Cristina Patiño analiza la presencia de mujeres artistas en su obra, José Manuel González Herrán hace un estudio comparativo entre un relato de Doña Emilia y la opera mozartiana *Cosi fan tutte*, Marisa Sotelo considera a la literata gallega en su función de crítica literaria y crítica de arte y sus ideas sobre ambas actividades, mientras que Carmen Porrúa reflexiona sobre el uso que hace Pardo Bazán en su obra del arte suntuario y la decoración. A continuación, Leopoldo Alas *Clarín,* a quien José Luis Campal dedica un análisis de los artistas que aparecen como personajes en sus cuentos. Adoldo Sotelo se centra en la experiencia operística de Ana de Ozores y el tercer estudio sobre el autor de *La Regenta* es obra de José Schraibamn, que compara las visiones sobre el arte de Alas y de Robert Browning.

Otras figuras literarias destacadas reciben sus correspondientes estudios. Raquel Gutiérrez Sebastián se centra en las descripciones "pictóricas" que aparecen en *Peñas Arriba* de Pereda. Enrique Rubio Cremades estudia las ediciones ilustradas de las *Escenas Matritenses.* Bécquer también está presente, a través del estudio que hace Marta Palenque de la obra del escritor Collaut Valera y sus relaciones con la producción literaria del autor de las *Rimas.* Una bella edición ilustrada de *El Doncel de Don Enrique el Doliente* de Larra es el objeto del artículo de María Ángeles Ayala. Y Rosalía de Castro también hace su aparición a través del análisis de Montserrat Ribao sobre la presencia de las artes en sus novelas y la importancia de esas artes a la hora de narrar.

Las múltiples relaciones que el teatro como género literario puede mantener con otras artes hacen que haya hasta seis artículos sobre el terma. Patricia Garelli se centra en la archiconocida figura de Carlo Brioschi, *Farinelli*, y en su aparición como personaje de obras teatrales en el siglo XIX español. José Luis González Subías trabaja sobre las acotaciones en el teatro romántico y en los elementos pictóricos que en ella se pueden encontrar. María Luisa Guardiola incide en el papel del arte en el teatro romántico, agente

transformador de los personajes dentro de la emotividad que es básica en el concepto estético y vital del movimiento. Pau Miret se detiene en el arte de los interpretes teatrales y, en concreto, en la representación del horror en los escenarios decimonónicos a través de los gestos de los actores. Irene Vallejo nos presenta un teatro de *marionettes* que entre 1876 y 1877 desarrolló representaciones en Madrid y Mercedes Vidat-Tibbits analiza la presencia de la música popular, tango y guaracha en el teatro decimonónico.

Dos ponencias versan sobre elementos generales de narrativa. Jean-François Botrel analiza la función de las ilustraciones en las novelas por entregas mientras que Stephen Miller esboza una teoría general sobre la narración ilustrada decimonónica.

Acerca de la relación entre literatura y sociedad podemos citar dos artículos. En primer lugar, el estudio de Ángeles Ezama sobre «los cuadros vivos», plasmación del interés por el arte y la literatura en los salones femeninos del XIX. Ana Freire, por su parte, hace un estudio del Liceo Piquer y la convivencia de las artes que en él se producen en la segunda mitad del siglo XIX.

Dos trabajos se interesan por la repercusión de elementos de la literatura decimonónica en el arte cinematográfico. Así, David Gies pasa revista a las versiones cinematográficas del mito de Don Juan Tenorio. María Dolores Rodríguez Sánchez, por su parte, estudia la presencia en el cine de los dramas de José Echegaray.

Siete aportaciones diversas acentúan el variopinto paisaje crítico de este congreso. María José Alonso Seoane se detiene en la presencia del arte y el artistas en el Romanticismo y, más concretamente, en el artículo literario y la narración breve. Sobre retratos, literarios y pictóricos, nos habla Carles Bastons i Vivanco, centrándose en tres momentos determinados del siglo. El concepto literario de «pintoresco» y su poética es el objeto del estudio de Toni Dorca. Fernando Durán López se centra en un artista, Ponciano Ponzano y en su autobiografía. Salvador García Castañeda se interesa por una manifestación de la literatura popular, las aleluyas ilustradas. Hazel Gold reflexiona sobre una circunstancia histórica de fin de siglo, el aniversario de Velázquez y la acogida que este centenario despierta entre los escritores e intelectuales del momento. José Manuel Gómez Tabanera escoge el folklore como manifestación artística y su relación con la literatura.

Estas breves líneas no hacen justicia al rico contenido de este volumen, pero el espacio del que dispone esta reseña no permite un análisis pormenorizado de cada una de las aportaciones. Esperamos que el curioso lector acuda a las actas reseñadas para satisfacer su interés y comprobar que la riqueza de este volumen es mucho mayor de lo que se puede suponer por esta reseña.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
ICEL 19

María Teresa Cacho. *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena.* Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos, 48. Kassel: Edition Reichenberger, 2006. 377 pp.

La biblioteca de los duques de Este se remonta a la Edad Media. Originariamente ubicada en Ferrara, se trasladó a Módena hacia 1598; en el s. XIX se unió con la Biblioteca Universitaria de esta ciudad. Tras pasar por las peripecias sufridas por casi todas las grandes bibliotecas, la Biblioteca Estense Universitaria cuenta hoy con unos 10.500 códices, cerca de 2.600 manuscritos musicales y más de 141.000 autógrafos (p. xi).

Las conexiones dinásticas con España dejaron su huella en la colección de manuscritos y libros impresos: como indica María Teresa Cacho, «el interés por los manuscritos españoles parce iniciarse a causa de la educación hispana de Ercole I [1431-1505] y especialmente de su esposa Eleonora de Aragón … hija del rey Fernando de Aragón» (p. xi).

La mayoría de los hispanistas conocerán estos fondos a través del ya centenario artículo de Giulio Bertoni, «Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense», *Romanische Forschungen.* 20 (1905). 321-92. Muy posterior al elenco de Bertoni, en 2001, fue la compra de la biblioteca de la villa de Mombello, de la familia Falcó, cuya catalogación llena las pp. 53-232 de la presente obra. Los libros de nuestro ámbito impresos hasta el s. XVIII cuentan con el trabajo de Valeriano Soave, *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Estense di Modena*, Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos, 3. Kassel. Edition Reichenberger, 1985.

Ahora la profesora Cacho, autora de *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia,* Secoli d'oro, 25-26, 2 vols (Firenze: Alinea, 2001), y una nutrida bibliografía de catálogos y estudios sobre las relaciones literarias italo-hispanas, se ha dedicado a recuperar el fondo hispánico de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena.

El presente catálogo abarca tanto los manuscritos en castellano (pp. 1-282) como otros códices (la mayoría en italiano) que tratan de temas españoles (pp. 283-329). Las fichas se ordenan por colección (Fondo Estense, Raccolta Pío Falcó, Raccolta Campori, Raccolta Sorbelli, Archivio Muratoriano, Nuove Accessioni, Raccolta Bertoni), y dentro de la colección, por signatura topográfica. La «Bibliografía general» recoge estudios sobre la historia de la biblioteca y sus catálogos (pp. 331-32); la «Bibliografía sobre los manuscritos» (pp. 333-38) recoge referencias a estudios monográficos dedicados a códices concretos, o bien ediciones de los textos descritos «aunque no se base[n] sobre el manuscrito estense». (Es normal hoy en día en los repertorios de este tipo que la bibliografía se integre como un apartado dentro de la ficha de cada manuscrito).

Un apartado interesante lo constituyen los *codices descripti*, manuscritos copiados sobre ediciones impresas, por ejemplo Epsilon. 32. 3. 27 (pp. 164-69), Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. Gonzalo Argote de Molina (Madrid: por Diego Diaz de la Carrera: a costa de Pedro Coello, 1642). Este tipo de material suele infravalorarse, porque

se supone (con razón) que no puede ofrecer datos útiles para el establecimiento del texto. Sin embargo, las copias manuales hechas no sin trabajo sobre un libro impreso constituyen un testimonio del aprecio que se sentía por una obra clásica. Gamma. R. 5. 22 (p. 245-46), Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda*, no está claro si se trata de un manuscrito desconocido por la crítica –no está en el *Diccionario filológico de la literatura medieval española: textos y transmisión*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 21 (Madrid: Castalia, 2002)– o (lo que parece más probable) un *codex descriptus.*

Dos manuscritos relacionados con la imprenta, pero de forma diferente, son lo que parecen ser originales preparados para imprimirse, con los preliminares (hoy llamados paratextos) que requería la publicación en la época moderna. Las copias manuscritas son tanto más interesantes porque las ediciones previstas no parecen haberse realizado: Epsilon. 32. 3. 30 (p. 179), Baltasar Sayol, *Anuncios gloriosos de los reyes católicos de España* y Epsilon. 32. 3. 20 (p. 131), Juan Ramírez de Morales, *Horas geniales.*

Un punto fuerte de la colección son los 28 manuscritos poéticos, entre ellos el famoso *Cancionero de Módena* (Alfa. R. 8. 9, pp. 33-44), con 131 piezas. Fue propiedad de Lucrezia Borgia, según se indica en la p. xii, aunque este dato importante no figura en la ficha catalográfica.

A juzgar por el índice de «atribuciones poéticas» (pp. 340-41) es muy raro que la obra de un poeta aparezca en más de un manuscrito: sólo Fr. Luis de León y Lope de Vega se granjean este honor.

El teatro cuenta con 13 códices, donde se incluyen comedias, teatro menor, loas, entremeses, bailes, saintes, mogigangas y fines de fiesta (pp. 364-66). Los manuscritos en prosa abarcan: lengua y literatura, historia-política, genealogía-heráldica, ciencias y mapas (pp. 368-71). Como comenta la autora, el tema religioso es escaso: «no hay en español códices de espiritualidad o doctrina, sino biografías […], varios sobre las controversias, en el siglo XVIII, del Estado con la Santa Sede o con los obispos, y numerosos textos jesuíticos»(p. xvi).

La colección Estense también atestigua un interés por las lenguas amerindias: Alfa. K. 5. 12, Antonio Ruiz de Montoya, *Vocabulario y tesoro de la lengua guaraní*; Alfa K. 5. 28, Juan Antonio Machoni, *Arte y vocabulario de la lengua lule y tonocoté*; Alfa. R. 5. 10, Juan Patricio Fernández, *Gramática de la lengua de los indios llamados Chiquitos*; Alfa. R. 5. 11, *Gramática de la lengua Eyiguayegi*; Alfa R. 5. 26-27, Horacio Carochi, *Arte de la lengua mexicana con la declaración de los adverbios* y *Compendio del arte de la lengua mexicana*; Alfa. R. 5. 28, Antonio Ruiz de Montoya, *Arte de la lengua guaraní o más bien tupí.*

Al reseñar repertorios de esta naturaleza, siempre surgen posibles enmiendas o adiciones. «Ifach Abramanel» (p. 242) ¿podría ser Isaac Abravanel? Epsilon. 32. 3. 18, XXV, Baile para la comedia «Ser fino y no parecerlo» (p. 130) podría referirse a la obra de Antonio de Zamora, impresa en 1744, 1760 y 1792, según el *Catálogo colectivo del patri-*

monio bibliográfico (CCPB). El «libro chiamaro el dodexe del cristiano in lingua valentiana» que pertenecía a Lucrezia Borgia era seguramente el *Dotzè del crestià* de Francesc Eiximenis (p. xii, n. 5).

Como indica certeramente la autora, aprovechando sus amplios conocimientos de las bibliotecas italianas, «el conjunto de manuscritos hispánicos de esta Biblioteca presenta una situación muy parecida a la que he señalado de otras bibliotecas italianas: Manuscritos en español, llevados como dote, regalados o comprados, o escritos por españoles que vivían en Italia. Manuscritos en español copiados de impresos o manuscritos por copistas italianos. Traducciones italianas de impresos o manuscritos españoles. Textos sobre asuntos españoles escritos directamente en italiano. Textos latinos de autores españoles. Los tres últimos apartados son mucho menos abundantes en esta Biblioteca que en las demás bibliotecas áulicas» (pp. xiv-xv).

La principal aportación de este catálogo es la de dar a conocer a los investigadores una biblioteca sólo parcialmente estudiada por la crítica en su justa medida –especialmente la Raccolta Pio Falcó–, y constituye un monumento de las relaciones literarias y culturales entre España e Italia en las Edades Media y Moderna.

Barry Taylor
The British Library, Londres

Leopoldo Cano. *La opinión pública: Drama en tres actos y en verso. La voz del pueblo: Parodia del drama en tres actos.* Edición de Gonzalo Capellán. Introducción de Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander: ACOPos, 2009.

Gonzalo Capellán de Miguel y su equipo nos acaban de regalar una nueva obra: *La opinión pública: Drama en tres actos y en verso. La voz del pueblo: Parodia del drama en tres actos*, editada por ACOPos (Santander), 2009. En realidad es la continuación temática sobre la que viene trabajando Gonzalo Capellán y su equipo; o sea, sobre la opinión pública. En 2007, y con la misma editorial, ya había aparecido: *¿Quién opina en la opinión pública?*

Ambas obras, así como otra serie de trabajos suyos, vienen a incidir en profundizar en el campo de la opinión pública: medios que la conforman, análisis de contenidos, evolución de la opinión, su formación y efectos, etc. Una importante parcela del saber social, con gran repercusión en nuestros días, a la que, salvo por parte de teóricos de la comunicación, sociólogos y pocos más, se le ha prestado muy escasa atención.

Desde una perspectiva histórica, Capellán y su equipo vienen a incidir precisamente en este aspecto que desde hace tiempo hemos convenido en denominar: la opinión como agente histórico. Así como los historiadores tradicionalmente nos hemos preocupado y ocupado bastante de campos como la política, economía, demografía, etc, sin embargo, las mentalidades y culturas habían quedado en el baúl de los recuerdos. Y dentro de éstas últimas, la formación e incidencia de las opiniones en el decurso histórico, especialmente en épocas de crisis, había quedado en un muy segundo plano, cuando no ignorada totalmente a la hora de explicar la evolución de determinados periodos históricos. La importancia de esta línea de investigación y las dos obras-proyectos de investigación anteriormente señaladas radica precisamente en retomar y profundizar en este nuevo e importante campo de investigación, tanto desde un punto de vista histórico, sociológico como y/o comunicacional.

Decía anteriormente que la obra (obras) es un regalo para la vista y para el bibliófilo. Una cuidada edición (papel, tipografía, formato) hacen atractiva la lectura y la conservación de la misma. Aunque, dado el reducido espacio disponible de nuestras bibliotecas, que cada vez es menor, su conservación material plantee más de un problema. Efectos secundarios de un trabajo cuasi artesanal.

Sobre la obra en cuestión, el primer acierto me parece que es precisamente su rescate; el segundo, el documentado resumen biográfico del vallisoletano Leopoldo Cano Masas, autor del la obra y, el tercero, el incidir en cómo la opinión pública no se forma exclusivamente a través de los medios tradicionales de comunicación: prensa, radio, televisión, etc. Efectivamente el teatro –sobre todo antes de la aparición de los medios visuales– ha sido un potente instrumento de conformación de opiniones desde la

antigüedad más clásica; aunque su papel haya decaído progresivamente –no tanto como pueda parecer– durante el siglo XX aun sigue siendo en nuestros días un importante medio de cultura y formación de opiniones.

La capacidad de conformar precisamente opiniones de una obra teatral está precisamente en relación directa con su popularidad (difusión); es decir, en su recepción (acogida cuantitativa y cualitativa) por parte de público. Una prueba palpable, en la época, del «triunfo» de una obra teatral se mide en si es capaz de generar la parodia correspondiente. En este caso, *La voz del pueblo* (parodia de la anterior) nos viene a certificar precisamente su resonancia social. Los «parodiadores» –figura muy extendida en las actuales televisiones– lo que quieren aprovechar es precisamente el éxito de la obra primigenia (matriz).

El rumor, las «voces vagas» –ampliadas actualmente a través de internet– que tradicionalmente el gremio de los ciegos iban difundiendo de pueblo en pueblo, era la base para que los receptores nativos (lugareños) acomodasen y aderezasen a sus propias necesidades (opinativas), convirtiendo a nuestras plazas públicas en mentideros, potentes núcleos de «fabricación» de opiniones y aun de juicios definitivos. Hoy día, sin haber desaparecido lo anterior, internet (la nueva plaza mayor virtual) se encarga de universalizar el rumor, *voces irresponsables* (no hay sujetos emisores que se responsabilicen) lo mismo que antaño; aunque con mucho más daño por las dimensiones y descontrol total sobre lo puesto en circulación. Así se podría preguntar con toda razón Capellán: *¿Quién opina en la opinión pública?*

Cano Masas conocía bien esta realidad social. Quiere combatir dicho mecanismo por los daños que puede causar y la falta (cobarde) de responsables a los que inquirir. Teatralmente, en lo que no quiero entrometerme, la obra en cuestión me parece ágil y muy acorde con la mentalidad burguesa (burguesía dorada) de la Restauración. Mentalidad y comportamientos que él pudo palpar de primera mano en su Valladolid natal.

En resumen. Un tema apasionante sobre el cual queda aún mucho trecho sobre el que reflexionar: opinión pública, su evolución y efectos. Un libro que, junto con, y a propósito de la citada obra teatral, nos ofrece unos interesantes estudios introductorios a cargo de G. Capellán y Gutiérrez Sebastián-Rodríguez Gutiérrez tanto desde un punto de vista histórico como literario, respectivamente.

CELSO ALMUIÑA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Emilio Carrere. *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas modernas*. Madrid: Librería de Gregorio Pueyo, 1906. Edición facsímil, ed. y prólogo a cargo de Marta Palenque. Sevilla: Renacimiento, 2009.

Las lejanas crónicas medievales que tanto gustaban a los soñadores románticos del XIX –enfrentados a lo que consideraban estéril racionalismo dieciochesco–, como luego ya mediado el siglo a los prerrafaelitas británicos, y a los en tantos aspectos herederos de ambos, los liliales y opalescentes artistas finiseculares, hablaban profusamente de unas cortes brillantes y mágicas –en buena medida idealizadas– donde los reyes habían protegido con fervor a los poetas. Así, el mítico Al-Mutamid, bajo cuyo gobierno en el siglo XI la cultura floreció en una Sevilla frecuentada incluso por Ibn Hazm, autor de una obra legendaria como *El collar de la paloma*, el tan hermoso tratado que canta el amor de los sentidos. En torno a las mismas fechas, en el reino de taifas de Almería, el rey poeta Al-Mutasim, más conocido quizás como Almotacín, destacó por su gobierno próspero, convirtiendo su corte en un lugar de encuentro de líricos e intelectuales. Y qué decir de las cortes nazaríes, con nombres como Ibn al-Jatib o Ibn Zamrak, poetas de la Alhambra, cuyos poemas epigráficos decoran los muros del hermoso palacio donde tantas veladas literarias se celebraran…

Sin embargo, en las décadas finales del siglo XIX, muy lejos ya de las poéticas cortes medievales, el único rey concebible parece ser ya el que impagablemente describiera Rubén Darío en *Azul*…:

> Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos y monteros con cuerpos de bronce, que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío; era el Rey Burgués.

En efecto, el XIX será el siglo de la entronización de la burguesía y sus valores mercantilistas y utilitarios, en cuya mentalidad pragmática el arte y la literatura no encuentran ya cabida. De hecho, no se puede olvidar que el poeta del cuento rubendariano, tras obtener por parte del rey burgués la incomprensión más completa, acabará muriendo olvidado entre la nieve del crudo invierno. Así pues, a los artistas que luchan inmersos en la profunda crisis finisecular y que abogan por la consecución de un arte nuevo, de una nueva literatura, que supere y se enfrente a los modos literarios decimonónicos, sólo les quedará la opción de elegir un rey completamente distinto para su corte de poetas, un rey que bien podría figurar, sin duda, entre los raros de Rubén Darío, un rey que invierta y se oponga al rígido pero hipócrita esquema de valores que rige la existencia de la burguesía imperante. Y qué mejor monarca para encabezar la lucha por la consagración del modernismo que el que justificadamente sería considerado luego como rey de la bohemia, que no será otro que Emilio Carrere.

El prolífico escritor iba a protagonizar una interesante iniciativa en esa lucha emprendida por el juvenil y combativo modernismo de la España de los primeros años del siglo XX. En efecto, a continuación de lo que supondría el –en muchos aspectos– año clave de 1905, en 1906 publicó la primera antología del modernismo hispánico editada en España, con el sugestivo y elocuente título de *La Corte de los Poetas.* Con ella se adelanta en dos años a la que en 1908 vería la luz de la mano de Eduardo de Ory, *La Musa Nueva*, que lleva curiosamente el mismo subtítulo que el volumen compilado por Carrere: *Florilegio de rimas modernas*, subrayando así y haciendo hincapié en la modernidad del movimiento del que ambos se convierten en portaestandartes.

Entre medias de la publicación de ambas antologías, en 1907 se puede destacar la significativa y muy conocida realización de la encuesta sobre el modernismo que el cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo lleva a cabo desde las páginas del periódico *El Nuevo Mercurio*.

El emprendedor librero Gregorio Pueyo, que pasará a ser conocido pronto como editor de los modernistas, y al que inmortalizaría años después Ramón del Valle-Inclán en el personaje de Zaratustra de su obra *Luces de bohemia*, decide apostar en 1906 por el triunfo y consolidación de un movimiento que parece presentar crecientes posibilidades de cara al mercado lector. Así, apuesta por esta antología de Carrere y le da cabida en su catálogo editorial (ese riquísimo patrimonio que estamos a punto de recuperar en los próximos meses gracias a la detallada monografía sobre la figura y la obra de Pueyo que ha llevado a cabo su bisnieto Miguel Ángel Buil Pueyo y que está a punto de publicarse, algo que sin duda agradeceremos todos los estudiosos del periodo finisecular).

La selección de Carrere responde en buena medida a su propia personalidad, y así, destaca la extraña mezcolanza de nombres, que se ofrecen al lector en lo que parece una lista sin orden ni concierto: en efecto, ni el criterio cronológico, ni el alfabético, ni el de calidad, ni la publicación de los primeros poemarios, guían la ordenación del conjunto. La segura combatividad que demuestra en su breve «Nota preliminar» contrasta así con la indefinición que gobierna la selección de los sesenta y siete nombres de poetas españoles e hispanoamericanos. Indefinición que, no obstante, recuerda Marta Palenque –autora de la modélica edición actual de esta antología, así como de su estudio introductorio–, se observaba de igual modo en la ya citada encuesta sobre el modernismo llevada a cabo por Gómez Carrillo en *El Nuevo Mercurio*, puesto que «No hay una poética definida, sino varias tendencias».

Y es que Marta Palenque, especialista precisamente en el terreno de las antologías del XIX y las primeras décadas del XX y estudiosa de primera fila de la dialéctica entre innovación/canonización que la literatura antológica propone y plantea, concluye en relación con esta fascinante *Corte de los Poetas* tan atinadamente rescatada del anaquel de lo libros rarísimos, que «Pese a su desorden y variedad, *La Corte* ofrece un

conjunto lírico muy novedoso en el contexto de las antologías españolas; puede decirse que es un progreso decisivo hacia la constitución de una norma distinta en la historiografía literaria, aunque luego el paso del tiempo haya ido abandonando biografías en la cuneta».

La valiosa edición se completa con los anexos finales de «Índice alfabético de autores», «Índice de autores por lugar de procedencia», «Índice de títulos« y el especialmente interesante y completo anexo de «Localización de poemas«, donde se especifica detalladamente la procedencia de los textos, así como las distintas variantes que ofrecen en sus diversas ediciones.

Amelina Correa Ramón
Universidad de Granada

Ana Casas. *Voces disidentes (Cuentos de la generación del medio siglo).* Palencia: Menoscuarto, 2010. 275 pp.

La profesora Ana Casas ha editado un libro tan necesario como atractivo: *Voces disidentes (Cuentos de la generación del medio siglo).* Creo que cualquier lector atento y sosegado acordará, tras recorrer las 275 páginas que lo componen, el notable grado de cohesión que se desprende de esta gavilla de historias que tan bien muestran la excelencia y diversidad de aquel grupo de narradores españoles del siglo XX y que en su conjunto prueban la elevada calidad del cuento como género literario, ofreciendo una amplia y contrastada visión de la sociedad española del momento. Y ello, pese al amplio número de escritores aquí antologados, de personalidad literaria muy singular en muchos casos, y, desde luego, plural y diversa, aunque en la mayoría incidan las coordenadas histórico-culturales en que su obra empezó a desarrollarse (lo que no deja de ser otro elemento de cohesión) así como la voluntad de convertirla en testimonio crítico de una realidad que los autores radiografían con sus particulares voces disidentes.

Junto a textos muy conocidos y antologados («Cabeza rapada», de Jesús Fernández Santos, «Niño fuerte», de Rafael Sánchez Ferlosio, o «El corazón y otros frutos amargos», de Ignacio Aldecoa), u otros firmados por los escritores troncales de la generación (Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Juan Benet, Eduardo Zúñiga, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaite, etc.), hallamos relatos menos conocidos, como los de los dramaturgos Lauro del Olmo y Alfonso Sastre, el de José María de Quinto, o los de autores más injustamente olvidados (Daniel Sueiro, Fernando Quiñones, Alfonso Grosso, Jorge Ferrer-Vidal o Enrique Cerdán Tato). Es inevitable al recorrer la nómina pensar lo bien que hubiera entrado aquí algún relato de Juan Marsé (y de manera destacada «Historia de detectives»), autor que empezó escribiendo cuentos y publicándolos en revistas de donde proceden o donde vieron por primera la luz algunas de las piezas antologadas. Y, sin duda alguna, otra de esas «voces disidentes» muy bien podría haber sido la de Antonio Martínez Menchén, escritor que, aunque empezó publicando algo más tarde que la mayoría de los demás, tanto por su experiencia personal como por su trayectoria literaria y su poética de la ficción, encaja perfectamente en el grupo. Y, aunque parezca arriesgado afirmarlo así, hasta tendría aquí cabida alguna historia de *Las afueras*, de Luis Goytisolo, dadas las peculiaridades estructurales de dicha novela y la autonomía de sus partes. Son sólo apuntaciones de otros textos que pueden sumarse a estas espléndidas voces. Y aún me atrevería a sugerir otro nombre destacado de la narrativa española de aquella hora, José Jiménez Lozano, autor con una amplia producción cuentística que también recoge aquella realidad adversa protagonizada por seres antiheroicos como los que recorren estas páginas: hombres y mujeres perplejos, perseguidos o fracasados, indefensos.

Y es que los niños de la guerra o los niños del asombro, como a los de su generación les llamaron, respectivamente, Josefina Aldecoa y Ana María Matute, protago-

nizan la mayoría de los relatos que Ana Casas reúne en *Voces disidentes (Cuentos de la generación del medio siglo).* Casi todos los cuentos reflejan los años de silencio y oprobio y hambre y enfermedad, y, con variados registros, ofrecen una ácida radiografía de aquella España. Muchos trazan la antagonía entre el mundo de la infancia y el de «las personas mayores» (así, en el cuento homónimo de Medardo Fraile), sea a partir de las relaciones familiares, vecinales o laborales, a través del choque entre los sueños y los anhelos y esperanzas con la férrea realidad, o bien mediante el contraste entre centro y periferia, o entre campo y ciudad, e incluso muestran la brecha entre los mismos niños, cuando un grupo de ellos remeda, con crueldad, el comportamiento de los adultos. En su estudio preliminar, la profesora Ana Casas indica con detalle y analiza minuciosamente este abanico de temas que va desplegándose en los distintos relatos: la falta de libertad, la inautenticidad, la rutina, la incomunicación, la infancia desvalida, las desigualdades, la alienación del individuo en un mundo tecnificado, las consecuencias de la guerra y, en definitiva, la injusticia social.

En su cuidadosa introducción, Ana Casas estudia con rigor las peculiaridades de esta parte de nuestra historia literaria. Lo apuntado líneas arriba sobre la nómina de los autores antologazos retrata muy bien su voluntad de rescatar algunos nombres y recomponer el «cuadro» generacional. Quizás por ello choca bastante verla, en la clasificación que establece, excesivamente apegada a la canónica o histórica división de los escritores del 50 entre el neorrealismo y el realismo social, y la adscripción de ciertos nombres a una u otra corriente. Al margen de que alguien, hace muchos años, calificase a Juan García Hortelano de «realista social», la lectura atenta de su obra y la evolución de la misma, o simplemente la estricta consideración del cuento aquí seleccionado («Los días fatigosos del otoño») nos llevarían a cuestionar seriamente tal filiación. Más chocante resulta esta compartimentación cuando la propia Ana Casas advierte, en algún caso, la imposibilidad de seguirla. Y no es sólo el de Juan Benet y su orbe unipersonal. También, y así lo apunta en la página 30, el de Alfonso Sastre, «uno de los grandes defensores del realismo social» que en 1964 publica «una obra tan alejada del testimonialismo mimético como es *Las noches lúgubres*» (libro al que pertenece su relato «Metamorfosis de un abogado»).

En este mismo sentido y con voluntad de dialogar con esas páginas introductorias, quisiera apuntar un par de cuestiones más. Al trazar el arranque literario de esta generación de escritores y señalar la importancia que en ese proceso tuvieron determinadas revistas y publicaciones (*Ínsula*, *Índice*, *La estafeta literaria*, *Ateneo*, *Juventud*, *La hora*, *Alcalá*, etc.), echo de menos la mención y el realce de *Revista Española*, dirigida por Rodríguez Moñino, de cuya redacción encargó en 1953 a tres jóvenes (Sastre, Ferlosio y Aldecoa), tan decisiva para cohesionar al grupo de los escritores «madrileños» y en cuyas páginas algunos publicaron por primera vez y aparecieron textos tan relevantes como «Cabeza rapada», de Fernández Santos, además de abrir a «todos los prosistas noveles una eficaz ocasión de colaboración regular, de contactos con publicaciones extranjeras y de esti-

mulantes cambios de impresiones con el propio Moñino y otros amigos suyos que se reunían en el café Lyon», según se encargó de contárnoslo Carmen Martín Gaite[1].

También cabría recordar la importancia que el cine (en especial el neorrealismo italiano) tuvo en la formación de estos escritores, algunos de los cuales (Rafael Sánchez Ferlosio y Jesús Fernández Santos) pasaron por la Escuela de Cine de Madrid, o escribieron guiones cinematográficos («Cuatro esquinas», de Ignacio Aldecoa). En su pormenorizado estudio de los aspectos formales y de los recursos narrativos, Ana Casas destaca con acierto la maestría en el empleo del diálogo, y habla asimismo de la reducción del tiempo cronológico «a favor de la llamada *tranche de vie*», para configurar los relatos «como escenas del devenir cotidiano» (pág. 16). Y es justo en estos dos aspectos donde la deuda para con el cine es incontestable. «El nuevo cine no sólo estaba proponiendo una denuncia y levantando un testimonio, sino sugiriendo a quienes buscábamos un cauce de expresión distinto para escapar de la mentira otro punto de vista»[2].

Son sólo unas breves anotaciones realizadas no con el propósito de empañar la correctísima labor de la profesora Ana Casas, sino con el ánimo de dialogar con ella, matizándola desde mi experiencia personal, lectora y crítica.

Ana Rodríguez Fischer
Universidad de Barcelona

[1] Martín Gaite, C., «Meterse a novelista», en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 182.
[2] Martín Gaite, C., *Esperando el porvenir*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, págs. 55-56.

Pedro M. Cátedra (dir.). *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*. Eva Belén Carro Cabajal y Javier Durán Barceló eds.). San Millán de la Cogolla: CiLengua- Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009. 520 pp.

Pedro Cátedra presenta este sustancioso volumen colectivo, el primero de una serie que recogerá «aspectos variados y fundamentales que conciernen a las relaciones entre historia de la literatura y de los textos con sus modalidades gráficas, las tipologías codicológicas, los géneros, la difusión y uso de manuscritos, la imbricación social y estamental, las nuevas tecnologías en su relación con los manuscritos medievales, o las bases de datos informáticas y problemas de gestión y difusión de fondos» (p. 12). Este ambicioso proyecto comienza a cumplirse en esta obra que, como él mismo subraya, conecta con las líneas potenciadas por el CiLengua en cuanto a investigación, formación y publicaciones.

Los artículos que forman el libro aparecen recogidos en tres secciones de desigual extensión, siendo ocho los que componen la titulada «Historia, interpretación y géneros», dos los dedicados a «Lectura e interpretación» y seis los que se reúnen bajo el tema «Técnicas, catalogación, repertorios». Se abarcan así tres ámbitos de trabajo en torno a los códices literarios, tres puntos de vista desde los que comprenderlos. Los especialistas que abordan los distintos estudios son todos ellos investigadores de primer orden, de prestigio reconocido en el ámbito de la investigación en Literatura, Codicología (Historia de la música, en el caso de Asensio) medieval española y trabajan en este volumen sobre temas a los que han dedicado sus esfuerzos investigadores en otras ocasiones o en proyectos que todavía desarrollan en la actualidad. Así sucede, por poner algún ejemplo, en el caso de Charles Faulhaber y Ángel Gómez Moreno, que describen la historia del conocidísimo proyecto BETA, o con Fernando Baños, que ofrece aquí resultados de un proyecto de investigación de varios años sobre diferentes versiones del *Flos sanctorum*, o en el de Pedro Sánchez-Prieto, cuya dedicación a la edición de la *General Estoria* en la última década es sobradamente conocida. Otros investigadores (Gemma Avenoza, Marta Haro, Elisa Ruiz, Francisco Gimeno o Ángel Escobar) advierten sobre la relación de su artículo con proyectos concretos que se encuentran en desarrollo. Por tanto, puede decirse que el volumen es un muestrario de las principales líneas de investigación que se están desarrollando en los últimos años.

La primera sección considera distintos hitos en la historia literaria, desde los manuscritos visigóticos a la época de Isabel la Católica. En cuanto a los géneros, se dedican estudios a la épica, la literatura bíblica y litúrgica, la historiográfica, la didáctica y la ficción sentimental. Esta múltiple perspectiva, que enfoca determinados géneros y momentos históricos, permite obtener un cuadro global de las importantes repercusiones que puede alcanzar el estudio de los manuscritos para la interpretación de los textos.

Abre el volumen Juan Carlos Asensio, con un breve, pero muy sustancioso artículo sobre la notación musical en manuscritos visigóticos de textos litúrgicos acompañados por neumas todavía indescifrables. Sienta las bases para orientar la investigación para su futuro descifrado en las 27 piezas que en un corpus de 50 testimonios musicales, entre códices completos y fragmentos, aparecen trascritas en un sistema interválico bien en palimpsesto, bien en otros códices que recogen las mismas melodías. Asensio destaca el importante papel de la tradición oral en la transmisión de las melodías hasta mediados del siglo XI y traza, seguidamente, una breve historia del proceso que llevó a la notación musical diastemática en la denominada liturgia romana, señalando que en la península se desarrolló paralela e independientemente un sistema de notación diferente, destinado a la conservación de un patrimonio musical que se percibía ya en riesgo de desaparecer al verse relegada la liturgia visigótica. Otro aspecto destacable es la riqueza de sonoridades del mundo hispano. Por último, apunta a los procedimientos de cantilación, y especialmente al melisma, como probables modos de interpretación de las oraciones que parecen puntuadas en los libros hispánicos, pero sin neumas.

Alejandro Higasi parte de la teoría pidaliana de la latencia de la épica y los manuscritos perdidos para dividir su artículo en tres partes. En la primera, subraya los criterios escritocéntricos en los que Menéndez Pidal funda el concepto de latencia, señalando que la épica perdida no implica necesariamente en todos los casos pérdida material de manuscritos. Propone, en primer lugar, ampliar temporalmente el concepto de Diego Catalán de «etapa ágrafa de la producción épica», que habría de extenderse al periodo alfonsí y, en segundo lugar, considerar los restos escritos como una tradición disgráfica, ya que los escasos testimonios manuscritos de la épica castellana hubieron de ser puestos por escrito imitando la presentación de códices épicos franceses del siglo XIII. La «pobreza» del Códice de Vivar no se debería a haber sido escrito por un juglar sino a que podría ser un códice modesto, desde el punto de vista económico, de factura monástica. Avala de este modo la hipótesis de Montaner respecto a que pudiera ser un códice del monasterio de Cardeña. Repasa detenidamente la *mise en page* y la *mise en texte* de los códices épicos castellanos, entre los cuales el Fragmento de *Roncesvalles* y el Códice de Vivar muestran semejanzas que indican que no fueron preparados para su lectura en voz alta, mientras el de las *Mocedades* imita la presentación de los códices historiográficos. En el último apartado valora el carácter disgráfico de la épica castellana frente a otras tradiciones épicas, considerando que no es excepcional, e incide en sus negativas consecuencias para los intentos que puedan hacerse de reconstruir la *mise en voix* de los cantares.

Gemma Avenoza repasa los manuscritos bíblicos ibéricos, dividiéndolos en dos grupos: los destinados a nobles o personajes de alta posición y los códices de menor ambición, con pocos o ningún elemento decorativo, en formato en cuarto o folio menor, dedicados a los ambientes judíos. Se centra en los primeros, entre los que existen códices bimembres como la *Biblia de Isabel la Católica* o la de *Ajuda*, códices aparentemente fac-

ticios o formados por múltiples aportaciones, pero resultado en realidad de una copia de taller realizada por varios copistas que trabajaban simultáneamente, o códices unitarios que reelaboran materiales anteriores como la *Biblia de Alba*, que presenta la peculiaridad de haber sido ornada con miniaturas antes de haberse copiado el texto.

Pedro Sánchez-Prieto Borja intenta mostrar «en qué modo la historia del texto modifica los planeamientos iniciales de la obra, y cómo esas modificaciones crean dificultades casi insalvables al editor» (p. 71). Con este propósito aborda el estudio de la *Fazienda de Ultramar*, la *General estoria* y el *Barlaam e Josafat.* Partiendo de la hipótesis según la cual la idea previa que el copista tiene del texto condiciona el resultado final, se plantea considerar la Biblia como obra historiográfica, resaltando la importancia de la Biblia en la formación del género historiográfico medieval, especialmente en cuanto a la concepción cronológica y su división. Analiza así la diferente presencia de la Biblia en los distintos códices conservados de las obras: en cuanto a la procedencia de las citas bíblicas (hebreo o latín) en la *Fazienda*, en cuanto a la cantidad de materiales bíblicos en la *General estoria* y en cuanto a la traducción en el *Barlaam.* Su estudio arroja siete importantes conclusiones, de las cuales la más sorprendente es que la inserción de contenidos bíblicos era considerada como una característica común del género historiográfico en la Edad Media.

Inés Fernández Ordóñez define el manuscrito de autor como «todo códice que esté vinculado al autor del texto que contiene» (p. 91), y pasa a establecer los distintos tipos de manuscritos de autor autógrafos y manuscritos de autor apógrafos, ofreciendo y analizando ejemplos concretos para cada uno de ellos. Entre los primeros distingue los borradores, las copias u originales, y la copia caligráfica. Entre los segundos, los apógrafos originales heterografos, como los producidos por el *scriptorium* de Alfonso X, los apógrafos procedentes del entorno del autor, que transcriben el original del autor, como la *Crónica de Alfonso XI* copiada por Ruy Martínez por orden de Enrique II. Su análisis le permite concluir que es preciso suponer diversos estados textuales para una obra a partir del primer borrador. Revela, por lo tanto, la necesidad de establecer, para cada ejemplar conservado, el tipo al que pertenece, para poder considerar su valor en el conjunto de los testimonios de una obra.

Marta Haro analiza el género de los *enxemplos et semejanças* para reyes en cuanto a los destinatarios de las obras y a la transmisión de las mismas. Ello le permite distinguir, entre los manuscritos del *Calila e Dimna* y de los *Castigos de Sancho IV*, aquellos que se sitúan en una transmisión cortesana regia, y los que se adscriben a una transmisión cortesana (no regia), explicando el interés por estos regimientos y su difusión en la nobleza y las clases altas del clero «porque la mayoría de estos textos fueron compuestos por consejeros, tutores, confesores o colaboradores del rey» (p. 150). Prosigue después con los manuscritos de transmisión escolar, analizando el códice 1763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, en el que el *Calila* se encuentra acompañado de otras obras sapienciales

con originales en árabe o hebreo, buena materia prima para los florilegios y compilaciones, para finalizar considerando la inexistente transmisión impresa, aunque sí la tiene el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, cuyo origen remoto es una de las versiones hebreas del *Calila* árabe. Concluye que los *Castigos* y el *Calila* ampliaron a lo largo de su transmisión su alcance y recepción, siendo leídos, valorados y coleccionados como regimientos de corte; el *Calila* prosiguió ampliando su ámbito de lectura, pues tras ser conocido como un ameno tratado de edificación, en el siglo XV llegó al público del ámbito escolar como un ejemplario de fábulas moralizante. La imprenta lo recupera en el XVII como lectura para gobernantes en su forma de *Espejo político y moral para príncipes.*

Fernando Baños dedica su artículo al ms. escurialense h.II.18 del *Flos sanctorum.* Comienza por establecer su auténtico destinatario: la reina Isabel, basándose en los detalles del escudo y de otras divisas que presenta el manuscrito. El ejemplar es, por tanto, uno más de los que demuestran el mecenazgo literario de la reina y su interés por los modelos femeninos. De las tres versiones castellanas derivadas de la *Legenda aurea de Jacobo de Vorágine*, el ejemplar isabelino pertenece a la Compilación A, representada por cinco manuscritos, y es, probablemente, el solicitado por la reina al Monasterio de Guadalupe, copiado por Juan Rodríguez de Logrosán hacia 1488. Baños estudia la transmisión textual y la autoría, añadiendo dos apéndices: el primero, sobre los manuscritos medievales del Flos sanctorum castellano, siendo el segundo el aparato crítico de la Compilación A. Añade, por último, la reproducción de cinco bellísimos folios del manuscrito y la de la carta de Isabel la Católica en la que realiza el encargo.

Giuseppe Mazzocchi desgrana las consecuencias del descubrimiento de nuevos textos y nuevos testimonios manuscritos de obras pertenecientes al género sentimental, que se presenta «cada vez menos como un género impreso» (p. 195) y las consecuencias negativas que tiene para algunos textos su transmisión impresa, al separarlos de otros de su mismo género «desarraigándolas del entorno cultural donde se concibieron» (p. 196). Para demostrar su punto de vista se basa en la tradición del *Grisel y Mirabella*, que conocemos por ocho ediciones impresas y tres manuscritos, llegando a la conclusión de la existencia de una doble redacción del texto: la de los manuscritos y la de los impresos. Estudia en segundo lugar el *Arnalte* sampedrino, del que hay dos impresos, sin relación entre sí, y dos manuscritos. En su *stemma* se muestran mezcladas la tradición manuscrita y la impresa. Esto le lleva a resaltar la necesidad de que codicólogos y críticos textuales trabajen juntos.

La segunda parte de la obra, «Lectura e interpretación», se encuentra conformada por dos artículos. El de Alan Deyermond, llorado maestro de tantos «hispanomedievalistas», se dedica a rescatar del olvido la obra de Goldschmidt, *Medieval Texts and their First Appearance in Print*, y a aplicar las consecuencias del análisis de este estudioso a la literatura castellana, destacando los trabajos realizados en este sentido por quienes renovaron en España los estudios sobre la primera época de la imprenta (p. 214). Su artículo

se dedica a abrir nuevas vías de investigación y a plantear las consecuencias de la coexistencia de escritura e imprenta, como, por ejemplo, la existencia de manuscritos copiados de libros impresos o la pervivencia de obras manuscritas todavía en el siglo XVIII. Destaca la mayor tendencia de los impresores a modificar los textos de ficción caballeresca y sentimental. Por último, sugiere los pasos que deben seguir los investigadores, considerando como muy urgente «un registro de todas las obras medievales españolas que existen en manuscrito y en ediciones impresas hasta mediados del siglo XVI» (p. 223).

En el segundo artículo de la sección, Elena Llamas abre también un nuevo espacio a la investigación al considerar un aspecto que hasta ahora ha sido infravalorado: la importancia del espacio en blanco en la separación de palabras y los casos de secuencias particulares por aglutinación o disyunción de palabras, que responden a modelos latinos interiorizados por los letrados que trabajan con latín y romance, a la permeabilidad al habla y a la búsqueda de variación en la presentación ortográfica del texto. Analiza diversos casos de aglutinación y disyunción en los *Milagros* de Berceo, el *Cantar de Roldán*, las *Cantigas de Martín Codax* o la Glosa 89 del Códice emilianense 60. Las variantes aglutinadas de las preposiciones perviven en los textos impresos hasta el siglo XVIII, pero «el modelo logográfico moderno, con separación de todas las palabras, se generalizará en el siglo XVII» (p. 256), por un cambio tecnológico en la tipografía que permitió la invención de un elemento nuevo: el espacio en blanco.

La tercera y última sección resulta extremadamente interesante al describir nuevas vías de acceso a los manuscritos, bien a través de técnicas novedosas, bien a través de la elaboración de catálogos y repertorios que permitirán un mejor conocimiento y acceso a los ejemplares. Abre la sección un interesantísimo artículo descriptivo de Alberto Montaner en el que explica cómo se desarrolló, cómo funciona, en qué consiste y cómo se aplica la técnica de la fotografía hiperespectral, en principio de uso médico, para la investigación de los códices. Como ejemplo de la trascendental importancia que esta técnica puede llegar a tener en algunos casos, estudia diferentes pasajes del ms. del *Cantar de mio Cid*, ilustrando su comentario de los mismos con imágenes del códice y del mismo códice en fotografía hiperespectral. Así queda al descubierto, al fin, el texto o, en un caso, el dibujo, oculto bajo algunas de las manchas del manuscrito, e incluso los retoques hechos al mismo en distintas épocas, gracias al diferente color de las tintas utilizadas, revelando la intervención de cuatro manos en el códice.

Charles B. Faulnaber y Ángel Gómez Moreno recuerdan en su aportación los orígenes del proyecto BOOST en 1982 y sus avatares hasta la actualidad, ya con el nombre de BETA, así como la enorme labor realizada. La importancia del proyecto es bien conocida por todos los investigadores de los textos antiguos españoles, que en un momento u otro han recurrido a esa inmensa base de datos bien a través de los primeros CD-Roms, bien a través de la página web de *Philobiblon.* La base de datos «ofrece información sobre 3629 manuscritos e impresos que guardan 8.109 testimonios de 3.354 textos, amén de

bibliografía secundaria y referencias bibliográficas, con un total de más de 27.000 registros» (p. 290).

Julián Martín Abad relata a lo largo de las páginas de su artículo la historia de la Biblioteca Nacional desde sus orígenes como Biblioteca Real, la ubicación en ella de los manuscritos a lo largo del tiempo, los fondos que han ido incrementándola (la biblioteca del Duque de Uceda, las de los conventos dominicos de Santo Tomás, de Ávila y de San Vicente, de Plasencia, la del convento de San Martín de Madrid, las de las catedrales de Toledo y Ávila, la de Pascual de Gayangos) y los numerosos intentos fallidos de elaborar un catálogo de la colección de códices, proyecto cuya ejecución pedía ya en 1715 Felipe V a su bibliotecario mayor. Martín Abad, desde su privilegiado conocimiento de la Biblioteca Nacional, desgrana los diversos intentos, siempre fracasados, de elaborar un catálogo general, al tiempo que reseña la existencia de algunos catálogos particulares, como el de manuscritos árabes, bueno en 1889, cuando se publicó, o el de códices griegos y el descriptivo de manuscritos hebreos (p. 318), publicados en 1986. La necesidad de contar con una catalogación con datos actualizados es todavía una realidad.

Francisco Gimeno Blay presenta el proyecto «Manuscritos datados del CiLengua», cuya información «permitirá abordar posteriormente la historia de la escritura libraria utilizada en la Península Ibérica durante el periodo medieval» y «comparar las escrituras de los códices no datados con las de los datados» (p. 323). Señala los manuscritos con colofón como las fuentes principales de las que dispone el proyecto, aunque otros manuscritos pueden ser datados a partir de los calendarios, con los que principian muchos libros litúrgicos, o mediante la comparación con los documentos jurídicos o administrativos. Informa después de la actividad realizada, indicando las numerosas bibliotecas cuyos catálogos se han consultado y finaliza señalando cuáles son los resultados provisionales, logrados a partir del examen de manuscritos datados entre los años 902 y 1500. Entre las conclusiones que pueden extraerse destaca la revelación de que la diacronía gráfica tiene que ser revisada completamente. El artículo se encuentra ilustrando con dieciocho láminas, muchas de ellas de colofones, pero también de mapas de distribución de los manuscritos conservados.

Elisa Ruiz García ofrece en su extenso trabajo las bases para una codicología de la producción manuscrita de la corona de Castilla en lengua vernácula. Su *corpus* de estudio es el de los manuscritos en castellano ligados a la corona, aunque analiza primero, brevemente, la producción en latín datada entre 1218 y 1256, concluyendo que es un periodo en el que se estrechan las relaciones entre los clérigos y el poder temporal y ejemplificando esta afirmación, entre otros casos, con la figura de Diego García de Campos. Sin embargo, su estudio se centra en la relación entre la escritura y el poder en época de Alfonso X, para quien gobernar es escribir y en cuya corte se practicó un «multigrafismo relativo organizado» de tres letras (ejemplos de las cuales pueden verse en las láminas finales): la de albalaes, la de privilegios y la *litera textualis.* El análisis de la evolución del

privilegio desde los tiempos de Alfonso VIII a los de Alfonso X revela el concepto de corte alfonsí de forma visual. Por otro lado, las intitulaciones del rey en los privilegios pueden servir para ayudar a datar otros manuscritos que proporcionan esa información. Los manuscritos datados de la cámara regia se caracterizan, por su parte, por ser libros de aparato, de contenido laico en lengua vernácula y abarcan un arco temporal de un cuarto de siglo. «La aportación más original alfonsí consistió en crear una nueva *imago* del gobernante, en la que se privilegiaba su condición de rex scribens» (p. 393). Esta *imago*, que se mantiene, aunque de forma muy desvaída, en los reinados siguientes (sólo son nueve los manuscritos datados y confeccionados en el entorno cortesano), desaparece con la nueva dinastía Trastámara. Con los Trastámara el monarca deja de ser un rey que escribe para ser un rey que recibe los productos de la escritura. El periodo áureo del códice castellano fue breve y coincidió con el reinado de Alfonso X.

Ángel Escobar presenta el proyecto de un repertorio de autógrafos griegos y latinos en manuscritos españoles de autores que desde mediados del siglo XV acreditan una destacada labor humanística, siendo autores o traductores de obras en latín y en griego. Describe los procedimientos de identificación para que el manuscrito pueda ser considerado autógrafo y ejemplifica el contenido del catálogo, que tendrá organización alfabética, con la ficha correspondiente al humanista Antonio Agustín Albanell: datos biográficos, escritura, manuscritos, láminas publicadas con muestras de su escritura y bibliografía. Finaliza considerando el problema especial que presenta la disgrafía a través del posible ejemplo de Fernandus Cordubensis. El repertorio, que estára constituido por una treintena de figuras, de mediados del siglo XV a finales del XVI, contribuirá de forma muy importante al conocimiento de la labor y el papel cultural que jugaron estos humanistas.

Cierra el volumen la bibliografía citada, cuya amplitud (se extiende por cincuenta y una páginas) da idea de la exhaustiva documentación de los artículos, y un útil índice de nombres de autores y obras anónimas.

Como puede percibirse por esta breve descripción de los contenidos de tan denso volumen, éste puede ser considerado una pieza fundamental y un hito en los estudios sobre los códices literarios medievales en el ámbito español. La extraordinaria calidad de los trabajos presentados, a la que no encontramos ninguna excepción, hace su lectura extremadamente interesante, orientadora y sugerente para cualquiera que se interese por los códices medievales, pero especialmente para quienes busquen encontrar nuevos enfoques de investigación para acercarse a ellos.

María Luzdivina Cuesta Torre
Universidad de León

Miguel de Cervantes. *Tragedia de Numancia*. Estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 590 pp.

Es un verdadero placer reseñar una edición que aparece en Zaragoza, y no olvida a don Francisco Ynduráin, profesor que fue de quien suscribe. Pero lo es, además, por tratarse de una edición crítica de una obra central para el teatro cervantino aunque también para el conjunto del renacentista en España. Tanto más cuando, como recuerda el editor en su Presentación, nos falta ¡todavía! «una auténtica edición crítica, no ya de toda la obra dramática cervantina, sino incluso de cualquiera de sus títulos» (p. 9). De modo que se han multiplicado en los últimos tiempos las propuestas críticas sin la necesaria fundamentación filológica. La que aquí se presenta defiende «una versión limpia, depurada de toda suerte de errores, deturpaciones y lecturas viciosas, originales o acumuladas tras un proceso de siglos» (*ibídem*), y aduce la autoridad de Francisco Rico para no respetar más de lo debido «el fantasma de la *princeps*».

Sigue un extenso estudio preliminar, articulado en cinco partes. La primera está dedicada a la datación de la *Numancia*, cuyo estreno se localiza entre 30 de noviembre y 31 de diciembre de 1585 –fecha más precisa que la adelantada por Canavaggio–, en atención a relaciones contextuales con las obras de Juan de la Cueva; con diversos episodios de la biografía cervantina; y a que correspondieron esas fechas en el corral de la Cruz a Jerónimo Velazquez, que presumiblemente estrenó la obra. Aborda además el apartado la cuestión de los modelos dramáticos: Cueva; la *Araucana* con ecos de la *Eneida* y la *Farsalia*; la épica italiana; la *Corónica General de España*, de Ambrosio de Morales; sin olvidar el Romancero. Desde luego, mucho menos creíble resulta el conocimiento por parte de Cervantes de los trágicos griegos.

El problema de la teatralidad comienza con una referencia a la escenografía y las acotaciones, para entrar por fin en la relación entre la distribución en jornadas y escenas (aspecto esquematizado en pp. 24-25) y la progresión de la acción. La estructura interna se caracteriza por el contrapunto entre avance y escenas que retardan, de modo que se define por su circularidad. Se alude a una incipiente metateatralidad, que se relaciona, junto con el aspecto anterior, con el carácter manierista antes que barroco de la obra. Ello y su origen senequista justifican el apartamiento de las reglas clásicas, lo cual se discute en detalle (pp. 27-29), para pasar después a la discusión de los personajes, si es o no ésta una tragedia de *error*, aunque afirmando el superior provecho de relacionar la *Numancia* con Séneca e imitadores quinientistas, la «generación de 1580», y eso frente a Lope de Vega; queda asentada la relación mencionada así como la dimensión europea del senequismo (pp. 29-32). En este marco, se da por sentado que la recurrencia de ciertos temas a través de una estructura episódica asegura la unidad de la obra. Hay que decir que este apartado, como el siguiente, repasa en apretada síntesis cuanto se ha dicho sobre la obra.

En «Forma y contenido», empieza Baras refiriéndose al posible valor religioso de la tragedia, cuestión que ha de quedar abierta, y luego, a su sentido dramático, centrado en la victoria en la derrota. Superada la visión de la obra como mera recreación histórica, se discute el reparto de papeles entre personajes: valoración de Cipión y de los numantinos entre el triunfalismo y la crítica, todo apuntaría a una oposición entre la prudencia romana y el furor hispánico, sometidos ambos a ironía trágica. Casi todo el resto de este epígrafe está dedicado a discutir los posibles referentes de la tragedia: posible discurso anti Felipe II, equiparación de Numancia con España como de Roma con el Vaticano, posibles alusiones a las empresas del duque de Alba… hay un repaso minucioso de cuantas alusiones anacrónicas aparecen en la obra: situándose en torno a 1580, sugiere el editor que tal vez Cervantes estuviera proponiendo un examen de conciencia a sus contemporáneos (p. 37). Ve en Cipión la etopeya del de Alba y sugiere que, ante el cerco de Amberes por Alejandro Farnesio, finalizado en 1585, tal vez apuntase Cervantes con su obra a la no repetición de las crueldades del duque de Alba (p. 40). Y subraya la conveniencia de estudiar la relación con la Compañía de Jesús, contraria a la razón de estado y en cuyos colegios se representaba a Séneca. El apartado concluye con un repaso a las continuaciones posteriores, que han visto invariablemente en la obra una «apología de la resistencia extrema» y a las puestas en escena hasta hoy.

No podía faltar, tratándose de una edición crítica, la historia del texto, que aquí sólo podemos apuntar. En esencia, ésta consiste en que se conservan dos códices, que remiten a un original común, de los cuales uno (*Hs*), el conservado en la *Hispanic Society*, sirvió de base para la edición de Sancha (1784), y por primera vez entre las modernas, para la que reseñamos. El otro (*Bn*) de los dos códices es el de la Biblioteca Nacional de Madrid. Por otra parte, establece la existencia de una segunda edición de Sancha, el mismo año de 1784. Y a continuación, hace la crítica de todas las ediciones que han seguido la edición de Sancha, enmendada cada vez en mayor medida con *Bn*, o bien que prefieren basarse en este manuscrito.

La novedad de Baras –«Esta edición» (pp. 50-54)– consiste pues en haber seguido directamente, por primera vez, a *Hs*, por considerarlo superior a Bn, al que calificó de rico en disparates. Lo que no quita para que, en ocasiones que pormenoriza, combine ambos o recurra a enmiendas posteriores. Las normas de edición son las habituales. Desde luego, este apartado de la introducción ha de completarse con la lectura de las pp. 183 a 190, que relacionan los manuscritos y ediciones utilizadas; justifican *in extenso* la preferencia por *Hs* de paso que critican la opuesta de otros editores; y explican la disposición del aparato crítico.

Un «esquema métrico» (pp. 55-56), que especifica los tipos de versos y estrofas empleados en la obra, pone de manifiesto la aplastante mayoría de versos italianos, y en particular, de octavas reales.

El texto completo de la *Numancia* abarca desde la p. 59 hasta la 182. Anota las variantes esenciales respecto de *Hs* a pie de página, además de cambios de interlocutor,

omisiones en ambos manuscritos y enmiendas del editor. Igualmente a pie de página aparecen las notas encaminadas a determinar el sentido literal, con especial atención a los *realia*, «ya que en la intersección del pasado y lo actual reside buena parte de la clave interpretativa» (p. 53). Un sistema de números y asteriscos remite a ampliaciones y añadidos del aparato crítico o bien de «adiciones a las notas». El lector de esta reseña habrá visto ya que el sistema seguido es similar al de la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico, basado en la distinción estricta entre sentido literal, definido como el que puede servir de base a exégesis divergentes, y comentarios o interpretaciones.

De la anotación sólo podemos decir que es riquísima. Si se toma la molestia de leer las notas a pie de página en combinación con el aparato crítico (se extiende desde la p. 183 hasta la 278) y con las «adiciones a las notas» (desde la p. 279 hasta 456), se puede entrar en posesión de un volumen de datos y comentarios en verdad enorme. Si se atiende a aquél, se dispone de un caudal de variantes que permite entender el porqué del texto ofrecido, que parece superior a cualquiera de los hasta ahora existentes. Si se fija uno en las restantes notas, se encuentran desde observaciones lingüísticas, como la preferencia por «mas» frente a «pero» (por ejemplo, la nota al v. 17, con cómputo global en p. 286); hasta referencias a fuentes, amplísimas pero con especial atención al vínculo con Cueva y la tragedia neosenequista; o, muchas veces al hilo de las acotaciones, referencias al aspecto espectacular. Otras notas no olvidan la preocupación por los *realia*, y así no escasean las que remiten a la arqueología, no por completo exenta de ideología, como hace notar Baras. Algunas son auténticos despliegues de erudición, como las dos páginas dedicadas a los vv. 633-636, tan útiles para valorar la cuestión de la religiosidad en la *Numancia*; o las tres para los vv. 157-160, sobre la relación entre fatalismo, fortuna, y acción personal. Muchas ilustran la indicada relación entre Cipión y el duque de Alba, o hacen reparar en los anacronismos, deliberados, con los que Cervantes parece aludir a la España de su tiempo. Pero no se trata sólo de cantidad ni de mera acumulación erudita, sino que tanto el aparato crítico como el resto se rigen consecuentemente por los criterios expuestos en el estudio introductorio.

Todavía se añade una bibliografía muy completa (pp. 460-529), y un utilísimo índice de notas.

Creo, finalmente, que no sólo es justo alegrarse de que dispongamos de una edición de la *Numancia* que, sencillamente, supera a las anteriores, sino desear también que vea cuanto antes la luz la de *Los baños de Argel*, que el editor promete, y que sigan a éstas y cuanto antes las de todo el teatro cervantino.

Fernando Romo Feito
Universidad de Vigo

Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García (eds.). *Siempre soy quien ser solía: Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2009. 294 pp.

Siempre soy quien ser solía: Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla es un precioso y merecido regalo que algunos colegas han querido hacer, con motivo de su jubilación, a la profesora Parrilla, Catedrática de Literatura Española de la Universidad de A Coruña, excelente investigadora y docente que ha dedicado gran parte de su vida a la enseñanza y al estudio de la literatura española medieval. Dieciséis especialistas de primera fila han unido sus voces en torno a la figura de Carmen Parrilla en esta obra que recoge otros tantos trabajos sobre distintos asuntos de la literatura española medieval.

El libro, muy bien editado por Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García, se abre con un prefacio firmado por los editores en el que estos repasan la formación académica y la trayectoria docente e investigadora de la homenajeada (pp. 7-9). A continuación, se recogen las variadas y numerosas publicaciones de la profesora Parrilla (pp. 11-17), estudios todos que sintetizan una vida marcada por el magisterio y la investigación.

Carlos Alvar firma el primero de los trabajos que integran la obra. En «Acerca del "escarnio de Malonda" y el ciclo de 1255-1256» (pp. 19-33), el profesor Alvar llama la atención sobre el poco interés que ha despertado en los estudiosos de la lírica gallego-portuguesa el llamado *escarnio de Malonda* y corrige este descuido. Partiendo de un estribillo que recoge el infante don Juan Manuel en el *Libro de las tres razones* (o *Libro de las armas*), Alvar concluye que el mencionado estribillo tuvo que pertenecer a una cantiga de escarnio perdida –hay que resaltar, como señala el propio Alvar, que las cantigas de escarnio de tema político no son muy frecuentes–, que debió de ser compuesta en gallego-portugués en el séquito del rey Alfonso X y que se insertaría en un ciclo poético dirigido contra el infante don Enrique, hermano del monarca; lo que prueba que también la poesía era usada por el rey Sabio para «amenazar o justificar sus acciones» (p. 30).

Vicenç Beltrán, por su parte, anuncia con enorme satisfacción la aparición de un nuevo ejemplar de la *Coronación* de Juan de Mena, conservado en el ms. 2123 de la Biblioteca Capitular de La Seu d'Urgell. La aparición de este nuevo testimonio de la *Coronación* es una noticia magnífica y especialmente relevante porque, como explica Beltrán, «la época en que era posible alumbrar nuevos manuscritos ha pasado o está a punto de pasar a la historia» (p. 35). Además, el profesor Beltrán hace una descripción detallada del manuscrito que contiene la citada obra de Juan de Mena.

Pedro Cátedra nos regala un interesante estudio sobre «La literatura funcionarial en tiempos de los Reyes Católicos», tema que será mucho más desarrollado en su libro *Literatura funcionarial entre la Edad Media y la Edad Moderna. Estudios de prácticas literarias y usos políticos*, que en breve verá la luz en la editorial Nausicaa.

Patrizia Botta escribe sobre «El léxico de los Romances del *Cancionero General*» (pp. 43-55); Mª Luzdivina Cuesta presenta el trabajo «La venganza por la muerte de Tristán: la reconstrucción de un episodio del *Tristán* castellano medieval del ms. de Madrid a la luz de sus paralelos con versiones francesas e italianas y con el *Tristán el Joven* de 1534» (pp. 83-105); y Mª Jesús Díez Garretas contribuye a este homenaje con el capítulo «*Que fuy criado del muy católico e singularíssimo príncipe e señor el rey don Juan*: Carta de Fernando de la Torre a Enrique IV de Castilla» (pp. 121-135).

En otro estudio, José Manuel Fradejas Rueda analiza la relación existente entre Juan Manuel y Federico II de Hohenstaufen, concluyendo que la admiración del primero por el segundo puede apreciarse veladamente en el *Libro de la caza*, ya que Federico no aparece mencionado directamente, y en otras dos obras más, el *Libro de los estados* y *El Conde Lucanor*, en las que sí que se alude a él, o bien por su nombre, Fadrique, o bien por su cargo, Emperador (pp. 145-146).

Michel Garcia reflexiona en «La Poncela entre historia y ficción» sobre el escaso interés que *La Poncela de Francia* ha despertado en la crítica francesa y los motivos por los que ésta se ha negado a incorporarla en el *corpu*s literario dedicado a Juana de Arco.

Fernando Gómez Redondo, tras hacer un minucioso y oportuno análisis de la «Lectura y recepción en el *Libro de Apolonio*», considera que esta obra «en suma, es imagen perfecta de las estorias que se escucharían en la corte alfonsí: de sus recitadores y, sobre todo, de sus receptores» (p. 179).

Marta Haro Cortés firma el estudio «Matrimonio como deber y castidad como virtud en la reina: el *Jardín de nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba», mientras que «Homoerotismo femenino en los discursos normativos medievales» es la contribución a este volumen colectivo de Eukene Lacarra Lanz. La profesora Lacarra se adentra en un tema complejo y novedoso –a pesar de que existen algunos estudios pioneros– sobre el que, como ella misma apunta, «el discurso literario está todavía por hacer» (p. 222).

Desde Italia, y empleando un precioso y emotivo tono, lleno de lirismo, Giuseppe Mazzocchi escribe sobre «*El lino so el agua frida*: lírica popular y sabiduría femenina». El profesor Mazzocchi consigue resolver el enigma que supone el sexto verso del poema nº 114 (fol. 69r) del *Cancionero Musical de Palacio,* cancionero custodiado en Madrid, en la Biblioteca Real, y que lleva por signatura ms. II-1335. Distintos expertos en lírica popular han ofrecido diferentes lecturas («el lino»; «el vino»; «el pino»; «el lirio»; «el lyinio»; «espino») del misterioso verso, sobre el que Mazzocchi consigue dar una explicación coherente y razonada que se corresponde con la lectura «el lino», que, como él mismo subraya, fue «la lectura propuesta en su momento, y defendida a lo largo de los años, por Margit Frenk» (p. 232). La argumentación del profesor Mazzocchi es más que convincente y parece zanjar, de una vez por todas, este asunto.

«El *Doctrinal de príncipes* de Diego de Valera» es objeto de estudio de Miguel Ángel Pérez Priego. El tratado, dedicado por mosén Diego de Valera al rey don Fernando, se in-

serta en una tradición «de libros de doctrina ofrecidos al príncipe y al gobernante» (p. 243).

Nicasio Salvador Miguel centra su atención en la más tierna infancia de la futura Reina Católica en «El nacimiento de Isabel, Infanta de Castilla. Los años primeros (1451-1454)». Nos encontramos ante un valioso trabajo que, «remozado» (p. 267), también podemos leer en su libro *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008). El profesor Salvador analiza la situación de Castilla en los años previos (1445-1451) al nacimiento de doña Isabel y contextualiza el matrimonio de Juan II de Castilla con Isabel de Portugal, madre de sus dos hijos menores, Isabel y Alfonso. Seguidamente, y tras superar graves escollos derivados del desconocimiento que había hasta ahora de la primera etapa de la biografía de la reina, Salvador Miguel recrea, haciendo una auténtica labor de filigrana, los tres primeros años de vida de la niña Isabel.

De Isabel Uría Maqua podemos leer «Los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión: El *justo medio* y otros temas con él relacionados». La autora nos explica que aunque el concepto del *justo medio* «no es originario ni peculiar del pensamiento semtobiano», lo ha elegido porque «el poeta rabino lo trata de una manera muy personal, y porque en los *Proverbios morales* se desarrollan otros temas que tienen algo que ver» con este asunto (p. 279).

Especialmente emotiva es la presencia en este homenaje a Carmen Parrilla del siempre llorado y recordado Alan Deyermond. Todavía nos emociona leer un trabajo del añorado profesor. Los editores explican en nota a pie de página: «corregidas ya pruebas, recibimos la triste noticia del fallecimiento de Alan Deyermond, quien, con su bien conocida generosidad y entusiasmo, nos alentó también en esta tarea editorial» (n. 1, p. 9). El medievalismo, que aún sigue de luto por su muerte, ha perdido a Deyermond físicamente, pero no intelectual ni espiritualmente. Prueba de ello es el trabajo que encontramos en este libro, «Usos de la mitología clásica en la historiografía en verso del siglo XV», donde el gran maestro trata el asunto que anuncia en el título de su estudio a partir de cuatro obras fundamentales del siglo XV: el *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena; *Las siete edades del mundo*, de Pablo de Santa María; la *Consolatoria de Castill*a, de Juan Barba; y la *Tragedia trobada*, de Juan del Encina.

Pasando a hacer una valoración de conjunto, es justo reconocer que todos y cada uno de los dieciséis trabajos que conforman la obra que nos ocupa aportan novedades en sus respectivos campos y algunos de ellos ofrecen, incluso, auténticas primicias, como ocurre, por poner sólo un ejemplo, con el del profesor Vicenç Beltrán. Además, y es lo que da sentido a esta publicación, todos tienen en común el interés por celebrar la larga y fructífera carrera de la profesora Carmen Parrilla, protagonista indiscutible de este libro.

Para concluir, no puedo resistirme a señalar que ha sido una satisfacción enorme ver materializado en forma de libro el cariño y respeto que todos los que nos dedicamos

a estudiar la literatura española medieval sentimos por la profesora Parrilla. Muchas son las cualidades que pueden destacarse de ella (inteligencia, tesón, esfuerzo, trabajo, amabilidad), pero yo quiero resaltar aquí la especial generosidad que en todo momento ha mostrado con los más jóvenes. La profesora Parrilla siempre ha estado dispuesta a escuchar, aconsejar y ayudar a los que empiezan su andadura por el fascinante, y a veces ingrato, mundo de la investigación y la docencia. Quizá, este sea uno de los rasgos que caracterizan al auténtico maestro.

Parafraseando las hermosas palabras que el profesor Mazzocchi le dedica, Carmen Parrilla es «mujer de inagotables ríos subterráneos más que de afloraciones repentinas y decepcionantes». Así, como los ríos que no dejan de fluir y que nunca se detienen, tampoco esta investigadora dejará de deleitarnos con sus trabajos y su compañía.

Cristina Moya García
Universidad de Córdoba

Hipólito Esteban Soler. *La poética del creador con textos inéditos de Ignacio Aldecoa*. Universidad de Málaga: Analecta Malacitana, 2009, 183 pp.

«La literatura es una actitud ante la vida, no un medio de vivir», con estas palabras se expresaba Ignacio Aldecoa en 1954 resumiendo en ellas el universo creador de su espacio narrativo. A partir de la dicotomía arte/vida, el profesor Hipólito Esteban Soler sintetiza el corpus teórico de la narrativa de Ignacio Aldecoa en un nuevo trabajo que culmina una senda crítica iniciada en 2007 con las publicaciones de *Configuración y lectura de* El fulgor y la sangre, *de Ignacio Aldecoa* (Universidad de Málaga) y «El escritor y su horizonte. Dos inéditos de I. Aldecoa» (*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIII, 2007, 335-358). El reciente estudio se articula en dos partes bien definidas, integrando en la primera todos los mecanismos narratológicos que componen la poética narrativa de Aldecoa para, en una segunda, ofrecer al lector ocho textos inéditos que ejemplifican los intereses creadores del autor vasco.

Partiendo de la figura de un escritor que no publicó una estricta teoría creativa, Esteban Soler desarrolla los pilares de la estética aldecoana y, a partir del estudio exhaustivo de materiales diseminados, aporta la actitud de un Aldecoa antiacadémico, su desapego ante la crítica contemporánea: «Aldecoa se mostró fiscal implacable de la crítica española de aquellas épocas» (p. 15), su rechazo ante los premios literarios, así como sus fuentes, intereses, técnicas y estilos, para llegar a reconstruir la plataforma teórica de su obra literaria.

En primer lugar destaca la sistematización y análisis de los «intereses literarios» de Aldecoa, donde la selección personalizada de los clásicos españoles–*Lazarillo*, *La Celestina*– se incardina con las vanguardias: «[...] los cimientos del escritor de hoy deben ser los clásicos... Hace veinte años ya me interesaba por la literatura de vanguardia... Los vanguardistas de ayer casi son clásicos hoy» (pp. 20-21), los cuales evidencian las amplísimas lecturas de Ignacio Aldecoa.

Por otra parte, la actitud vital de Aldecoa viene fundamentada por su interés en los filósofos existencialistas, desde Camus a Simone de Beauvoir, unido a su conocimiento de la generación *beat* norteamericana, lo que queda perfectamente reflejado en el texto inédito «La generación beat» que el profesor Esteban Soler transcribe en la segunda parte de su estudio (pp. 125-132).

Este marco literario se completa con las relaciones que un Aldecoa universitario mantuvo con los mejores escritores de su generación: Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Paso, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Josefina Rodríguez y Carmen Martín Gaite, «su compañera e íntima amiga desde entonces» (p. 26). Pero sin obviar la marca que le legaron los escritos de Clarín, Blasco Ibáñez, Galdós, Valle, Baroja y Sender; o la impronta de un juvenil Vargas Llosa, con quien se aúna, pasados los años, en los amaneceres neoyorquinos: «Alguien dijo que no hay nada comparable a un amanecer en Nueva

York», (I. Aldecoa, *La Gaceta del Norte*, 26-4-1961); «Era noche cerrada todavía y las luces de los rascacielos del contorno tenían la apariencia inquietante de una gigantesca bandada de cocuyos invadiendo la ciudad. Dentro de una hora más o menos comenzaría a amanecer y, si estaba despejado el cielo, las primeras luces irían iluminando el río Hudson y la esquina de Central Park con sus árboles que el otoño comienza a dorar, un lindo espectáculo que me regalan cada mañana las ventanas del departamento (vivimos en el piso cuarenta y seis)», (M. Vargas Llosa, *El País*, 10-10-2010).

Su intensa actitud vital se plasmará en una obra realista, en una novela que era un trozo de vida: «Yo escribo de lo que conozco en profundidad, de lo que tengo cerca» (p. 36), aunque ello no implique que el autor deba realmente vivir esa experiencia, pero sí informarse de cerca. Sublimará Aldecoa la realidad cercana para anexionarla a la obra literaria y su objetivo central será la observación de los condicionamientos, reacciones y actitudes del hombre. Un hombre-personaje literario que emanará de unas vidas olvidadas, socialmente desfavorecidas, las de los seres dolientes que ejercen sus oficios: «Yo pretendo la novela del trabajador español» (p. 56).

El centro constante del universo en Aldecoa es el mundo interno del hombre: dolores, gozos, cultura, ilusiones, soledad, indefensión, rebelión, aceptación de su destino... recogiendo lo tierno y lo oculto del ser humano para elevar así lo cotidiano a la categoría de lo sublime (p. 61). El autor parte del individuo para llegar al protagonista colectivo con el propósito de novelar la realidad del trabajo cotidiano, la intrahistoria de unas vidas trascendidas por las pasiones y los dolores (pp. 82-83).

La poética aldecoana tiene intención de trascender hasta alcanzar el nuevo mundo de la ficción, la épica de los grandes oficios, al tiempo que Aldecoa descubre la intención prefijada de buscar un destinatario preciso: «Se escribe para un público. No concibo un escritor sin público» (p. 37).

Todo un *desideratum* creativo que aspiraba a la elaboración, no exenta de obstáculos vitales y materiales, de una *obra bien hecha* (p. 106).

Amparo Quiles Faz
Universidad de Málaga

Fermín Ezpeleta Aguilar. *Maestro y formación en la novela galdosiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Premio de Investigación Pérez Galdós, 2009, 265 pp.

La monografía cuyo comentario nos ocupa surgió de la reelaboración de una Tesis Doctoral dirigida por Leonardo Romero Tobar y defendida por Fermín Ezpeleta en 2005. Obtuvo en ese mismo año –creemos que con todo merecimiento– el Premio de Investigación que concede la Casa-Museo de Pérez Galdós. Se compone de cinco capítulos y un sexto apartado de conclusiones, al que se suma el rico repertorio bibliográfico.

El hilo conductor del volumen es el análisis del recurrente personaje del maestro en la obra de Galdós, relacionando su aparición con determinados subgéneros narrativos cercanos a lo pedagógico como la novela de tesis o la novela de formación, moldes a los que el narrador galdosiano, según este estudio, termina sometiendo a tratamientos irónicos cercanos a la tradición del utópico *Telémaco* de Fenelón o al *Wilhelm Meister* de Goethe.

En el primero de sus capítulos se recoge el estado de la cuestión, es decir, las aportaciones de la crítica anterior al análisis de la educación en la obra del escritor canario. Tras este pórtico bibliográfico, muy documentado, se aborda el estudio de la influencia del krausismo en su vertiente pedagógica, en especial de Sanz de Río y Azcárate en novelas galdosianas como *La familia de León Roch* o algunos *Episodios Nacionales*, para pasar, ya en el tercer y cuarto capítulos, al análisis de las fuentes pedagógicas en *El amigo Manso*, *La desheredada* y *El doctor Centeno.* El último capítulo profundiza en la figura de la maestra regeneracionista en diversos textos del escritor canario.

Entre las conclusiones de este estudio que nos han resultado particularmente interesantes están la demostración de la importancia que el tema educativo tiene en el quehacer literario de Galdós, demostración que viene avalada por la presencia del personaje del maestro en muchas obras del escritor, que no se considera casual, sino que es reveladora de su conocimiento de las ficciones pedagógicas europeas, de las que se sirve para aportar sobre determinados personajes una mirada irónica que muestra el fracaso educativo de los ideales pedagógicos de la Primera República y las reflexiones que le suscitó la Institución Libre de Enseñanza. Además, el estudio evidencia la capacidad de absorción que tenía Galdós de los detalles argumentales de las obras de autores de su época, españoles y extranjeros.

Muy interesante es el apartado de Referencias Bibliográficas, pues en él se recoge una nómina de novelas y cuentos de Galdós y de otros escritores en las que aparecen profesores, además de incluirse un rico apartado bibliográfico.

Entendemos que en esta monografía se reanuda una tradición crítica que había estudiado el tema de la educación en novelas sueltas del escritor canario, como los trabajos de García Sanz en 1994; trabajos en los que se analizaba la importancia de lo pedagógico en novelas galdosianas concretas. El volumen recoge también la aportación

crítica que se había detenido en el análisis de la influencia en el discurso literario galdosiano de la tradición krausista, en la importancia que daba al novelista a la educación femenina o en el influjo del *bildungsroman* en discursos narrativos determinados, como el de *Doña Perfecta.*

El autor del libro, desde la postura metodológica de un eclecticismo enriquecedor que aúna las miradas sobre la obra galdosiana desde diversos enfoques: las relaciones entre la vida y la obra del autor, las aportaciones de la crítica feminista o el psicoanálisis, la novela de formación o la importancia del krausismo en la narrativa galdosiana, recorre la narrativa de Galdós y descubre la relación del novelista canario con la mejor tradición europea y española que había tratado el tema de la educación, y a la vez enfatiza el magisterio del canario sobre los autores del grupo del 98: Azorín, Ganivet, Unamuno... demostrando, una vez más, que don Benito es un novelista moderno.

Finalmente queremos apuntar que el volumen no cae en la tentación de quedarse en el rastreo superficial o en la mera catalogación de los personajes-maestros de las obras galdosianas, sino que profundiza en el ideario estético, en los moldes formales y en las premisas históricas que dan sentido a la recurrente presencia de docentes y discípulos en gran parte de la novelística galdosiana.

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

José Manuel Fraile Gil. *Romancero Tradicional de Cantabria.* Fundación Marcelino Botín, 2009, 961 pp.

En el lejano año 1933 apareció el primer tomo del *Romancero Popular de la Montaña*, la pionera publicación de José María de Cossío y Tomás Maza Solano, en cuyo prólogo hacen un repaso a los antecedentes que lo precedieron. Por una parte, el estudio *La poesía popular en la Montaña*, del propio Maza, que había ganado en 1920 un concurso en el Ateneo de Santander, en el que se encontraban 150 romances. Por otra, la colección de 21 romances publicada por Cossío en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, entre 1919 y 1920, «Romances recogidos de la tradición oral de la Montaña». A partir de aquellos trabajos, ambos autores decidieron aunar esfuerzos y, puestos en contacto con varios corresponsales por la provincia, comenzaron una recogida exhaustiva de romances de todo tipo.

La publicación del segundo tomo en 1934 completó la obra, que supuso una de las primeras ediciones completas de romanceros provinciales. Sin embargo, después de aquello ha seguido un largo vacío en Cantabria, a pesar de que a lo largo del siglo XX el Centro de Estudios Históricos, el Seminario Menéndez Pidal y la Fundación Ramón Menéndez Pidal han avanzado consecutivamente y de manera notable en los estudios sobre los romances tradicionales: han acometido campañas de recolección por todo el mundo hispánico, han estudiado en profundidad diferentes versiones y variantes y han publicado colecciones de romances tradicionales por entornos geográficos, por unidades temáticas o por orígenes históricos. Sin embargo, y a pesar de haber recorrido tierras de Cantabria alguno de los más importantes investigadores de la tradición oral española, el romancero obtenido en los valles de Cantabria fue quedando olvidado en los archivos, salvo algunas versiones recogidas por los colaboradores del Aula de Etnografía, cuando la dirigía Fernando Gomarín, autor, en 1997, de un pequeño volumen llamado *Romancerillo cántabro*, en cuyo prólogo Diego Catalán dice que «debe servir de ejemplo e incentivo para la labor regional que esperamos».

Un año antes, en febrero de 1996, la Fundación Ramón Menéndez Pidal y la Universidad de Cantabria firmaron un Convenio de Colaboración para estudiar la situación del Romancero de Cantabria al final del segundo milenio. La encuesta romancística «Cantabria-96», se llevó a cabo en el mes de julio del mismo año y todos los frutos de la misma se trasladaron a la Fundación para su estudio. Sin embargo, los resultados no han visto la luz hasta ahora, aunque en estos momentos, algunos de los que participaron en ella están procediendo a dar forma definitiva a lo que será su publicación.

Mientras tanto, el madrileño José Manuel Fraile Gil, dedicado a la investigación sobre la tradición desde 1980, que ha publicado varios estudios sobre cancioneros, romanceros y otras tradiciones orales, dirigió sus pasos a tierras de Cantabria por primera vez en 1986, en el contexto de una encuesta itinerante por diversas tierras de España.

Desde entonces ha regresado en varias ocasiones, siempre a la búsqueda de todo tipo de testimonios de literatura oral, algunos de las cuales se vieron recogidos en la obra *Narrativa tradicional en el valle de Polaciones*, publicado por la editorial «Cantabria Tradicional» en 2003.

La obra *Romancero tradicional de Cantabria* es el resultado de una labor colectiva que se ha extendido a lo largo de más de un siglo. Una obra plural que se ha visto reunida y completada con el trabajo de José Manuel Fraile Gil, que, no sólo ha recogido las últimas aportaciones al romancero de tradición oral de Cantabria, sino que ha escudriñado en los archivos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal para dar forma a un volumen de casi mil páginas, que cuenta con un prólogo del profesor emérito de la Universidad de California Davis, Samuel G Armistead, quien concluye con las siguientes palabras: «una nueva colección romancística de ingentes proporciones y de valor incalculable, que, a través de los años, ha de seguir siendo un instrumento de investigación irremplazable y una de las fuentes más importantes para el estudio del Romancero panhispánico».

La obra de Fraile Gil dedica los primeros capítulos a plantear algunas de las características que imprimen al romancero de Cantabria una personalidad propia, como es la presencia de ciertos romances basados en las epopeyas francesas recogidas en los antiguos cantares y baladas del país vecino, que se conservan en las comarcas situadas más al sur de la región. Destaca la coincidencia con el romancero sefardí en mantener un aire arcaico en las composiciones, que se ha perdido en la mayoría de las regiones, pero que en Cantabria permite escuchar aún, vivas y llenas de fuerza, algunas versiones muy poco alteradas con respecto a las que fueron publicadas en cancioneros de hace más de cuatrocientos años.

La analogía con el corpus romancístico judeo-español se ilustra con otros ejemplos y temas, como las que se recogen en el capítulo que describe las circunstancias en las que los habitantes de Cantabria entonaban distintos cantares o romances con fines determinados: de entretenimiento y descanso al final de la jornada de trabajo, recaudatorios para la celebración de fiestas colectivas (aguinaldos, ramos de Navidad, peticiones de reyes, marzas y ramos de pascua), lúdicos infantiles (representaciones, corros), religiosos (plegarias) y laborales (agrícolas, ganaderas y de embotado y salazón del pescado).

La presencia de los bailes romancísticos en Cantabria ocupa un capítulo en el que la más conocida danza de armas de Cantabria, la *Danza de las lanzas*, de Ruiloba, recupera el protagonismo que adquirió en los años 30 con la atención que le dedicó la familia Menéndez Pidal-Goyri, quienes visitaron en dos ocasiones el pueblo para estudiar el baile en el que los mozos y mozas danzaban mientras las tocadoras tañían sus panderos y cantaban una versión del romance *La boda estorbada.*

A continuación encontramos dos capítulos que constituyen una aportación extraordinaria para conocer el contexto en el que se desarrolla la investigación sobre los ro-

mances en Cantabria. En el primero de ellos, que está dedicado a los portadores de la tradición y completa los apuntes sociológicos esbozados al repasar la ocasionalidad, revela las diferencias existentes entre hombres y mujeres como trasmisores del patrimonio oral, identifica y describe algunos clanes familiares de recitadores y expone la difícil situación en que se encuentra la pervivencia del romancero tradicional por el cambio en los modos de vida. Si en este capítulo se repasa el entorno histórico y social de las personas que mantienen vivo el patrimonio romancístico, el siguiente, la «Crónica de la recopilación romancística en tierras cántabras» cumple generosamente lo anunciado en el título dando a conocer los nombres de cuantos han intervenido, desde hace más de ciento cincuenta años, en la recolección de romances por Cantabria. Desde el primero del que se tiene noticia, Florencio Janer, que recogió «en las cercanías de Santander» tres romances y los publicó en 1867, hasta las últimas encuestas realizadas por el propio autor y sus colaboradores. Un capítulo en el que aparece una larga lista de nombres de personajes en la recopilación romancística, como Narciso Alonso Cortés, Manuel Manrique de Lara, Aurelio Macedonio Espinosa, Eduardo Martínez Torner, Diego Catalán, Álvaro Galmés y Jesús Suárez. Hay dos notas de distinto signo que añadir a lo dicho. Por una parte, la reivindicación y reconocimiento al trabajo llevado a cabo por un personaje apenas reconocido en Cantabria, pero cuya vida y obra está reclamando una atención especial, José Ramón Lomba y Pedraja, aunque se echa de menos la consulta de los trabajos sobre este catedrático publicados por el profesor Díez de Revenga. Lomba, amigo y compañero de estudios de Menéndez Pidal, colaboró con él durante varios años, a principios del siglo XX, recogiendo sesenta y cinco romances por la provincia, con especial atención a la comarca de Trasmiera, de la que era originario. La otra nota se refiere a la nula información sobre la encuesta «Cantabria-96», de la que, si bien es cierto que aún no se han publicado los resultados, algunas pinceladas sobre los mismos y crónica de su desarrollo han aparecido publicadas en trabajos que sí cita.

A partir de la crónica hay cuatro capítulos en los que aborda cuestiones relativas al corpus de la colección de romances. El primero de ellos, en el que, según el título, expone los criterios de nomenclatura, clasificación y transcripción, explica también los de edición con la presencia de una cabecera que precede a cada versión, en la que se recoge el número de orden general en la obra y se explica el origen geográfico, la forma en que fue recogida, el nombre y la edad del informante, el lugar y fecha de recogida, y, por último el nombre de los colectores. En cuanto a los criterios de nomenclatura y clasificación, que se ven completados con la tabla de romances del siguiente capítulo, muestran un interesante empeño por compensar la carencia de un catálogo tipológico similar al elaborado por Antti Aarne y Stith Thompson para los cuentos folclóricos.

El cuerpo central de la obra lo conforman las más de ochocientas páginas que contienen 832 versiones y fragmentos de romances, algunos de los cuales son extraordinariamente interesantes por su rareza en el romancero hispánico, como las tres versiones de

«El conde preso», que ya aparecía recogido en los romanceros del siglo XVI, pero con escasa presencia en la tradición; o la incompleta, pero sumamente extraña versión de «La guarda cuidadosa + Canta moro, canta moro», romances que habían sido recogidos por Diego Catalán y Álvaro Galmés en 1948 de *Plácida*, una recitadora de Valdeprado (Pesaguero), a la que Fraile ha reconocido como Plácida Rodríguez Vélez, ya que otro de los objetivos de esta obra es identificar a aquellos informantes que lo habían sido de manera escasa.

El volumen se completa con una serie de índices muy útiles, que permiten la localización directa de informantes, localidades, recopiladores y primeros versos. Además se incluye un CD con ochenta versiones identificadas con su correspondiente número de orden general en el corpus.

En el prólogo de Diego Catalán al *Romancerillo cántabro* expresa un deseo, «La compilación de un *Romancero tradicional de Cantabria*, que compita con las mejores ediciones regionales que hoy se publican». Esa obra, incluso con el mismo título, es lo que ha editado José Manuel Fraile Gil.

FERNANDO DE VIERNA
REAL SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Javier Gómez-Montero y Christina J. Bischoff (eds.). *URBES EUROPAEAE: Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI / Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIe siècle.* Kiel: Ludwig, 2009.

Entre el 2 y el 11 de mayo de 2008 tuvo lugar en las instalaciones de la Université Paris 8 el seminario internacional «Crise et reconceptualisation de la ville – Avant-garde et postvangarde», en el marco del programa intensivo URBES EUROPAEAE que el año anterior, el primero, había tenido lugar en Kiel para posteriormente recalar, en su edición de 2009, en Santiago de Compostela. El programa completo de París puede consultarse en <http://www.uni-kiel.de/urbes.europaeae/seminare/05.seminar/index.html>. Este volumen, editado por los profesores Javier Gómez Montero y Christina Johanna Bischoff, de las universidades de Kiel y Paderborn respectivamente, reúne algunas de las intervenciones de este seminario, en lenguas castellana y francesa todas ellas. El libro complementa, en cierto modo, el segundo número de la publicación online *Symcity* (<http://www.uni-kiel.de/symcity/>), ésta sí abierta a las intervenciones en alemán e inglés. Son, pues, todos los que están (aunque no exactamente de la misma manera en que están, véanse los cambios entre los títulos de las ponencias y algunos de los textos recogidos aquí), pero no están, téngase en cuenta, todos los que son.

La elección de la temática urbana para dar coherencia a un volumen por otro lado ampliamente ecléctico no es, claro, gratuita o azarosa. Aunque esto se sustente en buena medida sobre una metáfora, la ciudad posmoderna, con sus conexiones en red y sus estructuras nudosas, ha demostrado ser, en los últimos tiempos, una de las más pertinentes cristalizaciones en el terreno de lo plástico de la creciente relevancia de la complejidad para todo campo de estudios que se precie. En todo caso, si una metáfora puede servir como punto de partida para justificar un tema, la riqueza en el tratamiento del tema en cuestión va, por fortuna, mucho más allá. Lejos de listados de atributos que caracterizarían «lo urbano» y se podrían aplicar a placer a cualquier ámbito, digamos la literatura o el cine, los textos recogidos aquí son, en última instancia, tomas de posición sobre procesos concretos de ciudades concretas, es decir, hay una fuerte consciencia de cuánto los imaginarios sobre las ciudades son importantes en la (re)figuración de las ciudades en cuestión. De París a Londres, de Nápoles a Constantinopla, la conceptualización simbólica de las ciudades no obvia ni esconde, en estos textos, las referencias a las ciudades mismas, presentes, pasadas o, por qué no, también futuras o posibles.

Por otro lado, la elección de las vanguardias y posvanguardias como base para esta edición del seminario, además de ser históricamente coherente con la designación de París como sede, obliga en cierto modo a una posición discursiva que no puede ser sino la del cambio, la de la transformación. «Precisamente las Vanguardias literarias reflejan con gran intensidad un principio definidor de la ciudad, que es el de su continua mutación», escribe Gómez-Montero en la introducción al número de *Symcity* hermano de este

volumen, «considerándose un rasgo singularmente específico de las vanguardias que éstas generen sus discursos a partir de lo Nuevo y siendo el presente su matriz». No es el estudio estático de las ciudades el que aquí se busca, sino el de sus procesos, sus transiciones y sus fronteras. El propio paso de la vanguardia modernista a la posvanguardia, leído siempre desde el siglo XXI (véase el título) es, así, ejemplo de lo mencionado, y es a esta luz como entiendo que se deberían leer al menos tres de los trabajos incluidos, que problematizan diferentes aspectos del paradigma moderno de la representación de y en las ciudades: «La métropole et l'avant-garde. Visualité et scripturalité dans *Nadja* d'André Breton» de Christina Johanna Bischoff, «Vagabundos y nómadas urbanos. Un modelo de lectura literaria de la ciudad y tres aplicaciones» de Javier Gómez-Montero y, desde otro lugar del espectro académico, «Ambivalencias de la gran ciudad en F. Tönnies y G. Simmel: comunidad e individualidad» de Ana Isabel Erdozáin.

Otra de las bazas de este volumen es, justamente, la variedad. Tengo la sensación, y también la esperanza, de que, aun cuando algunos de los textos incluidos están adscritos a disciplinas más o menos fijadas (sociología, geografía, semiótica), el diálogo sin un fin, sin un *telos* claro, al que se los somete en este libro, los transporta eficazmente de un (correcto) paradigma multidisciplinar a otro interdisciplinar, mucho más interesante. Los coloca en la tesitura de que, juntos, no sólo den cuenta de un estado de cosas mediante la descripción o la interpretación de lo que ya está ahí, sino de que creen su propio objeto de estudio: en este caso, cómo no, ciudades.

En efecto, aunque la intencionalidad explícita del volumen, si se atiende a la introducción, sea la de intervenir en el imaginario de las ciudades europeas, también es cierto que ya no puede pensarse el imaginario en términos de dependencia de una realidad puramente física que le preexiste. Tampoco es de recibo, creo, un sometimiento *à la* Baudrillard del mundo material a su imaginario: se trata, más bien, de un proceso de retroalimentación crítica entre uno y otro ámbito, como sucede, por ejemplo, cuando la representación de una ciudad pasa a manos de una institución y de ahí puede actualizarse físicamente. En palabras del geógrafo Edward W. Soja (que ha dedicado a esta cuestión todo un libro, *Thirdspace*), «en dicha perspectiva alternativa o «tercera», la especificidad espacial del urbanismo es investigada como un espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas» (*Postmetrópolis*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008 [2000]). El *giro espacial* que este autor (entre otros) ha propuesto sirve como punto de partida al trabajo «<Mapping the Unmappable>: Giro espacial, Ciudad Posmoderna, Ciberciudad» de Manuel del Río y está presente en la propia filosofía del volumen, que incluye –y tal es la propuesta de Soja– esta dimensión de espacialidad junto a aquellas, ya antiguas, de sociabilidad e historicidad. Estas tres dimensiones se entrecruzan productivamente en textos como «La búsqueda de la ciudad ideal en los siglos XIX y XX» de José Antonio Aldrey Vázquez, «Villes européenes en mutation» de Anne-Marie Autissier o

«Ciudades-frontera en el umbral de la Edad Moderna: Nápoles y Constantinopla en la literatura española del Siglo de Oro» de Encarnación Sánchez García.

Por último, no se puede olvidar la circunscripción del volumen a las ciudades europeas (pues europeas son todas las universidades participantes). No se trata, a mi juicio, de un sentimiento de «orgullo continental» o cosa parecida sino, una vez más, de una pertinente precaución en la medida que los procesos de urbanización no son los mismos ni siguen los mismos ritmos en todos los lugares del globo. En todo caso, y quizá debido a la relación con el momento moderno que proponía esta edición, la teorización explícita de estas diferencias (en contraste con las metrópolis americanas por ejemplo, o asiáticas) no ha llegado hasta la reciente edición de 2009 del programa, en la que el *leit-motiv* de la globalización ha puesto el tema irremediablemente sobre la mesa. En este volumen, en todo caso, puede encontrarse ya esta preocupación latente en los dos trabajos que parten de obras cinematográficas: «Variaciones sobre un parque temático: de Jacques Tati a Francis Ford Coppola» de Anxo Abuín y «La construction/destruction de soi dans et par la ville: Philadelphie (*Rocky*, 1976) vs. Londres (*Naked*, 1993)» de Ur Apalategi.

La única nota negativa, siempre en mi opinión, no está en los textos ni en su organización, sino en el propio libro en tanto que objeto, pues se echa en falta alguna información suplementaria sobre el marco (el seminario, el programa intensivo) que ha dado origen a los trabajos. No se trata, e incluso podría ser contraproducente, de ofrecer una narrativa maestra en la que cada uno de los artículos encajase como en un puzzle, sino de algunas líneas, notas o esquemas, fotografías incluso, que ayudasen a situar los textos en un contexto académico y teórico concreto y justificasen, por ejemplo, por qué razón estos diez se publican en un libro y otros online. Desconozco los azares del proceso de edición pero es constante el presentimiento de que su confección ha estado atravesada por la prisa. En todo caso espero que haya quedado claro que el volumen, por desangelado que parezca en su forma, es perfectamente consistente en su contenido.

Samuel Solleiro
Universidade de Santiago de Compostela

José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.). *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*. Real Academia Galega, Fundación Caixa Galicia, 2009, 812 pp.

El título de este imponente volumen es el del Congreso Internacional que los tres editores han organizado en 2008 con el grupo de investigación Emilia Pardo Bazán de la Universidad compostelana y el apoyo de Xosé Ramón Barreiro Fernández, director de la Casa-Museo coruñesa. En la presentación de esta monumental labor colectiva, la primera hasta la fecha de tan señalada envergadura, José Manuel González Herrán resume la historia del grupo universitario que dirige incluyendo en anexo una utilísima lista completa de las múltiples actividades y notables publicaciones realizadas por él y su equipo, incluso las anteriores a 1995, fecha de constitución de este grupo que viene desempeñando un papel decisivo en el conocimiento y la difusión de la obra de la gran escritora gallega. Antes de entrar en materia, cabe señalar que si la mayoría de los participantes en el presente volumen proceden de los principales centros universitarios o de enseñanza hispanos, son muy numerosos los que han venido de América, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza, prueba fehaciente de la universalidad de los estudios pardobazanianos y de su fecunda vitalidad.

Encabezan los trabajos (que avecinan los sesenta y se dan por orden alfabético de autores) tres estudios de cierta amplitud debidos a especialistas de reconocida autoridad. Tienen como objeto situar la obra de Emilia Pardo Bazán en su contexto histórico y relacionarlas con determinados aspectos de la literatura, la estética y otras modalidades culturales de su extenso período de creación.

Jean-François Botrel examina la preocupación de los novelistas del gran realismo por sus libros o sea, la materialidad de sus escritos, en una época en la que se moderniza la edición y evolucionan editores y directores literarios y artísticos, mientras los escritores, deseosos de cuidar su fama, imponen cada vez más su autoría.

Joan Oleza estudia los prototipos de la subjetividad moderna del romanticismo al realismo. En primer lugar, a través de *El Diablo mundo,* demostrando luego cómo los prototipos creados por la autora de *La Madre Naturaleza,* y años más tarde, de *La Quimera,* cobran unos significados muy distintos que son reveladores de un profundo cambio histórico de la sensibilidad.

Enrique Rubio Cremades expone un panorama crítico de la prensa en los tres últimos tercios del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX: un largo período marcado por su enorme crecimiento, sus cambios y progresos, precisamente durante la época en que Pardo Bazán fue una de sus más asiduas redactoras y destacada pluma.

Los trabajos que figuran a continuación se deben a una pléyade de pardobazanistas confirmados, no pocos de reputación internacional, pero también a conocidos y apreciados estudiosos de otras literaturas románicas, de historia del arte, de la música, del

teatro o del periodismo, lo que ha suscitado estudios e investigaciones desde muy diferentes perspectivas y ha contribuido a ampliar y actualizar de modo notable la bibliografía crítica pardobazaniana. Este importante conjunto se revela rico en contenido y sugerencias, y ofrece un variadísimo abanico de cuestiones generales o aspectos particulares en que no falta ninguno de los registros tocados por la gran polígrafa en su obra polifacética. Estas numerosas aportaciones, que exploren aspectos nuevos, puntualicen, profundicen o confirmen lo ya estudiado, se señalan por la calidad y el rigor de los investigadores y merecen toda la atención del lector.

No fue desmentido el interés previsible por las novelas de la autora:

Régula Bülhmann atribuye una doble función a los numerosos pasajes descriptivos presentes en *Un Viaje de novios*: orientan la narración hacia el relato de viajes y obran además como símbolos de la transformación de la protagonista condicionando su historia, lo que presta a la obra un carácter híbrido entre relato de viajes y novela.

Ángeles Ezama Gil propone una nueva lectura de *El Saludo de las brujas* demostrando que la novela puede leerse en clave de política española e internacional. Establece la filiación de la obra con la novela francesa de finales del XIX y de modo más estrecho con *Les Rois en exil* de Daudet. Destaca además la presencia en el relato de personajes e historias privadas como políticas, identificables en los ámbitos aristocráticos y las monarquías de la época. Una temática que suscitó siempre el interés de doña Emilia en sus crónicas de *La Vida contemporánea.*

María Luisa Guardiola Tey enfoca la subjetividad femenina de la protagonista de *La Tribuna* desde la perspectiva de la adquisición del discurso, liberador de su individualidad y generador de su rebeldía en contra del orden social y político vigente.

Jo Labanyl estudia la huella de Rousseau en *La Madre Naturaleza,* demostrando que la autora se hace eco en su novela de ciertos aspectos de *Emile* e incluso de «la religión de lo natural» profesada también por los krausistas, aunque discrepa de ellos, como de Rousseau, al rechazar de modo insistente la diferencia entre el hombre y la mujer.

Lisa Nalbone se centra en los referentes de la modernidad en *La Quimera* y *Dulce dueño* y sigue la trayectoria intransigente de los protagonistas de ambas novelas en la búsqueda inquieta de su ideal.

Carmen Pereira Muro subraya la ambigüedad de la narración en *Morriña* y procede a un análisis del personaje de *Esclavitud* que la lleva a considerar la novela como una respuesta al regionalismo gallego de parte de la escritora, cuyas divergencias con el movimiento emblematizado por Murguía se habían expresado ya en sus ensayos críticos el año anterior a la publicación de Morriña.

Akiko Tsuchiya, en «Género y orientalismo en *Insolación*», relaciona la novela con el problema de la identidad española, interpretando el relato como una alegoría literaria de la posible armonización entre el norte castizo, personificado por Asis, la protagonista, y «el otro andaluz», encarnado por Pacheco, el seductor.

Isabel Vázquez Fernández procede a un análisis del discurso narrativo en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* aplicado al estudio psicológico de los principales personajes, afirmando el carácter unitario de ambos relatos y juzgando pesimista la tesis que los informa.

Juan Miguel Zarandona y Mario Botero García tratan de los temas artúricos en la novelística y los artículos de prensa de Pardo Bazán, centrando su análisis sobre *La Última Fada,* que consideran como la obra artúrica fundamental en que se combinan motivos, situaciones, personajes emblemáticos que concurren a la creación de una imagen totalizadora del universo caballeresco medieval tanto francés como español.

La narración breve no ha sido desatendida por los participantes en el Congreso.

Helena Establier Pérez expone la importancia del tema del viaje en la narrativa breve de Pardo Bazán y de Carmen de Burgos y cómo proyectan ambas en ella conceptos parecidos del viaje. A título de ejemplo, estudia la utilización que la escritora hace del viaje como experiencia sentimental en *El Viaje de novios de Mister Bigpig* y «Colombine» en *La Flor de la playa.*

David. R. George señala las tensiones existentes en *Un destripador de antaño* entre los modos descriptivos de lo pintoresco y del naturalismo aplicados respectivamente al paisaje gallego y al medio aldeano, observando en conclusión que ambas estéticas, aunque difieren en sus bases y motivaciones, terminan por prolongar una falta de comprensión del universo rural.

Francisca González Arias examina la multiplicidad y variedad de los elementos antropológicos utilizados por la escritora en sus cuentos de ambiente rural, lo que le ha permitido dar una imagen de su tierra que trasciende lo anecdótico y superficial y, en su conjunto, aporta una contribución a la antropología cultural del pueblo gallego.

Eva Lafuente estudia la figura del indiano y el tema del viaje a América en la narrativa breve de doña Emilia, poniendo el acento en la actualización del topos costumbrista por la autora y su interpretación de la figura contemporánea del emigrante relacionada con el tema de la ausencia en un espacio americano indefinido, lo que concurre a ahondar en la realidad gallega.

Marina Mayoral, en su examen comparativo de *Justiciero* y *Mateo Falcone* sobre el tema del padre que venga el honor de la familia en el hijo culpable, señala unas coincidencias que no pueden atribuirse a la casualidad sin por ello afectar la originalidad del relato pardobazaniano, en que la figura del padre, en opinión de la investigadora, resulta más humana en su trágica soledad a diferencia del personaje del cuento de Mérimée.

Cristina Patiño Eirín, en su ensayo sobre el proceso creativo de *Por el arte,* demuestra cómo la autora, con sutil talento, resucita los modelos vivos que se ofrecieron a ella en las crónicas filarmónicas y los ámbitos teatrales coruñeses de los años 1880-1882, realizando una obra de puro hechizo. Y relaciona la tardía publicación del cuento en 1891 con la salida a luz de *Su único hijo* al año siguiente.

María de los Ángeles Portela Iglesias estudia la técnica y el sentido de *El rival,* destacando su modalidad fantástica con un análisis metódico de la estructura del relato que toma en cuenta la personalidad del narrador-protagonista, cuya obsesión enfermiza facilita la irrupción de lo extraño y prodigioso en la realidad cotidiana.

Jennifer Smith propone unas interpretaciones de la violencia de género en dos cuentos, *Piña* y *El revólver,* en los que la escritora ejemplifica la tiranía masculina y la pasividad de las mujeres esclavizadas por una sociedad española que toma tradicionalmente por sentada la inferioridad de la mujer.

Francisco Trinidad, en su examen comparativo de *Bucólica* y *El idilio de un enfermo* de Palacio Valdés, glosa las numerosas divergencias que existen entre los dos relatos, debidas a distintas estrategias narrativas y, sobre todo, a dos visiones muy diferentes de la realidad.

Susan Walter en «Lo privado y lo público» analiza cuatro cuentos de amor con protagonistas femeninas y narrador masculino y tres con protagonistas-narradoras de su propia historia, con objeto de demostrar las intenciones implícitas de la autora, siendo la mediación masculina reflejo de una opinión pública tendenciosa respecto a la mujer mientras la voz femenina revela las verdaderas motivaciones de las protagonistas.

Los escritos de viajes de doña Emilia han suscitado un marcado interés que ha dado motivos a interesantes trabajos de diversa índole

David Henn comenta con minuciosidad las crónicas de la escritora dedicadas a su excursión cantábrica, poniendo así de manifiesto la inagotable curiosidad de la viajera que le permite cumplir con el lector su misión informativa tratando una gran variedad de asuntos con estilo ameno.

Isabel Jiménez Morales procede a una lograda crítica textual de la reedición de 1899 de *Al Pie de la Torre Eiffel,* que implicó la refundición de *Por Francia y Alemania* en un solo tomo. Una labor eficaz que permite a la investigadora analizar los motivos posibles de las numerosas y diversas modificaciones operadas por la autora.

Carmen Mejía y Eugenia Popeanga se interesan por los modelos urbanos en los libros de viajes de la escritora. Distinguen las ciudades monumentales de interés cultural y religioso, el París de 1900 como ciudad del progreso y la capital francesa como efímera ciudad universal con la Gran Exposición en su seno, destacando así tres enfoques que revelan tanto el respeto de la viajera por la tradición como su inclinación a la modernidad.

María Victoria Navas Sánchez-Élez trata de la imagen literaria de las ciudades del agua en los libros de viajes de doña Emilia, citando ejemplos de descripciones pictóricas de los paisajes acuáticos, de evocaciones de las aguas ornamentales como componente urbano y de descripciones informativas sobre las aguas termales que revelan así unas facetas más de la sensibilidad y curiosidad de la viajera.

Otros aspectos de la producción periodística han sido elegidos como tema de estudio por algunos investigadores.

Noemí Carrasco Arroyo, a propósito del japonismo en las crónicas finiseculares de la escritora, subraya la enorme influencia de este estilo en el seno de las corrientes artísticas europeas que vinieron desarrollándose entre el último tercio del XIX y el primer decenio del veinte. Acude a certeras citaciones de la autora que atestiguan su aguda sensibilidad, pronto despertada y duradera, por el arte japonés, que hace de ella la pionera en hablar en España de este importante movimiento artístico.

Rocío Chárquez Gámez ha revisado más de veinte títulos de prensa para analizar la recepción de *El Nuevo Teatro Crítico* a través de los ojos de sus contemporáneos y poder demostrar que la acogida fue mayormente elogiosa y admirativa pese a unas críticas más o menos justificadas.

Emilia Pérez Romero comenta las reflexiones teóricas de la escritora en torno al periodismo, destacando su voluntad didáctica y su intención divulgadora con estilo ameno. Unos postulados básicos que fueron enriqueciéndose y matizándose al filo de los años mientras al finalizar el siglo menudearon los ataques contra el mercantilismo y el sensacionalismo de la prensa, tan opuestos a los conceptos educativos que la autora no dejó nunca de poner en práctica en su obra periodística.

Raquel Gutiérrez Sebastián analiza algunos ejemplos de artículos de costumbres de doña Emilia publicados principalmente en *El Heraldo Gallego* y la *Revista de Galicia* entre 1877 y 1880 para demostrar que la autora construyó su propio discurso narrativo con arreglo a sus reflexiones críticas sobre el costumbrismo y las obras de los principales escritores costumbristas. Un estudio provisional destinado a ser ampliado y profundizado sobre las bases de una sustancial bibliografía presentada en anexo.

Joyce Tolliver analiza las crónicas de la autora dedicadas al escandaloso matrimonio entre dos mujeres coruñesas y los casos afines de mujeres vestidas de hombres (la monja alférez, el caballero d'Eón) y pone de realce la habilidad retórica de doña Emilia para atenuar el carácter escabroso de tales asuntos para el lector de la época.

Ha merecido también la atención de algunos participantes la labor de la escritora como historiadora de la literatura.

Olivia Rodríguez González dedica un estudio crítico a las relaciones de doña Emilia con la literatura gallega a partir de su actividad de crítica literaria y de su misión cultural como fundadora de La Sociedad de Folklore Gallego. Comenta sus juicios sobre los poetas regionales y muestra cómo su postura frente a la literatura gallega fue inspirada por sus presupuestos políticos respecto al movimiento regionalista.

Borja Rodríguez Gutiérrez analiza las divergencias de juicios críticos de Pardo Bazán y Menéndez y Pelayo sobre el romanticismo francés. Y demuestra cómo a partir de las conferencias de la escritora en el curso de 1896 del Ateneo de Madrid, donde trató el tema con gran autoridad y éxito, una soterrada contienda opuso el maestro santanderino a doña Emilia.

Adolfo Sotelo Vázquez se centra en un tema que estima con razón insuficientemente estudiado: la labor de Pardo Bazán como historiadora de la crítica literaria fran-

cesa moderna a través de los tres tomos que ha dedicado a la literatura francesa del romanticismo al naturalismo. Subraya la creciente importancia que concede la autora a la crítica y la calidad de sus juicios acerca de los escritos y del pensamiento de los críticos franceses, que supo siempre abordar metódicamente en su contexto histórico y social.

La producción teatral no ha sido olvidada.

Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán han dedicado un estudio al estreno de *La Suerte en Coruña* que aclara el contraste entre los éxitos en Madrid y Barcelona y la fría recepción al año siguiente en Galicia: confiados en los elogios de la prensa nacional, los críticos de la tierra quedaron desilusionados, en un momento en que el teatro regional intentaba difundirse, fueron despechados por una obra que juzgaron incapaz de expresar la autenticidad del universo gallego.

Mónica Bar Cendón enfoca la obra teatral de la escritora desde el método del dramaturgo ruso Stanislavski. Subraya las similitudes existentes en particular en la concepción de los personajes cuyas motivaciones y comportamientos vienen originados por acontecimientos y contradicciones anteriores a su llegada a la escena: un componente psicológico que impulsa la acción dramática al servicio de un teatro que pretende cumplir un papel de «vehículo de transformación social».

Monserrat Ribao Pereira evoca la presencia recurrente en las obras teatrales de doña Emilia de referencias mitológicas que contribuyen a la caracterización de los personajes, a la determinación del conflicto dramático o/y a su resolución, una modalidad creativa analizada en *Verdad,* donde la crítica demuestra que cobra su plena dimensión, prestando a la representación un valor irónico y ofreciendo al receptor múltiples «guiños culturales».

Y para que no falte ningún aspecto de la escritura de nuestra autora:

Ángeles Quesada Novás trata de un importante y muy sugestivo tema novedoso: el temprano interés de la escritora por la cultura india, convertido luego en fuente duradera de inspiración creativa como lo demuestran los numerosos análisis de cuentos morales, estudios sociológicos o literarios y de un conjunto de poemas, en su mayor parte inéditos.

Hazel Gold comenta los dos libros de cocina de doña Emilia, subrayando su carácter didáctico a intención de las amas de casa deseosas de ilustrarse en las artes de la mesa, y considera *La cocina antigua* como una suerte de antropología cultural y *La cocina moderna* más bien como un ensayo de sociología del gusto.

Encarna Alonso Valero se interesa por la escritura y las posturas feministas de la autora en sus textos teóricos sobre la mujer española y en *La Tribuna,* destacando dos temas fundamentales: la individualidad y la igualdad, reivindicadas en cuatro ámbitos claves que son la educación, la política, el empleo, la ética.

Maryellen Bieder procede a una serie de análisis sociológicos de los diferentes tipos de representaciones visuales de doña Emilia que los caricaturistas publicaron en vida de

ella, valorando la calidad artística de las obras presentadas, y en una segunda parte estudia la manera que tiene la escritora de considerar esta cultura popular gráfica en *La Quimera* y *Dulce dueño.*

Santiago Díaz Lage, en la «infatigable coleccionista de vocablos», define las actitudes de Pardo Bazán tocantes a la problemática del estilo y pone de realce sus constantes exigencias en la búsqueda y el uso de los vocablos que el investigador ejemplifica con un análisis significativo de las múltiples correcciones que figuran en las galeradas de *Insolación* depositadas en el archivo de la Casa-Museo.

Cierto número de trabajos tratan de cuestiones de carácter general que atañen a la personalidad de la autora, a su biografía o a ciertos aspectos de su pensamiento literario.

Enrique Encabo Fernández trata de la importante presencia de la temática wagneriana en la narrativa de doña Emilia y en sus artículos periodísticos, en los que observa que adopta una postura comparable a los wagnerianos catalanes que propagaban las obras del músico alemán como medio de regeneración por el arte de una sociedad española finisecular en crisis.

Araceli Herrero Figueroa dedica su estudio a *La Serpe.* que considera como una leyenda heráldica gallego-portuguesa de la sirena en que se combinan el mito de Melusina y el del hombre pez de que habló el Padre Feijoo, lo que da lugar a «un hipotexto múltiple en que lo documental y lo erudito coexisten con lo tradicional y popular».

Ermitas Penas Varela dedica su estudio a un importante corpus de textos de crítica literaria que la autora dedicó a partir de 1889 y durante las primeras décadas del siglo XX a la novela europea finisecular y a su relación con la española y destaca en certeros análisis la manera que tuvo la escritora de percibir y valorar el simbolismo y el decadentismo novelesco.

María Rosa Saurín de la Iglesia evoca el papel activo de la autora como presidenta del folklore gallego y su afición a los trabajos emprendidos para estructurar la nueva ciencia al nivel regional, especialmente *El Cuestionario gallego,* que proponía un abundante caudal de motivos de la vida rural. Una temprana experiencia que permitiría a la autora madurar su propia representación de aquel mundo en su narrativa. La investigadora trata luego de la cuestión de la originalidad en la reelaboración de los temas folklóricos por doña Emilia, así como su tratamiento del factor lingüístico.

Marisa Sotelo Vázquez, en su examen crítico del discurso de Pardo Bazán, mantenedora de los juegos florales de Orense en 1901, muestra cómo la autora pasa de una evocación del floralismo histórico a un análisis de las causas de la decadencia española pero sin ceder al pesimismo ambiente, y apela a la responsabilidad colectiva preconizando la educación y la instrucción para sacar a las masas de su ignorancia y de su inercia.

Dolores Thion-Soriano-Mollá, en «Del alma del paisaje a los paisajes del alma, Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista», trata del sentimiento de la naturaleza y de la sensibilidad de la autora al alma de los paisajes en sus creaciones artísticas y de-

muestra cómo en sus últimas novelas los personajes interiorizan sus percepciones convirtiéndolas en paisajes del alma.

La recepción y difusión de la obra pardobazaniana han sido objeto de varios trabajos.

Mercedes Caballer Dondarza informa sobre la publicación de varios cuentos, ensayos y artículos de la escritora en la prensa estadounidense entre 1873 y 1918. Da precisiones sobre la índole y los objetivos de las revistas de expresión castellana o inglesa que acogieron a la autora y señala que entre estas publicaciones figuran algunos artículos desconocidos en España, como la crítica elogiosa de la obra de José López Silva.

Antonio Martín Espeleta considera «la recepción de Emilia Pardo Bazán en las primeras *Historias literarias* del siglo XX». Señala el recurso excesivo a la biografía respecto a la escritora y demuestra cómo su condición de mujer, su situación social, su fuerte personalidad y no poco su protagonismo como difusora en España de corrientes literarias y artísticas europeas fueron los principales tópicos y prejuicios que condicionaron los juicios de la gran mayoría de los historiadores de la literatura, bien entrado el siglo XX.

Mar Novo Díaz comenta los provechosos resultados de su investigación sobre «el fondo hemerográfico y sobre Pardo Bazán en las bibliotecas de Gijón», dando unos ejemplos que evidencian la importancia y el interés del material recogido. En apéndice, la lista de unas decenas de publicaciones revisadas aporta una útil fuente de información bibliográfica.

Tonina Paba expone los primeros resultados de su reconstrucción de las relaciones de la escritora gallega con el mundo cultural italiano entre finales del XIX y primeras décadas del XX. Un terreno de investigación virgen que se anuncia prometedor, ya que ha permitido establecer relaciones de la autora con varios escritores y críticos literarios reputados en su época y apreciar la recepción de la obra de doña Emilia en diferentes revistas italianas.

Un aspecto especial de la obra pardobazaniana en la actualidad merece mención aparte: la utilización de los textos en la Enseñanza Secundaria Obligatoria.

Javier López Quintáns presenta unas reflexiones y propuestas didácticas para el estudio de las obras literarias de la escritora, justificando su preferencia por los cuentos que convienen particularmente al discurso educativo con las múltiples posibilidades que ofrecen en materia de ejemplaridad.

Juan Molina Porras propone el estudio de los cuentos fantásticos de la autora, preconizando la lectura y el análisis en el aula de tres cuentos distintos que permitirían diferenciar lo maravilloso, lo alegórico y lo fantástico para definir los límites de la verosimilitud realista.

Se han reservado para el final las aportaciones de índole comparatista de un grupo de investigadores que se han dedicado a las relaciones de doña Emilia con diversas personalidades de su época o posteriores.

Magdalena Aguinaga Alfonso, en su examen comparativo del ideario y de la acción feminista de Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, pone de realce las muchas coincidencias entre ambas escritoras, teniendo en cuenta algunas divergencias explicables por las diferencias de generación, formación intelectual, temperamento y posición social.

María del Carmen Alfonso García, a propósito de *Insolación* y de *La Insolación* de Carmen Laforet, se emplea en demostrar que ambas escritoras, frente a la crítica literaria de sus respectivas épocas, no pudieron hacer caso omiso de su condición de mujeres y tuvieron que adoptar, cada una a su manera, un discurso que les resulta ajeno para superar los prejuicios antifeministas acerca de su dedicación literaria.

Yolanda Arencibia informa sobre el proyecto de digitalización de los fondos de la Casa-Museo de Pérez Galdós, que impulsa en calidad de directora, y sobre la entrada en la red informática del Epistolario Emilia Pardo Bazán/Benito Pérez Galdós, que presenta detalladamente, destacando con ejemplos significativos la importancia y el interés biográfico y literario de las cartas de la autora.

María de los Ángeles Ayala analiza las actitudes críticas de Emilio Bobadilla y Rafael Altamira respecto a los escritos de doña Emilia, subrayando el carácter batallador y polémico y la propensión a la ironía del primero quien, a partir de 1889, pasó de los elogios a las críticas agrias mientras Altamira, sin ser siempre laudatorio, ejerció una crítica serena de índole didáctica.

Isabel Castro Vázquez presenta a Ildara, la protagonista del cuento *Medias rojas,* como el símbolo de la mujer gallega silenciada y víctima de la tiranía paterna y evoca su reaparición de signo opuesto en *Medias azuis*, el relato de Méndez Ferrín y el personaje de *Medias vermelhas* en obras de Manuel Rivas.

Patricia M.C. Dermott analiza y comenta los ataques mordaces de Emilio Bobadilla y sus juicios incomprensivos a propósito de los artículos de *La Revue* y *Helios* en los que Pardo Bazán, con sensibilidad modernista y maestría crítica, «canoniza» una nueva generación de narradores españoles.

Juan Ribera Llopis estudia las relaciones literarias que existieron entre Blanca de los Ríos, Emilia Pardo Bazán y Caterina Albert y Paradís-Víctor Catalá. Demuestra cómo la primera sirvió de vínculo inicial entre la gallega y la catalana, quien fue gran admiradora de doña Emilia y siempre agradecida a los testimonios de estima que le manifestó ésta y a las críticas elogiosas que hizo de varias de sus obras.

En conclusión, este libro imprescindible, por supuesto, para los pardobazanistas y todos los amantes de su obra, se revela también de lectura inexcusable para los estudiosos o simples curiosos de la cultura hispana del último tercio del siglo XIX y de las dos primeras décadas del XX.

NELLY CLEMMESSY
UNIVERSIDAD DE NIZA

Ignacio Javier López. *Pedro Antonio de Alarcón (Prensa, política, novela de tesis)*. Madrid: Ediciones de La Torre, 2008, 349 pp.

El último libro del profesor de la Universidad de Pennsylvania Ignacio Javier López acerca su lupa y escalpelo de fino lector[1] al narrador decimonónico Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), que tan popular fue en su tiempo y tan reeditado en el curso del siglo XX. Quizás en las recientes reediciones de Alarcón domine la industria escolar que fija alguno de sus relatos entre los programas de lecturas obligatorias además de la voluntad de los estudiosos universitarios por desentrañar alguna faceta elocuente de su obra literaria, pero de lo que no cabe duda es que la narrativa alarconiana ha sido suficientemente atractiva ante distintos creadores como para inspirar un conocido ballet de Falla, exitosas versiones cinematográficas de relatos suyo desde 1923 o ser el único escritor en castellano seleccionado por Borges –con *El amigo de la muerte*– para su memorable colección de literatura fantástica «La biblioteca de Babel».

Ignacio Javier López se ha propuesto con este libro una meta muy definida que consiste en establecer al novelista guadijeño como el escritor que introdujo «con toda probabilidad» la *novela de tesis* en la narrativa española del siglo XIX. Tal programa fue posible, según López, gracias a la intensa dedicación al periodismo que tuvo Alarcón desde sus primeros escritos y simultáneamente gracias también al vehemente compromiso con la ideología conservadora a partir del famoso episodio de su duelo con Heriberto García de Quevedo (12- II- 1855). Este compromiso que se iría acentuando con el tiempo hasta llegar a las posiciones contrarrevolucionarias que hipertrofió en torno a los años del sexenio democrático (1868-1874) y llevó a sus últimas consecuencias después de la Restauración. Ignacio Javier López destaca como el acmé del proceso los años comprendidos entre 1880 y 1885, hasta el punto que «el contenido político de las obras de ficción escritas por Alarcón en estos años es tan acusado, que el guadijeño contamina la actitud y las obras de los autores contemporáneos suyos, que escriben en los primeros años de la Restauración, y en concreto durante el período 1875-1880» (p. 324)[2].

La crítica dedicada a Alarcón ha hecho abundante uso de las confesiones de su autobiografía literaria *Historia de mis libros* (1884), texto en el que el escritor arreglaba cuentas con los críticos más jóvenes –como *Clarín* o Revilla– que le habían reprochado

[1] Acercamientos anteriores del autor a la novela del XIX fueron apareciendo en sucesivas monografías suyas recorridas por un hilo conductor de carácter temático: la reelaboración del mito de «don Juan» (en el volumen *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, 1986), la recreación del venerable arquetipo del «ángel caído» en la primera novela moderna española (*Realismo y ficción: La desheredada de Galdós y la novela de su tiempo*, 1989), monografía a la que siguió otro penetrante estudio galdosiano (*Galdós y el arte de la prosa*, 1993) que sitúa al profesor López entre los estudiosos del novelista canario de consulta imprescindible. El presente estudio es ampliación de artículos aparecidos en varias revistas filológicas.

[2] Ignacio Javier López había adelantado la tesis en el artículo «El artista y la revolución: Alarcón, del periodismo a la novela de tesis», *Siglo XIX*, 5, 1999, pp. 55-91.

la deriva reaccionaria adoptado en el curso de su carrera literaria. Él, en cambio, afirmaba en el texto citado que su posición no había cambiado entre 1862 y 1874 y que el cambio sólo se había dado en el país («en medio estaba toda la Revolución de 1868»). Resulta llamativo que un novelista cuyo propósito era representar a la sociedad de su tiempo se empecinase en una postura congelada que ignoraba los cambios políticos y sociales vividos en la España de aquellos años, pero tal inmovilismo resulta aún más extraño si se tiene en cuenta que la pretendida inalterabilidad no lo era así en la práctica de su escritura, ya que su propia biografía y, singularmente, los distintos estados de redacción de sus textos hablan muy claro de cuáles habían sido sus cambios de preferencias y de cómo, en un proceso de radicalización inducida, había penetrado de ideología su discurso narrativo y su relación con los lectores y los críticos coetáneos, a los que llega a sancionar con la suspensión de su actividad narrativa a partir del año 1878.

El libro del profesor López no considera la etapa inicial del joven escritor que fue «nudo» imprescindible de la «cuerda granadina» –grupo de bohemios cuyas actividades y textos más significativos son conocidos[3]– ni al revolucionario que escribe en la revista gaditana *El Eco de Occidente* o en el provocador *El Látigo*[4] a pesar de que la primera parte del libro esté dedicado al Alarcón joven y periodista. Tampoco se detiene este estudio en el análisis de la primera narrativa alarconiana ni en el conjunto de los atractivos relatos cortos que siguen marcando hoy día la calidad artística de Pedro Antonio de Alarcón[5] puesto que el ámbito que interesa a Ignacio Javier López es el que corresponde a los escritos alarconianos en los que la voluntad de compromiso ideológico y político se manifiesta de forma más contundente, es decir, la etapa comprendida entre 1868 y la publicación de *El Niño de la Bola* (1880). Casi una serie de «larga duración», especialmente desde la perspectiva de la diacronía literaria que, en España, contempló la pervivencia del Romanticismo y la aclimatación del primer realismo-naturalismo[6].

El libro consta de dos secuencias introductorias a las que siguen una primera parte titulada «De la prensa a la política» y una segunda parte que se rotula «De la política a la

[3] Ver el libro de Miguel Gallego Roca *La cuerda granadina. Una sociedad literaria del postromanticismo*, Granada, Comares, 1991.

[4] Tarea que realizó con probidad Cyrus DeCoster en su recopilación de textos periodísticos (*Pedro Antonio de Alarcón. Obra olvidada*, Madrid, Porrúa, 1984) que López recoge en pasajes de su libro. Recuérdese la orientación satírica de *El Látigo* (1854-1855) iba señalada ya en el subtítulo de este periódico: *Justicia seca. Moralidad a latigazos. Vapuleo continuo.*

[5] María Dolores Royo, en una modélica edición crítica de la narrativa breve alarconiana, sacó las últimas consecuencias de la sugerencia que en su día formulara José F. Montesinos sobre los distintos estados redaccionales de la prosa en nuestro autor; esta estudiosa añade a su cuidada edición un extenso estudio preliminar en el que sintetiza datos y cuestiones críticas fundamentales (véase Pedro Antonio de Alarcón, *Los relatos*, ed. de María Dolores Royo Latorre y prólogo de Leonardo Romero, Universidad de Extremadura, 1994, 693 pp.).

[6] Ignacio Javier López, desde una tendencia historiográfica que comparto, no distingue entre una fase «realista» y otra «naturalista» para la literatura española del XIX, sino que denomina «realismo-naturalismo» al proceso que sigue a la publicación de *La Desheredada* (1881).

novela», disposición editorial que deja patente el recorrido que se ofrece de la trayectoria creativa del guadijeño y sobre la que López adelanta su tesis principal en la «Introducción» y reitera en la «Conclusión». A la inserción del novelista en la diacronía histórico-literaria, precisamente, van dedicadas páginas de la primera parte del libro en las que se expone una sumaria caracterización del «postromanticismo» español[7] y quedan perfiladas las circunstancias que permitieron a nuestro escritor y a muchos de sus contemporáneos ser profesionales de las Letras viviendo exclusivamente de los ingresos que les deparaba la buena acogida de sus escritos entre los lectores de prensa periódica. Desde luego que es un acierto del libro de López el subrayado que da a la función social y cultural que representó el periodismo en el siglo XIX.

Para caracterizar la producción escrita de aquella época y apoyándome en los planteamientos de Pierre Bourdieu, escribí hace algunos años que «el reconocimiento de la propiedad intelectual (ley de 1847) y la defensa asociacionista de los intereses gremiales corre en paralelo con la extensión del mercado lector y la modernización técnica de las empresas editoriales. De manera que la reacción manifiesta por grupos de escritores jóvenes a raíz de la efímera *Revolución de 1854* han suscitado la hipótesis de la aparición de la *primera bohemia* española y la de la consolidación definitiva del escritor asalariado que, con cierta independencia de sus opciones ideológicas, trabaja en medios editoriales pertenecientes a las más variadas tendencias políticas y literarias»[8]. Valga esta auto-cita para corroborar el planteamiento que sobre la prensa del segundo tercio del siglo se formula en el volumen que comento.

La Revolución de 1854 es justamente el fulcro en el que López fija la inflexión del Alarcón progresista hacia las posiciones conservadoras que cristalizan en su acercamiento a O´Donnell y a la Unión Liberal, el grupo político procedente de los moderados y capitaneado por el citado general con el que Alarcón tuvo estrecha relación. Los datos biográficos de Alarcón en esta secuencia del régimen conservador gobernante en España son bien conocidos igual que los trabajos periodísticos[9] y los libros por él publicados. A uno de estos trabajos concede Ignacio Javier López un relieve notable: el artículo que publicó

[7] Escribe Ignacio Javier López: «Interesado en las consecuencias sociales del Postromanticismo (...) presto más atención a este proceso de lo que hicieran los estudiosos de Alarcón con anterioridad» (p. 36), para caracterizar al marbete histórico-literario de «postromanticismo» con este diagnóstico: «Se trata de un mundo en el que los ideales románticos desaparecen como creencias vivas, sobreviviendo de una manera latente en la manida retórica romántica que tan frecuente es en los escritos de Alarcón y de sus contemporáneos» (58). Caracterización que sí sirve para la abundante producción epigonal y provinciana de mediados del XIX pero no para estrictos contemporáneos del guadijeño como es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer y los artistas del círculo inmediato al gran poeta.

[8] Leonardo Romero, «El campo de la producción intelectual (1808-1914)», en AA. VV., *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, ed. Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.531.

[9] En una futura edición de los artículos periodísticos de nuestro autor deberá incorporarse la información reunida en el volumen I de la obra colectiva *Veinticuatro diarios. Madrid 183-1900, Madrid*, C.S.I.C., 1968.

en *La Época* (11-IX-1858) titulado «Confesión general de la literatura contemporánea». En este texto programático Alarcón defiende la finalidad utilitaria del arte literario en contraposición a la idea del «arte por el arte» que siempre había propugnado su coterráneo y buen amigo Juan Valera[10], idea esta última contra la que el guadijeño hipertrofió paulatinamente su entendimiento de la literatura como una actividad con objetivos absolutamente prácticos y de aplicación inmediata tanto a la vida personal como a la colectiva. Esta cuestión es un eco de un amplio debate teórico y estético que cubre casi todo el siglo y que, por ejemplo, sintetizó la Pardo Bazán en el prólogo de su primera novela *Pascual López* (1879) al distinguir entre «el arte docente y el arte desinteresado».

La tesis utilitarista defendida en el artículo de *La Época* es uno de los resaltes exegéticos que Ignacio Javier López establece en la extensa bibliografía de Alarcón, de la que también subraya la significación del drama *El hijo pródigo* (1857), de claro «sedimento ideológico conservador», el programático discurso de ingreso en la RAE (1887) y el posterior «Sobre la oratoria sagrada» (1883), en el que se referiría al «naturalismo» como «la mano negra de la literatura»[11], y por supuesto, la *Historia de mis libros* junto con los escritos de viaje *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1859), *De Madrid a Nápoles* (1860) y *La Alpujarra* (1873). Todos estos textos de Alarcón dibujan el perfil de un escritor que afirma y se afirma en el nacionalismo tradicionalista[12] y que elogia la represión ejercida por la censura y la supresión, incluso, de las libertades de los ciudadanos a cuenta de traición a la esencia de los pueblos que estaba introduciendo el moderno sistema económico e industrial[13].

Las entradillas que titulan secciones de los distintos capítulos del volumen son de una elocuencia muy ilustrativa a la hora de esbozar a vista de pájaro la tesis defendida

[10] El autor de la monografía que comento se pregunta en un momento del libro sobre la reacción de Valera acerca de las tesis que exhibió Alarcón en su discurso de ingreso en la RAE: «¿Qué debió de sentir Valera, presente en el acto y amigo personal de Alarcón, ante una hipótesis tan cerril y ante una defensa tan poco velada de la censura y del arte al servicio del Estado?» (p. 234). La correspondencia del egabrense hasta ahora publicada no da ninguna pista respecto a tan sabrosa interrogación.

[11] Esta expresión alarconiana supone, en mi opinión, una maligna calificación asociativa ya que el movimiento anarquista conocido como la «Mano negra» había tenido su punto culminante durante el año 1881, al que el joven catedrático Leopoldo Alas había dedicado la serie de artículos-reportaje que tituló «El hambre en Andalucía» y que aparecieron en las páginas del diario *El Día* del marqués del Riscal (1882-1883).

[12] Los estudiosos del Arte y la Música del siglo XIX han realizado sólidas aportaciones sobre la relación habida entre la conciencia nacionalista española y la creación estética, bibliografía que el autor de este libro conoce bien. En lo relativo a la gravitación de la idea de «nación» sobre la creación literaria la realidad fue muy compleja y, cuando se estudie en detalle, no se podrá desatender el estímulo foráneo que aportaron los primeros hispanistas a fines del XVIII y principios del XIX; he abordado la cuestión en mi estudio «Usos de literatura nacional española anteriores al romanticismo español», AA. VV., *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, P.U.Z., 2008, pp.467-489).

[13] Sostiene López que «en el *Diario* el peso del componente patriótico llega a ser tan oneroso que consigue aniquilar prácticamente todo lo demás, convirtiendo cualquier rasgo de maurofilia en una simple referencia pintoresca» (p. 106); la maurofilia del *Diario de un testigo*..., tan ponderada por la crítica anterior al libro de López, recibe un ajustado tratamiento en las páginas 136- 150 del volumen.

por su autor. Sirvan de muestra las que rotulan el capítulo III de la primera parte: «Un fantasma recorre Europa», «Los tiempos del cataclismo», «Un vientecillo glacial y ateo». Las páginas recogidas bajo el eco marxista del primer título compendian la visión de los efectos europeos de las «tormentas del 48» con su reflujo español en la Revolución del 54. Los libros de viajes alarconianos de 1859 y 1860, con su visión del rearme de las clases sociales establecidas de la Europa occidental –no se descuide la visita del escritor al Papa Pío IX en el libro de 1860–, subrayan un cambio de matiz en su posición ideológica, que se hace patente a través del penetrante análisis que de ellos realiza López: «La actitud medrosa respecto al futuro desenlace de los procesos políticos abiertos en el momento de la escritura hace que los escritos de estos años tengan un tono abiertamente pesimista» (p. 166).

El autor del libro comentado lee los textos de Alarcón en su proyección sobre las circunstancias históricas y las peripecias vitales del escritor y por ello sostiene que el pesimismo al que alude para la coyuntura 1859-1860 se atemperaba con su confianza en la política centrista de O´Donnell y la Unión Liberal. La desaparición de este personaje y del grupo que dirigía en el curso del sexenio explicarían cómo la redacción de *Las Alpujarras* –coincidente en el tiempo con las zozobras de la primera República– presente la sublevación de los moriscos en paralelo con la situación presente, es decir, como «una amenaza incluso para la existencia de la nación» (p. 172). Producida la Restauración, el novelista llega a una posición involucionista que le lleva a celebrar la eficacia represiva de Narváez (primeras páginas de *El capitán Veneno*, publicada en 1881) y que se identifique totalmente con los dirigentes de la Unión Católica hasta el punto que llega a descreer de la supervivencia de los valores más positivos que anteriormente había confiado a las humildes gentes de la España profunda. A este propósito recuerda Ignacio Javier López pasajes ilustrativos del guadijeño como es el lamento con el que en *La Alpujarra* ponía de manifiesto «un vientecillo glacial que viene de los desiertos del ateísmo, y que seca en el alma de los más zafios labriegos y de los pastores más incultos y solitarios aquellas santas y modestas flores (la humildad, la paciencia y la esperanza) que perfumaban antes las asperezas de su vida».

Acerca de la influencia del pensamiento conservador sobre Pedro Antonio de Alarcón, no cabe ninguna duda respecto a los eruditos españoles influyentes en instituciones públicas como Mariano Catalina, el padre Mir o el marqués de Pidal, evocados en el libro. Pero flaquea la nómina de los escritores independientes coetáneos que marcaban una tercera línea de concordia entre las dos facciones entre las que se quebraba la convivencia intelectual en la España de la época (piénsese en Eugenio Moreno López, Juan Mañé y Flaquer o el Juan Valera, por tantos motivos muy próximo a Alarcón).

La descripción del proceso de radicalización de Pedro Antonio de Alarcón queda expuesta de forma trasparente en la primera parte del libro. A lo ya conocido y apostillado pertinentemente por Ignacio Javier López añade éste un sugestivo subrayado sobre

el papel que en todo este proceso representaron las instituciones públicas: los periódicos siempre y la Academia Española a partir de 1877. Ahora bien, esta última etapa de la trayectoria creativa de Pedro Antonio de Alarcón es enfocada directamente desde el análisis pormenorizado de *El Escándalo* y *El Niño de la Bola*, dos novelas extensas sobre las que Ignacio Javier López fundamenta su tesis acerca del papel fundacional que, entre 1875 y 1880, representó aquél en la introducción de la «novela tendenciosa» en la literatura española, si bien podría haber incrementado la argumentación con algún comentario sobre la novela posterior *La Pródiga* (publicada entre 1881-1882).

En las dos novelas estudiadas distingue Ignacio Javier López entre el discurso ideológico reaccionario que las permea y las virtualidades narrativas que las mantienen en pie, para lo que destaca la confusión teórico-literaria en la que incurrieron los críticos coetáneos de Alarcón que no vieron la diferencia que en esas obras se da «entre lo que pasa» o el argumento de la narración y «la presentación de éste en la narración». Los conflictos vividos por los personajes en ambos relatos son melodramáticos y el tranzado narrativo es ostentosamente folletinesco[14], rasgos a los que se adhiere la publicidad de la ideología propuesta como modelo y que en la primera novela está expuesta por un jesuita y en la segunda por un cura de aldea.

La tesis de *El escándalo* tiene una doble finalidad, por un lado un objetivo estrictamente dogmático (el padre Manrique lo explicita cuando expone al protagonista Fabián Conde su intención de llevarle a la seguridad de que «que tiene un alma inmortal y de que hay Dios»), y por otro lado la propuesta de una lección moral en la idea de la no resistencia al mal («esta sumisa resignación a daños y castigos que no nos vienen de Dios sino de los hombres»). Para cada uno de estos objetivos tiene la novela un portavoz, para la tesis dogmática las triviales argumentaciones escolásticas del jesuita y para la tesis moral la figura de Lázaro, al amigo del «escandaloso» protagonista. Pero los dictámenes del jesuita prevalecen cuando el proceso interior del protagonista culmina en la alegórica «iluminación» que López analiza con finura en las pp. 260-261. En el otro tremendo folletín y panfleto ultramontano que es *El Niño de la Bola* el sistema de simbolización procede del tratamiento dado al campo andaluz y sus gentes, cuya presencia, a modo de coro trágico, se va incrementando en el curso del relato hasta llegar al momento del epílogo, en el que la puja establecida ante la talla del Niño Jesús que la preside hace que éste parezca «la imagen de un ídolo que rige el sacrificio que se desarrolla delante de él» (p. 317). Acentuar la dimensión de novela romántica que posee *El Escándalo* y la dimensión mitográfica que emana de *El Niño de la Bola* son las conclusiones literarias a las que acertadamente llega Ignacio Javier López en su lectura al mismo tiempo que reclama para ambas la condición de textos fundacionales de la «novela de tesis».

Así como las asociaciones con el romanticismo y con la mitología que se sugieren en el análisis de las dos obras son muy plausibles, no coincido en la última proposición

[14] La indudable estructura folletinesca de ambas novelas y las recurrencias temáticas a modelos literarios previos –don Juan, el don Álvaro de Rivas o Byron– ocupan páginas preceptivas del libro.

que, a modo de petición de principio, se va reiterando a lo largo del libro. Ciertamente que los primeros años de la Restauración fueron prolongación sofocada de las polémicas ideológicas que habían enfrentado a los españoles a lo largo del XIX y que la política de los primeros gobiernos canovistas fue gravemente restrictiva en el orden de la libertad de conciencia y de la libertad de expresión. Pero la ley de «Policía de imprenta» aprobada por el gobierno de Sagasta en 1883 cambió de forma sustancial el que había sido un deficitario sistema de comunicación pública[15]. Ciertamente que los años 1875-1880, en los que Ignacio Javier López radica la etapa más intensa de las novelas ultramontanas de Alarcón, son tiempos en los que otros novelistas –Pérez Galdós a vía de ejemplo– espoleaban a los lectores con novelas tendenciosas de opuesta tendencia ideológica, pero la fórmula narrativa a la que respondían tanto Alarcón como Galdós había quedado establecida muchos años antes, precisamente en los años «postrománticos» en los que el guadijeño había iniciado su carrera de escritor.

Hace tiempo, en un libro que recuerda Ignacio Javier López en el suyo[16], dediqué unas cuantas páginas a dibujar el mapa de las «novelas de tesis» publicadas entre 1831 y 1867, una etapa en la que los folletinistas de primera generación –Wenceslao Ayguals de Izco, Ceferino Treserra o Juan Martínez Villergas– habían establecido las marcas caracterizadoras del discurso ideológico insertado en el discurso narrativo. A todo ello deben añadirse las novelas combativamente progresistas de los años setenta[17] sobre las que el joven Menéndez Pelayo lanzó su fogosa condena en su *Historia de los heterodoxos españoles*, publicaciones todas que viven una simpatética cronología con las famosas novelas de Pedro Antonio de Alarcón.

El libro de Ignacio Javier López es, pues, una ágil revisión del escritor andaluz, visto en su faceta de periodista implicado en las circunstancias inmediatas a los textos que escribe para las publicaciones periódicas y de propagandista de una ideología cuyo valor reaccionario fue acentuando con el curso de su biografía y de la evolución de las fórmulas políticas con las que convivió. Todo un programa de estudio de las relaciones habidas entre el autor y su medio que se desarrolla con rigor y finura crítica además de los

[15] Véanse, sin necesidad de apuntar bibliografía más específica, las páginas que dedica a este hecho Miguel Martínez Cuadrado en el volumen de la «Historia de España» Alfaguara VI titulado *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 1974, pp.66-68.

[16] *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Ariel, 1976.

[17] Recuérdense, a título de ejemplo, *La espumadera de los siglos* (1871) de Roberto Robert o *La novela de Luis* (1876) de S. de Belarmino, por no incidir en textos muy respetables en sus propuestas como *La minuta de un testamento* (1876) de Gumersindo de Azcárate.

[18] El censurado «dequeísmo» abunda más de la cuenta (p. ej. «no cabe duda de que» p. 308), saltan a veces galicismos («Alarcón se ha apercibido de ello», p. 156) o anglicismos («como dirían famosamente Marx y Engels», p. 185) y deben corregirse el nombre del pintor Marceliano Santamaría (pie de grabado en p. 112) y la presentación como iniciativas católicas del siglo XIX dirigidas a la educación de los jóvenes de la creación por los jesuitas de centros universitarios como el ICA o el ICADE (p. 230), establecido el primero en 1908 y en 1956 el segundo.

aportes originales que, en la tradición exegética que pondera los méritos del narrador guadijeño, enriquecen este libro, del que sólo cabe censurar algunos descuidos léxicos o de imprenta[18].

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

Ramón Emilio Mandado (dir.). *«Historia de las Ideas Estéticas en España». Estudios*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo-Universidad de Cantabria, 2010, 262 pp.

Con el horizonte de 2012, fecha que recordará toda una vida dedicada al estudio y apuesta por el conocimiento de la historia y defensa de sus ideas de la que fue ejemplo Marcelino Menéndez Pelayo, se celebraron en abril de hace dos años unas Jornadas sobre la obra que puede ser valorada como la más «profesional» del ilustre cántabro. Se reunieron entonces un grupo de excelentes especialistas bajo la coordinación del Presidente de la Sociedad, Profesor Ramón Emilio Mandado, quien ha entendido con agudeza qué misión le corresponde a la institución heredera del ilustre antepasado a la altura de este comienzo del siglo XXI y a lograr el objetivo de poner al día ese enorme legado está poniéndo lo mejor de sí mismo y de los medios que las instituciones de Cantabria ponen a su disposición.

El libro que reseñamos es buena muestra de este estilo, hecho por igual del rigor que proporcionan sus autores y las formas modernas en una cuidadísima edición que lo convierten en herramienta realmente útil de lectura de la voluminosa obra que ocupó a D. Marcelino a lo largo de los años ochenta cuando hacía poco menos de cinco que se había incorporado a la cátedra de Historia crítica de la literatura española, dos años después de que hubiera hecho lo propio su ilustre oponente en la famosa polémica, Manuel de la Revilla, quien finalmente había conseguido la cátedra de Principios generales de Literatura y Literatura española, tras cuatro años de dura pugna académica y legal. No es este dato casual y quizá debiera haber merecido en el libro algún apartado.

En todo caso la *Historia de las Ideas Estéticas…* es un monumento al esfuerzo, a la síntesis y a la recuperación de una concepción del arte que supera los muchos textos que otros teóricos, dedicados principalmente a la creación literaria, nos han dejado. Así, Valera, Clarín, Galdós, Pardo Bazán, etc. pero forma parte de toda esta reflexión pues la segunda parte del XIX nos ofrece una enorme riqueza en este campo como bien han estudiado y recuperado Sotelo Vázquez, González Herrán, Leonardo Romero y otros, y ello es prueba del papel que se confería al arte, especialmente, aunque de ninguna manera en exclusiva, a la literatura, en la construcción de una sociedad que deseaba ser española y europea.

Por ello parece muy pensado el esquema que tuvieron las jornadas y que se refleja en el orden de los capítulos del libro: desde los dedicados a las etapas históricas, pasando por la tradición catalana, que tiene en este caso una justificación clara, y recalando en los dos capítulos dedicados a la cultura alemana, que sirven para que el lector conozca la perspectiva completa que tuvo Menéndez Pelayo respecto del país del que nos había llegado el krausismo. El capítulo dedicado a Ortega sirve de cierre para conectar con las tradiciones de la vanguardia del siglo XX. La conclusión, escrita por el propio director del

libro, no solo anticipa la idea de «salvación» en Menéndez Pelayo a propósito del papel conferido a la Estética y que luego utilizará Ortega a propósito de sus *Meditaciones,* sino que anticipa, igualmente, toda una reflexión que sobre el arte ha realizado el siglo XX a propósito de la consolación y la cura. La propia María Zambrano, bien respetuosa con el «historiador católico», supo apreciar esta reflexión y la aprovechó para la suya propia a propósito del papel conferido a la razón y sus relaciones con la poética.

El cuerpo del libro lo forman nueve capítulos que cubren todo el contenido de la obra de Marcelino Menéndez Pelayo. Los de carácter histórico lo hacen con las partes dedicadas la retórica, el periodo de la escolástica, el Renacimiento, Barroco y siglo XVIII. Se trata de estudios detallados, que no ahorran esfuerzo por el detalle, el comentario preciso y la información útil para un lector especializado. Así, los trabajos de Gerardo Bolado, Eudaldo Forment, Heredia Soriano y Ciriaco Morón nos ayudan a conocer bien la posición que realmente tenía ya un joven Menéndez Pelayo que apenas sobrepasaba la treintena escribiendo sobre estos temas.

Un carácter singular tiene el capítulo que Ignasi Roviró dedica a la recepción de autores en lengua catalana. Conocida es la formación que Menéndez Pelayo recibió de sus maestros catalanes y cómo ha sido en Cataluña donde ha habido una tradición historiográfica que tuvo sus orígenes en estos años del XIX, a la que nuestro autor estuvo muy atento y que se interrumpió, mucho más tarde, ya en los setenta del pasado siglo y no por razones nacionalistas sino de otra índole. Ha sido, sin duda, una pérdida para la Historia de la Filosofía Española a cuya recuperación puede contribuir que prestemos atención al significado que tuvo la presencia de aquel joven estudiante en Barcelona.

Igualmente tienen un carácter histórico pero de otra naturaleza los escritos por Jorge Novella y Raquel Gutiérrez/Borja Gutiérrez, dedicados a la Ilustración y Romanticismo alemanes. Muy interesante conocer la posición de un autor del XIX para poder contrastarlo con autores ya del XX como J. Bertrand y Antony Close. Este tema de las relaciones Alemania/España ha constituido, sin duda, una de las cuestiones no carentes de «morbo» a propósito de sus malas relaciones personales con los krausistas que se encargó de recordar en las jornadas el malogrado Antonio Jiménez y que matiza en su capítulo Ciriaco Morón. Así pues, dos textos muy documentados que ayudan a precisar este importante punto.

Se encarga del Menéndez Pelayo de Ortega un gran conocedor de la Generación de 1868, Francisco Pérez Gutiérrez. Sabemos el poco aprecio que don José –llamémosle como su discípula María Zambrano– tuvo por esa Generación de 1868, de ahí este contrapunto para mostrar deudas no reconocidas de nuestro filósofo con intelectuales que le precedieron y a los que costó reconocer.

Y un acierto haber incluido la intervención de Rosa María Conde, musicóloga que habla de una dimensión no muy conocida y que, sin embargo, fue muy apreciada por intelectuales polivalentes, tan amantes de las artes visuales como de las auditivas, de la pin-

tura como de la música. Después del gran trabajo de Leticia Sánchez sobre el tratamiento que la música recibió en el campo de los intelectuales krausistas bien está una aproximación que prueba el enorme aprecio que tuvo por la música un intelectual tan sensible hacia las artes que quiso con esta historia su redención o verdadera recuperación.

El libro se abre con una verdadera *obertura*, bien alejada de las protocolarias o vacías. Miguel Ángel Palacio, Presidente del Parlamento de Cantabria, hace un canto tan bien escrito como sólido en su presentación para invitar al lector a proseguir en la lectura de quien no siendo próximo ideológicamente al autor estudiado forma parte de un legado que consiste en el uso adecuado de las palabras, pues en eso consiste respetarlas en un sentido moral como nos recordaba el polaco Ángel Rosenblat.

El Presidente de la Real Sociedad y sus compañeros no han olvidado al gran amigo e historiador de la Filosofía Española, Antonio Jiménez, recordado en este libro pues en Santander, en las jornadas de abril de 2008 sobre la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, tuvo una de sus últimas intervenciones. No casualmente la última lo fue en la Societat Catalana de Filosofía, precisamente en Barcelona, como siguiendo un camino a la inversa, a comienzos de julio de aquel mismo año. Buen estudioso del krausismo, siempre que íbamos a Santander con él visitábamos la sepultura de Marcelino Menéndez Pelayo casi como un rito.

José Luis Mora García
Universidad Autónoma de Madrid

José María Martínez Cachero. *Liras entre lanzas. Historia de la Literatura «Nacional» en la Guerra Civil.* Madrid: Castalia, 2010, 383 pp.

Jorge Luis Borges se refiere con ironía a «esa resignación peculiar de los historiadores de la literatura y de los filólogos, que admiten y clasifican todos los libros como la astronomía clasifica todos los astros, y la paciente y generosa dermatología todos los males de la piel».

Sin ironía, esa es precisamente la actitud de Martínez Cachero en su último libro. Por eso coloca al frente una cita de Eugenio d'Ors en la que se rechaza la subjetividad del literato y se exige el rigor del científico: «No cantes nada. No exaltes nada. No mezcles nada. Define. Cuenta. Mide».

Con «la mayor objetividad e independencia ideológicas posibles» se acerca Martínez Cachero a un tema que casi siempre se ha tratado sin ninguna objetividad y desde posturas ideológicas enfrentadas: la literatura escrita por los sublevados contra la República durante la Guerra Civil.

«No busco polémica con nadie», añade. Pero no pude evitar referirse a un libro famoso que trata del mismo asunto (y también de la literatura del otro bando): *Las armas y las letras*, de Andrés Trapiello. En una de las treinta semblanzas que, «a modo de apéndice», completan el volumen escribe: «El jonsista Guillén Salaya (1899-1965), ninguneado por Andrés Trapiello –que dijo de él: 'No le bastó ganar la guerra, sino que la contó en múltiples ocasiones', de ninguna de las cuales se da constancia en *Las armas y las letras* […]».

José María Martínez Cachero y Andrés Trapiello ejemplifican dos maneras opuestas de acercarse a la historia literaria. Lo que en uno es minuciosa (y a ratos algo tediosa para el lector impaciente) acumulación de pequeños detalles exactos, en el otro (sin que falte el acopio documental, muchas veces inédito) es intuición, y a ratos arbitrariedad, de poeta. Ni que decir tiene que ambos modos se complementan. Martínez Cachero –como resultado de más de medio siglo de dedicación al tema– nos viene a decir: «Esto es lo que hay –o lo que hubo–, a partir de aquí puede usted sacar las conclusiones que quiera, generalizar con fundamento». Trapiello descubre autores y obras –los relatos de Chaves Nogales, los diarios de Morla Lynch– y con apasionada palabra los devuelve a la actualidad literaria, sin importarle que alguna vez sus afirmaciones carezcan de base.

De las relaciones entre sociedad y literatura durante los tres años de la Guerra Civil se ocupa el primer capítulo del libro de Martínez Cachero; como en el resto del volumen, hay compendio de lo ya sabido y datos nuevos casi en cada página. Le sigue «Una hojeada a la prensa: libros y revistas», y luego tres capítulos que se dedican a otros tantos autores, Agustín de Foxá, Jacinto Miquelarena y José María Pemán, que merecen trato aparte, por haber cultivado diversos géneros literarios. Es el único punto un tanto discutible en la estructuración del conjunto: hay otros escritores que cultivaron más de un género y varios que merecían ocupar un capítulo con más razón que Jacinto Miquelarena.

Un capítulo se dedica a las «Crónicas de guerra y libros de memorias», géneros ambos muy abundantes en la época, el primero por razones obvias y el segundo porque apenas hubo escritor franquista que pasara un tiempo en la zona roja que no quisiera dejar constancia de sus padecimientos. Otro capítulo, complementario, se dedica a los biógrafos y ensayistas. Sorprende la atención dedicada a los manuales de literatura, un género del que no suele hablar los manuales de literatura. Pero Martínez Cachero tiene vocación totalizadora y no quiere dejar que se le escape el más mínimo impreso.

De la literatura de ficción –si es que la poesía puede considerarse ficción– se ocupan los tres últimos capítulos, los más sustanciosos del volumen. Especialmente novedoso es el dedicado al teatro, «Talía en la guerra civil». Quienes han estudiado el teatro de aquellos años se han ocupado generalmente solo del escrito y representado en la zona republicana. Martínez Cachero por primera vez deja constancia de que también hubo abundante actividad teatral en la otra zona.

«Mayores, medianos y menores» se titula una de las secciones de «La corte de los poetas». La erudición de Martínez Cachero no es acrítica. Cierto que no deja fuera a nadie (ni siquiera a la figura más claramente prescindible), pero sabe jerarquizar. Y no prescinde asépticamente de los juicios de valor. Su *Historia de la Literatura «Nacional» en la Guerra Civil* es historia y crítica, y ello se nota especialmente en el capítulo final «Novelistas y poetas», quizá el campo en que el estudioso se mueve con mayor soltura (no en vano es autor de uno de las pocas monografías fundamentales sobre la novela de posguerra).

Un reparo que podría hacérsele es que su enjuiciamiento de las obras narrativas no siempre es estrictamente literario. A veces parecen habérsele contagiado algunos de los más perecederos modos de su admirado Clarín e incurre en poco pertinentes gramaticalerías. De Benítez de Castro nos dice que «confunde el 'debe' obligación con el 'debe de' posibilidad» y que «incurre más de una vez en laísmo». Más lejos, como si estuviera corrigiendo un examen, llega en su consideración de *Chekas de Madrid*, de Tomás Borrás: «Apunto cuatro casos de leísmo y trece de laísmo». Sorprenden tales minucias de profesor de Lengua no del todo bien informado (el laísmo, lo admita o no la Academia –«Ya lo admitirá», diría Unamuno– no es un error, sino una característica del español de determinados lugares: Madrid, por ejemplo, y por eso son laístas Lope y Salinas, Jardiel Poncela y Gómez de la Serna) en un manual de Literatura.

Pero esos posibles reparos en nada desmerecen el valor de este libro fundamental, que acabará con muchas abusivas generalizaciones. Quien quiera hablar de la literatura escrita durante la Guerra Civil, si quiere hacerlo con rigor y no dejándose llevar por arraigados prejuicios ideológicos, tendrá que recurrir a *Liras entre lanzas*, obra que corona una larga vida dedicada ejemplarmente a los estudios literarios.

José Luis García Martín
Universidad de Oviedo

P. Menarini. *Al descorrerse el telón... Catálogo del teatro romántico español: autores y obras (1830-1850)*. Rimini: Panozzo Editore, 2010, 337 pp.

En 1982 un equipo de profesores e investigadores, integrado por Piero Menarini, Susana Ciaccia Vedovato, Patrizia Garelli y Félix San Vicente, publicaba *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía* (Bologna, Atesa Editrice), que se convirtió en obra de referencia para los estudiosos de la literatura dramática española del siglo XIX y punto de partida inexcusable para las investigaciones en el ámbito del romanticismo. En abril de 2010, casi treinta años más tarde, el profesor Menarini, esta vez en solitario, saca a la luz la revisión actualizada de este clásico en los estudios hispánicos y nos brinda la posibilidad de acceder a un nuevo catálogo, más completo, concreto y ajustado, si cabe, que el anterior.

La relevancia de Piero Menarini en el ámbito del romanticismo hispano es bien conocida por todos. Sus ediciones de García Gutiérrez o Joaquín Dicenta, sus artículos sobre diferentes aspectos del teatro decimonónico, las numerosas colaboraciones en Congresos y Simposios internacionales con trabajos sobre la dramaturgia romántica o la participación en volúmenes colectivos (recuérdese, como ejemplo, el capítulo «Hacia el Trovador», que se publicó en la *Historia y crítica de la literatura española* coordinada por Francisco Rico, vol. 5, tomo 2, 1994), han sido y siguen siendo lecturas indispensables para el estudioso del siglo XIX. Presidente honorario del Centro Internacional de Estudios Románticos «Ermanno Caldera», su constante labor investigadora y la pulcritud de sus resultados se ponen de manifiesto, una vez más, en este renovado catálogo de obras y autores del romanticismo teatral español, síntesis de treinta años de constante trabajo de recogida y filtrado de datos.

El libro se divide en diferentes apartados. Unas breves palabras de presentación (en español y en italiano) dan paso a tres catálogos: autores, obras originales y obras no originales. El conjunto se completa con una enumeración de fuentes generales, un exhaustivo listado de abreviaturas de las obras periódicas y misceláneas citadas y un índice de autores traducidos o refundidos. Si bien el título ha variado sustancialmente con respecto a la versión de 1982, se mantienen en esta los límites cronológicos de autores y obras inventariados.

La principal característica de este texto y una de sus mejores virtudes es la claridad en la presentación de los datos, lo que favorece el ordenado acceso a los mismos y su rápida consulta. No siempre (y no todos) los catálogos de este tipo favorecen la comodidad en las búsquedas. En este caso, sin embargo, tanto la tipografía, como el diseño en columnas de la enumeración de obras o la claridad de las abreviaturas ayudan al investigador a localizar fácilmente los datos que precisa. Buena muestra de esta exigencia de claridad que persigue el profesor Menarini en su trabajo es la reorganización de los contenidos respecto a la versión de 1982: mientras que en aquella tras los catálogos se ofre-

cía, en capítulo aparte, la bibliografía relacionada con el romanticismo, el teatro y los autores previamente enumerados, en la de 2010 las referencias se adjuntan a las entradas correspondientes al dramaturgo a quien remiten, disposición esta que resulta más adecuada para la consulta y más eficaz para la búsqueda.

Además de su excelencia formal, no cabe duda de que el valor de este catálogo es su cuidado contenido, que resulta de la minuciosa revisión, corrección en unos casos y sensible ampliación, en otros, de las entradas de la versión anterior. Las modificaciones afectan tanto a autores como a obras y fuentes. En el ámbito bibliográfico cabe destacar, asimismo, la actualidad de las referencias inventariadas.

Como el propio profesor Menarini insiste en destacar dentro de la «Presentación» de su obra, no ha pretendido abordar en ningún momento la elaboración de una cartelera teatral. Por el contrario, en su catálogo tienen cabida tanto las obras estrenadas como aquellas cuya representación no consta e incluso otras piezas, perdidas o incluso consideradas inexistentes, de las que, sin embargo, hay noticias fidedignas sobre su composición.

Si bien en el texto de 1982 figuraban sendos capítulos dedicados a los sainetes y a obras «no clasificadas», en *Al descorrerse el telón* la organización interna del catálogo de obras difiere y se organiza en dos únicos apartados, los ya mencionados «Obras originales» y «Obras no originales». Entre las primeras se citan tanto las piezas que se inspiran en textos narrativos (novelas y cuentos, por lo general) como las que operan en un texto dramático previo cambios suficientes como para que el resultado no pueda ser considerado una simple refundición o adaptación, textos estos últimos que se agrupan en el segundo de los apartados indicados. Asimismo, se omiten del catálogo las producciones musicales (óperas, zarzuelas, melodramas líricos...) y las piezas que se escriben o representan en idioma diferente al español, salvo en casos de especial relevancia espectacular o cuando su autor se cita en el apartado correspondiente por haber escrito también piezas en castellano.

Saludamos, pues, la edición de este catálogo minuciosamente puesto al día. Los más de quinientos autores citados, así como las mil doscientas obras originales y el millar de traducciones/ adaptaciones clasificadas en *Al descorrerse el telón*, confirman la relevancia de esta obra y el lugar de referencia que ocupa en la –cada vez de mayor entidad– investigación teatral decimonónica.

Montserrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo

José Montero Reguera. *Páginas de Historia Literaria Hispánica.* León: Anejo II de *Lectura y Signo*. Universidad de León. 2009. 321 pp.

Al inicio de *Lingüística e Historia Literaria* (Madrid, Gredos, 1955), título que inspira no pocas páginas de esta floresta, Spitzer declaraba que su método consistía en «pasar de la observación del detalle a unidades cada vez más amplias». Un camino inductivo orientado a mostrar la esencia de lo aparentemente trivial. El giro, en definitiva, del seguido por teólogos y matemáticos, «que tratan sus axiomas como si fueran revelados por Dios». Pocas dudas quedan, leídas ya las primeras líneas, de que Montero Reguera se cuenta entre los fieles a un rosario de «corpúsculos» que, mirados con atención, terminan por iluminar el centro mismo de la «onda», según teoría de Benet. Presidente de la Asociación de Cervantistas y reputado experto en el autor del *Quijote*, lo que nos brinda aquí es precisamente una colectánea que se distancia –aun cuando lo vigile desde el atril– de su principal objeto de estudio.

Impresos a lo largo de quince años, podemos agrupar sus diecinueve trabajos en tres bloques: la Edad Media, el Barroco y los siglos XIX-XX. Así, en «Geografía e historia literaria: la Segovia del Cid» revisa la vinculación de esta capital con el gran poema épico, en virtud de lugares como «Spinaz del Can», sito al sur de Silos, a juicio de Menéndez Pidal y Michael, e identificado por Montero con Fresno de Cantespino, villa de la zona fronteriza que entonces se conocía como Extremadura castellana. Lo avalan su vecindad con Ayllón, otra sede que centra su interés, y la existencia tanto de una fortaleza cuanto de gente preparada para la guerra. Por lo que el Cid bien pudo dormir allí una noche. Sin desdeñar que albergó la corte de Alfonso VII y que en sus proximidades tuvo lugar en 1111 la batalla de Candespina, una de las más cruentas del conflicto de sucesión entre los partidarios de Urraca y los de Alfonso I el Batallador. Minaya Alvar Fáñez, que asumió un papel clave en la repoblación de Sepúlveda, quizá lidiara en aquella escaramuza.

Como digo, Ayllón, la calzada Quinea, los misteriosos Montes Claros, junto al robledal de Corpes, que podrían lindar, más bien, con el nacimiento del Jarama, y los lazos segovianos del conde Raimundo de Borgoña, del propio Alvar Fáñez, Alfonso VI, Íñigo Jiménez y Diego Téllez, confirman que el juglar construyó una obra regida por nobles, escenarios y acciones familiares para un público amplio. Entre esos recursos no es el menor la exactitud toponímica: «el *Poema* anticipa algo que los preceptistas áureos consideraban de enorme importancia para ese propósito y que Cervantes pone en práctica de forma casi perfecta en el *Quijote* y en las *Ejemplares*: la verosimilitud».

La *Razón de amor*, descubierta en 1887 por Haureau, se analiza bajo la lente de la lírica trovadoresca que fructificó en Provenza desde 1100 hasta 1300. Montero pone de relieve las analogías de la primera parte –el diálogo entre el escolar y la doncella– con la *tensó*, el *alba* o la *pastorela*, la pintura de los protagonistas y su relación con varios textos medievales: el *Doutz brais e critz*, de Arnault Daniel, «Pus blanca es que Elena», de Ar-

naut de Maruelh, y «Rassa, domn'ai qu'es fresca e fina», de Bertran de Born. Si Deyermond apuntó que «su horma originaria y de mayor talla venía constituida por la tradición europea, de origen latino», Montero incide en la geografía primordial de los trovadores: Alemania (Minnesinger), Francia e Italia (en concreto Lombardía). Acentuando, eso sí, tanto los regalos que los enamorados se intercambian, «luuas» (guantes), «capiello» (especie de manto), «oral» (velo) y anillo, como el simbolismo de la «palomela».

«Del Renacimiento al Barroco en un soneto garcilasiano y su descendencia» aborda uno de los poemas más glosados del cantor de Gnido: «Cuando me paro a contemplar mi 'stado». Sin embargo, el hispanista no destaca su hibridismo, a caballo entre la poesía de cancionero y la italianizante, sino la trabazón sintáctica de los versos y su huella sobre otro soneto (1614) de Lope que supera con largueza los *contrafacta* a lo divino de Sebastián de Córdoba. El Fénix, que utiliza endecasílabos sáficos en el primer cuarteto y en el segundo terceto, el ritmo más apropiado para la efusión emotiva, dejando la zona central a los heroicos y melódicos, opera cambios respecto al modelo –la sustitución del verbo «hallo» por «espanto»– para mostrar con esa adecuación de forma y contenido su momento de tribulación y, al tiempo, la ayuda divina que expresa en la decantación. Tanto en este artículo como en el resto de los que integran su libro, Montero hace gala de un sólido dominio de lo publicado en España, Inglaterra, Francia, Italia y Estados Unidos, si bien contribuiría a su enfoque la lectura de una monografía de Anne J. Cruz (*Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988) y de la tesis (*Le statut du visuel dans la poésie espagnole de la première moitié du XVIe siècle, notamment dans l'œuvre de Garcilaso de la Vega*) que redacta Roland Béhar bajo la dirección de Mercedes Blanco.

El capítulo IV («Prosas de Lope de Vega. Ensayo de una trayectoria») es el deslinde más completo del que disponemos sobre la narrativa del comediógrafo. Tal como lo fue el de Rey Hazas, una de sus piedras de toque, para adentrarse en la ficción del XVI: «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105. Montero recorre el quinteto de obras (*La Arcadia*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*, *Novelas a Marcia Leonarda* y *La Dorotea*) con rigor y las vincula a la experiencia vital del madrileño, sobre todo las que derivan de sus amores de juventud con Elena Osorio. Nos devuelve así una imagen de Lope seria y culta, alejada de la de mero ingenio para el vulgo. En todas ellas combina tradición e innovación: «recoge un paradigma ya asentado, clásico, y, partiendo de modelos anteriores, añade sus propios matices»: 1) la pastoril confluye con las misceláneas del XVI (*La Arcadia*) y se inscribe (*Pastores de Belén*) entre los *exempla* bíblicos, privilegiando el episodio de la adoración frente al del alumbramiento; 2) en la bizantina (*El peregrino*) subordina diversos elementos (digresiones, episodios, autos) a la mezcla entre la historia central de Pánfilo y Nise y la secundaria de Celio y Finea. Por otro lado, apoyándose en Lara Garrido y Gon-

zález Rovira, realza la tendencia innovadora de Lope, herencia de Contreras, y la incorporación no sólo de lances picarescos, sino de un didactismo que recompensa moral y físicamente a los atribulados novios; 3) un par de notas añadiré a su justa lección de los relatos dedicados a Marta de Nevares. Montero repara en su variedad de temas (tragedias de honor, historias de cautivos) y espacios, en los poemas, en las notas eruditas, en la teatralidad y en las copiosas digresiones o «intercolunios». Concluye, no obstante, que «Lope no creó escuela. Lo cierto es que sus novelas no se editan nuevamente hasta varios años después de la muerte de su autor: 1648, 1649 y 1650 en el seno de un tomo titulado *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*». Pues bien, la consulta de una colección de Piña, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624), prueba que el conquense llenó sus textos de *auctoritates* –como Lope– con el deseo de ser evaluado según los parámetros que exigía el discurso renacentista. Además, a la zaga de la «fantasmal» Marcia Leonarda, inventa en *Del celoso desengañado* a una dama con la que digresar sobre los hechos que narra: Teodora se disfraza de «público» del novelista. Y algo parecido sucede en *Del casado por amor* y en *Los amantes sin terceros*, donde Piña nos presenta a Feliciana como una máscara del lector más culto.

La Dorotea merece atención individual en el capítulo V. Montero la lee como un nuevo conato de tragedia que, con base en la literatura clásica y ajustándose a las exigencias de la narrativa de entretenimiento, quiere superar todo lo anterior. En su afán de ser considerado un autor docto frente a los «pájaros nuevos» o «noveles», el Fénix dio a los tórculos una obra que se arroga varios elementos trágicos: 1) la estructura en cinco actos; 2) la presencia de coros al final de cada uno de ellos; 3) los metros latinos en los que se expresan dichos coros; 4) alusión y presencia de la Fama al final del quinto acto; 5) la importancia de la muerte; 6) la irrupción de la venganza en el cuarto acto; 7) la presencia destacada de Séneca como punto de comparación; y 8) la propuesta de una lección ejemplar: especialmente a través de la intervención de la Fama y del coro final.

A continuación, dedica un trébol de artículos a la figura de Ruiz de Alarcón. «Nobleza, mentira y reformación de costumbres. Sobre el sentido de *La verdad sospechosa*» da cuenta de la proximidad del dramaturgo mexicano con el entorno del Conde Duque de Olivares. No en balde, Montero señala que buena parte de su teatro desde el regreso a España puede entenderse como «vehículo difusor del código de conducta que se quería imponer en los primeros años de gobierno del valido y, al tiempo, se mostraba en franca sintonía con el ambiente de reformación de costumbres que caracterizó el primer tercio del siglo XVII». A este propósito, *La verdad sospechosa* critica un vicio como la mentira; de modo genérico, cierto, pero también orientada a la clase dirigente del país. Para razonarlo, Montero pone sobre la mesa una obra algo olvidada de Faría y Sousa: las *Noches claras*, cuya cuarta palestra de la cuarta sección se encabeza con un rótulo significativo: *De la verdad. Para caballeros a lo moderno.* En ella acude a numerosas autoridades (Demócrito, Filóstrato, etc.) que declaran que no se debe mentir. He aquí una fuente –o un

apoyo crítico– más que fecundo. Este libro del comentarista de Camoens sí es una «miscelánea». Considero que títulos como las *Tardes entretenidas* (1625), las *Jornadas alegres* (1626) o las *Noches de placer* (1631), de Castillo Solórzano, aducidas como tales por Montero, poco tienen que ver con las auténticas «selvas de varia lección» del Seiscientos. Lo explicaré: *El Pasajero* y el *Pusílipo*, de Suárez de Figueroa, el *Para todos* (1632), de Montalbán, y el *Para algunos* (1640), de Matías de los Reyes, que no ha visto la luz en edición moderna, son las cuatro misceláneas barrocas, a diferencia de esas colecciones –no del todo puras, es verdad, pero libres de tablas, listas, vocabularios, etc.– del pucelano. Puntualizan estas cuestiones los trabajos que desarrollan en la actualidad Rafael Malpartida («Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento español», *Epos. Revista de Filología*, 23 (2007), pp. 39-60) y Jonathan Bradbury (The *Miscelánea* of the Spanish Golden Age: An Unstable Label», *Modern Language Review*, 105 (2010), págs. 954-972).

El segundo asedio a *La verdad sospechosa* concierne a sus acotaciones. Recordemos que la pieza apareció en la *Parte veynte y dos de las comedias de Lope* (1630) y, cuatro años después, en la *Parte segunda de las comedias del licenciado Ivan Ruyx de Alarcón y Mendoza* (1634). Montero explicita las diferencias entre un texto y otro con precisión y se pregunta si el comediógrafo pensaba en el lector para ofrecerle un texto con abundantes didascalias que faciliten su entendimiento. O, por el contrario, si una copia destinada a las tablas ha servido como base para el texto de *La verdad sospechosa* compilado en el volumen de 1634. Coetánea de la pieza antedicha (c. 1630) es *Don Domingo de don Blas*, editada por Germán Vega García-Luengos (Reichenberger, 2002). Montero firma esta vez una reseña de la labor crítica del editor, subrayando los datos que éste aporta para defender la paternidad alarconiana, su fecha de redacción, la evolución de los personajes y el rastro de ecos cancioneriles.

La década de 1620-1630 constituye el núcleo de «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», en la medida en que fue el periodo de mayor éxito de un género instituido como modalidad de ficción en prosa por excelencia. Montero repara en la semejanza de los títulos, volviendo otra vez sobre las *Noches claras* de Faría y Sousa. Sugiere la explicación de su relativo olvido a partir de otro libro que se halla manuscrito en la Biblioteca Pública de Braga: *Fortuna de Manuel de Faria y Sousa caballero de la orden de nuestro señor Jesucristo y de la Casa Real.* En él descubrimos las tiranteces del autor luso con los editores, hasta el punto de que los libreros hacían prevalecer su punto de vista, ignorando los deseos del artista, que pretendía bautizarlo como *Discursos morales, políticos y satíricos.* Finalmente, se publicó con el marbete de *Noches claras* para acercarlo a los muy similares de las novelas de Eslava (*Noches de invierno*) o Castillo Solórzano (*Noches de placer*). Tanto el apéndice con las colecciones de relatos breves del primer tercio del XVII como la bibliografía final denotan un profundo dominio del tema. Sólo dos leves retoques: 1) hoy contamos con una buena edición de las *Noches de invierno*, en el haber de Julia Barella (Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986); 2)

ha omitido de nuevo al más gongorizante: Juan de Piña (*Novelas amorosas y prodigiosas historias*, Madrid, Juan González, 1624; *Varias fortunas*, Madrid, Juan González, 1627; *Casos prodigiosos y cueva encantada*, Madrid, Imprenta del Reino, 1628; y *Segunda parte de los Casos prodigiosos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1629). Recomiendo asimismo el cotejo del artículo de Antonio Fernández Insuela, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV, 109 (1993), pp. 55-84.

Prolífico novelista, y una de las plumas más estimables del Barroco, la poesía del autor del *Trapaza* apenas ha merecido atención de los estudiosos. Tras un primer acercamiento de Pablo Jauralde («Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* y la Fábula de Polifemo», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 4, (1979), pp. 727-766), el capítulo X del libro de Montero Reguera («Mitos clásicos y costumbrismo literario en la poesía de Alonso de Castillo Solórzano») puso de manifiesto la necesidad de dar una idea cabal del tordesillense como fabulista burlesco y satírico costumbrista. Un costumbrismo que pasa revista a tipos como el de los vizcaínos y las gordas y a espacios como el río Manzanares, la Calle Mayor o la «puente segoviana», hermanándolos con las notas míticas que glosa en *La fiesta de Santiago el verde en el Sotillo de Manzanares de Madrid*; o en la silva *Describiendo el campo de Leganitos y lo que pasa en él las noches de verano*, entre otros. En su afán por actualizar el andamiaje de sus estudios, pienso que merecerían siquiera una ojeada la tesis de Luciano López Gutiérrez, *Donaires del Parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, Universidad Complutense, 2003, y las aportaciones de Rafael Bonilla: *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano,* Córdoba, Diputación Provincial, 2006; «Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de Oro*, XXVII, 2008, pp. 47-104; y «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il Confronto Letterario*, 51, 2009, pp. 39-80.

«Los clásicos en el Siglo de Oro: Ovidio en tres pasajes cervantinos» es su cuidada apuesta por un detalle –los préstamos que el complutense tomó del genio de Sulmona– que confirma una teoría de Theodore S. Beardsley: el creador de las *Ejemplares* leyó a los grandes clásicos y también a los menos relevantes: César, Cicerón, Galeno, Homero, Virgilio, Catón, Dioscórides… Montero se centra en el soneto de Gandalín a Sancho Panza en los preliminares del *Quijote* de 1605, en el capítulo 22 de la Segunda parte (1615), donde el primo del licenciado saca un «*Metamorfóseos o Ovidio español*, de invención nueva y rara», y en la «metamorfosis» de los protagonistas de *La ilustre fregona.* En mi opinión, si atendemos al número de ediciones de Ovidio impresas en la España de los siglos XVI y XVII, no es baladí saber qué paráfrasis de las *Metamorfosis* consultaba Cervantes. Y no digamos ya Góngora. Quizá acudieran a varias de ellas. Si partimos de las versiones peninsulares, existen claros préstamos de la de Pérez Sigler (1580) sobre la de Pedro Sán-

chez de Viana (1589). Luego este último no tradujo directamente del latín. O no de forma única. Lo curioso es que tampoco el primero calcó la falsilla de Ovidio, sino la libre traducción de Anguillara (1563), aparecida dos décadas antes, como ha estudiado Álvaro Alonso («Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón y Jesús Ponce, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 167-175). Se intuye, pues, que don Luis pudo cotejar las de Bustamante y Anguillara, de forma directa o indirecta, es decir, con la intermediación de Pérez Sigler o Sánchez de Viana, aunque sus deudas conciernan más a este último que al Ovidio de 1580. El caso de Cervantes, y más aún del primo del licenciado, apunta en dos direcciones: la traducción de Antonio Pérez Sigler, o sea, los *Metamorphoseos de Ovidio*, estampada por vez primera en Salamanca (Juan Perier, 1580) y reproducida con frecuencia durante el Barroco, con ciertas enmiendas; o, más improbable, los siete primeros libros *Del Metamorphoseos de Ovidio en octava rima*, vertidos por Felipe Mey (Tarragona, 1586).

La idea de verosimilitud sustenta dos de los artículos más valiosos de estas *Páginas de Historia*: «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*» y «*La española inglesa* y la cuestión de la verosimilitud en la novelística cervantina». En ambos casos, a la zaga de Barrick, Chevalier y, sobre todo, de Percas de Ponseti, Montero esclarece su importancia en el contexto de la época, las conexiones de la primera novela con un par de comedias de Lope (*El mesón de la Corte* y *La noche toledana*), las técnicas para hacer creíble un desatino –difícil de aceptar– como la conversión de dos hidalgos en mozo de mesón y en aguador, la precisión espacio-temporal y un completo comentario de las anagnórisis, la peripecia y el diseño de personajes.

Giovanni Pozzi predicó, hace más de un cuarto de siglo, la necesidad de remirar los «lugares comunes». Precisamente porque no lo eran. Pues bien, Montero se ha detenido en la plasmación literaria del adiós a través de una fórmula que, con mínimas modificaciones, se repite en varios autores: «Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*». El párrafo final de la última obra del alcalaíno («Adiós, gracias; adiós donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida») no sólo emociona a cualquier espíritu con un mínimo de sensibilidad, sino que remeda una serie de modelos que Montero ha fijado con tiento: otro párrafo del *Persiles*; los versos finales de *La gran sultana* (III, 2925-40); el capítulo I del *Viaje del Parnaso*; *Los mártires de Madrid*, de Lope; el soneto gongorino «De chinches y de mulas voy comido»; y, especialmente, la *Égloga II* de Garcilaso: «Adiós, montañas; adiós, verdes prados; / adiós, corrientes ríos espumosos» (vv. 638-639). Cierra su artículo un oportuno comentario del *rifacimento* de Luis Cernuda: el poema *Despedida*: «Muchachos / Que nunca fuisteis compañeros de mi vida, / Adiós».

El capítulo XV («Calderón de la Barca sale a la escena romántica») plantea dos ejemplos de recepción del autor de *La vida es sueño.* Tanto *La corte del Buen Retiro* (Madrid, 1837), de Patricio de la Escosura, como *Un monarca y su privado* (Madrid, 1841),

de Antonio Gil de Zárate, proponen sendas visiones del dramaturgo. Muy distintas, por cierto. La primera avanza en torno a la leyenda, tan favorable al gusto romántico, de los amores del Conde de Villamediana con la reina Isabel de Borbón. El madrileño, oficiando en segundo plano, actúa como un ingenuo, casi al margen de lo que sucede en la corte; mientras que en la obra de Gil de Zárate, centrada en las relaciones entre Felipe IV y Olivares hacia 1643, año de la caída del Conde Duque, brilla como el mejor dramaturgo de su tiempo.

«Una lección sobre el teatro de Valle-Inclán: *Divinas palabras*» aclara un asunto de recepción: la fervorosa acogida del reestreno de uno de los *capolavori* de don Ramón –tras el fracaso de su presentación original– el 17 de noviembre de 1961, en el Teatro Bellas Artes y adaptada por Torrente Ballester. La evolución de los espectadores, más acostumbrados a obras innovadoras, la reedición de su corpus literario desde 1960, y el aplauso de los intelectuales y críticos del momento contribuyeron al tardío éxito (o redescubrimiento) de una pieza que no se puede entender sin ese teatro de escenarios cercano al cinematógrafo que defiende Valle.

La fundación en 1943 de la colección de poesía *Adonais* dio a conocer a un jovencísimo escritor, Rafael Morales, que publicó allí sus *Poemas del Toro.* Montero analiza sus sonetos, enfatizando la predilección del toledano por el tema táurico, mucho más que por el taurino; es decir, con independencia de la corrida. También examina una novela corta titulada *Granadeño*, toro bravo, la biografía de un astado desde su nacimiento hasta la suerte suprema en el ruedo. Montero se pregunta con agudeza: «¿Acaso no se podría ver en todo ello un cierto carácter épico? El héroe en esta ocasión se trata de un ser de carne y hueso, no es la entidad abstracta que aparece en los *Poemas.* No es Mío Cid, o Fernán González, sino Granadeño, un toro bravo, que pasó por el herraje, la lucha con otros miembros de la manada, la corrida».

Páginas de Historia Literaria Hispánica cuenta con un estrambote que dice mucho de la calidad humana de su autor: la doble semblanza de Alonso Zamora Vicente y José Montero Alonso, nombres en curiosa epanalepsis, son también el recuerdo de las lecciones recibidas del maestro de filólogos y de un abuelo que no sólo fue decano de los periodistas españoles –«por ser el más antiguo, pero también el más sabio, en la expresión de Fernández Pombo»–. Ambos le transmitieron una cultura y hasta una manera de ser que afloran por cada una de las planas de este libro, de lo más recomendable: «la hombría de bien, la bondad y comprensión para con los demás, la cordialidad afectuosa y la independencia».

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba

Julio Neira. *La quimera de los sueños. Claves de la poesía del 27*. Málaga: Editorial Veramar, 2009.

La crítica del Veintisiete está llena de sueños y ello se refleja en algunos de los títulos más significativos de los últimos años: Miguel García Posada tituló sus «memorias de los poetas del 27» *Acelerado sueño* (1999), tomando como referencia el verso de Rafael Alberti, «Acelerado aire era mi sueño»; Manuel Ramos Ortega, como coordinador y autor, tituló el volumen de estudios sobre la poesía surrealista de los autores andaluces del Veintisiete *La copa de los sueños* (2005), tomando en este caso como referente significativo el verso del poema «Sueños» de José María Hinojosa. Ahora Julio Neira, quizá llevado del aroma surrealista de los títulos mencionados, titula su volumen de ensayos con el bello marbete *La quimera de los sueños*, depositando en él no tanto la desalentada quimera de Cernuda, cuyo eco es inevitable, sino la esperanzada promesa que aquel grupo legendario supo entregarnos antes del desgarro de la Guerra Civil y que Jorge Guillén expresó maravillosamente en su poema de *Y otros poemas* titulado «Unos amigos». A aquella leyenda poética que el Veintisiete construyó y a su quimera esperanzada es a la que ahora Julio Neira se refiere para guardar bajo su amparo esta gavilla de ensayos-claves sobre su poesía.

Desde la avalancha de celebraciones centenarias sensatas y felices que se nos vinieron encima sobre todo a partir de 1998, es destacable la renovación crítica en torno al Veintisiete, concretada en aportaciones documentales valiosas, en volúmenes colectivos de estudios, en ediciones de obras completas y ediciones críticas –incluidos los epistolarios cuyo poder galvanizador no para de crecer–, en espléndidos catálogos conmemorativos, en antologías con nuevos enfoques y hasta en aportaciones sobre el debate crítico enriquecedor en torno a la propia idea que del Veintisiete nos ha legado la historia literaria contemporánea. En ese maremágnum saludable destacan también las recopilaciones críticas de investigadores acreditados sobre el Veintisiete que ayuntan en volumen diversos ensayos sobre los autores de la época y los entregan remozados o revisados al lector. El resultado más destacable de estas aportaciones –amén, claro está, del regalo habitual de algún ensayo inédito– es el ofrecimiento de una nueva lectura crítica simultánea, coherente y amplia, sobre autores o temas del Veintisiete, que es, en fin de cuentas, un acicate más para satisfacer esa necesidad de releerlo todo de nuevo.

Julio Neira, Catedrático de Literatura española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, es uno de los más destacados investigadores del Veintisiete, con aportaciones esenciales sobre el surrealismo español de la Edad de Plata; sobre revistas de la época, como *Litoral*; sobre epistolarios, o sobre autores concretos cuya obra ha estudiado o editado, como José María Hinojosa, Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego, José María de Cossío o Luis Cernuda, por señalar sólo algunas de sus más destacadas publicaciones sobre el Veintisiete que además guardan relación con algunos de los ensayos reu-

nidos en *La quimera de los sueños.* Pero en el profesor Neira se conjugan además otros valores que vemos reflejados en esta recopilación de ensayos que nos convoca, como son su atención al texto y a su lectura, lo que redunda en la dimensión didáctica y pedagógica que toda investigación debe atender y que en su caso se plasma en trabajos tan útiles como, por ejemplo, el que se recoge en su libro *La edición de textos. Poesía española contemporánea* o en el volumen, junto a Pérez Bazo, *Luis Cernuda en el exilio. Lecturas de* «Las nubes» y «Desolación de la quimera»; o que se proyecta en trabajos excelentes como *Manuel Altolaguirre, impresor y editor.* De hecho uno de los puntos más originales de estos trabajos reunidos en *La quimera de los sueños* es precisamente el de satisfacer lo que su subtítulo pregona: *Claves de la poesía del 27*, claves de lecturas, de reinterpretaciones o de revisiones documentadas de aspectos a veces manidos y otras veces insólitos. Para ello creemos que ha sido crucial la voluntad decidida del autor de actualizar y contextualizar al Veintisiete desde nuestro hoy, ponderando su vigencia y permanencia en la poesía más actual. A ello ha contribuido seguramente su responsabilidad en los últimos años como director del Centro Cultural de la Generación del 27, en el que desarrolló una labor destacadísima principalmente en el ámbito de las ediciones, y posteriormente como Coordinador general del Centro Andaluz de la Letras, lo que lo ha convertido en protagonista directo de la construcción de esa nueva mirada sobre el Veintisiete que tan excelentes frutos está dando, sobre todo en lo que concierne al rescate y revitalización de la obra impagable de aquellos verdaderos clásicos del siglo XX.

En los once ensayos reunidos en *La quimera de los sueños* el lector encontrará valiosas claves de lectura de la poesía del Veintisiete que a su vez son claves de la construcción crítica que Julio Neira viene desarrollando durante varias décadas. De un lado miradas amplias y totalizadoras, de otro lado análisis específicos, concretos de una obra o aspecto de una obra o de un autor. En ese trasiego fructífero de lo general a lo particular, iluminando la poesía tratada en la doble dirección resultante, con aportes documentales o noticieros, reveladores para la cabal lectura de los textos, radica gran parte del valor de este libro.

Poco más de la mitad de los ensayos que Neira reúne ahora ya fueron publicados en revistas o volúmenes colectivos desde 2001, lo que acredita en todo caso la novedad de las aportaciones, amén de que el autor revisa e incluso corrige ampliamente algunas de esas versiones publicadas. Otros cinco ensayos son inéditos y se ofrecen ahora amparados en el marco de un volumen que quiere ser orgánico, lectura acordada. Entre ellos se encuentra el capítulo primero, «El veintisiete, hoy», interesantísima y útil revisión del concepto histórico-literario del Veintisiete, donde Neira no sólo elige con acierto, a mi entender, la palabra frente al guarismo, sino que reflexiona y toma partido en el debate suculento que reabrió recientemente Anderson con su polémico y galvanizador libro *El Veintisiete en tela de juicio* (2005). En los otros ensayos inéditos el lector encontrará asedios a parcelas tan interesantes como el cine en la poesía de la época, referido en este caso a Prados e Hinojosa, autores poco relacionados habitualmente con el poder inspirador y

educador del cine en la literatura de los años veinte, tema, asimismo, tan relacionado con una de las formas de la quimera en los años iniciales del Veintisiete; o sobre la edición poética en los años veinte, de la mano de Dámaso Alonso y Chabás, aspecto clave no solo para ponderar la sociología de la lectura de poesía en la época, sino el alcance del lanzamiento (marketing) a la arena literaria de la joven poesía en la Edad de Plata; o bien sobre lo que el autor llama con acierto «negación y evidencia» del surrealismo, referidos específicamente al caso de Aleixandre, complementando otro capítulo homónimo del libro referido a Rafael Alberti y utilizando con inteligencia el epistolario del malagueño, como un complemento utilísimo para el investigador en tanto que ilumina de manera diferente y esencial la vida y la obra de un escritor y por ende la historia literaria que le compete; o bien sobre la influencia y peso específico del exilio en la poesía de aquella época, ejemplificado en el caso emblemático de Luis Cernuda, autor al que Neira ya había dedicado un excelente trabajo citado más arriba.

Junto a los ensayos inéditos mencionados de *La quimera de los sueños*, encontramos otros seis trabajos publicados, aunque ahora revisados y aun modificados en profundidad, sobre temas y autores significativos como son: «El canon y las mujeres del 27», capítulo tan decisivo y tan poco atendido en la crítica del Veintisiete salvo en el caso de honrosas excepciones como las de Emilio Miró, B. Ciplijauskaité, el monográfico de la revista del Centro Cultural de la Generación del 27, *El maquinista de la generación* (nº 18-19, de 2010), o la reciente antología *Peces en la tierra* de Pepa Merlo (Fundación Lara, 2010); o «Los Toros y la Filología», referido al personaje de José María de Cossío, nombre clave en la nómina del Veintisiete por su papel humano e intelectual en todo tipo de circunstancias; o «Concordia y escisión», en tanto que defensa de la amistad y de la poesía contra viento y marea, ejemplificada en el caso paradigmático de Alberti y Diego; o la citada «negación y evidencia del surrealismo», referida ahora a otro de los casos canónicos, el de Alberti; o el papel capital como editores en la República del matrimonio Méndez-Altolaguirre; o bien, en fin, sobre la función de los premios literarios en la reconstrucción de la vida poética en la posguerra, tomando como ejemplo el modelo de supervivencia y perseverancia estética de Gerardo Diego.

En realidad esta mencionada taracea construye un mosaico iluminador del Veintisiete que nos devuelve tangibles algunos de los sueños más inolvidables de aquella quimera poética, auténtica leyenda en la historia de la poesía española contemporánea.

José Luis Bernal Salgado
Universidad de Extremadura

Armando Palacio Valdés. *Marta y María.* Edición, introducción y notas de Francisco Trinidad. Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés. Excmos. Ayuntamientos de Avilés y Laviana. Laviana: 2010, 364 pp.

Desde estas líneas quiero saludar con entusiasmo y hacer una valoración crítica del sexto título de la colección Ediciones del Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés[1], una cuidada edición de la novela *Marta y María.*

La fijación del texto, la introducción y las notas han corrido a cargo de Francisco Trinidad y la publicación de este volumen tiene, entre otras virtudes, la de haber puesto en valor una obra del novelista asturiano que había suscitado poco interés en la crítica, aunque gran parte de ella la hubiera elogiado por sus virtudes literarias, máxime si tenemos en cuenta que fue la segunda novela del escritor.

Permite esta edición que el público en general acceda a la lectura de un relato que en su época tuvo un gran éxito de ventas y de crítica, y en la introducción a la misma Francisco Trinidad realiza un interesante y exhaustivo análisis de los principales aspectos de la novela. Inicia su estudio con la contextualización de la obra dentro de la narrativa palaciovaldesiana y proporcionando interesantes detalles acerca de su proceso de gestación. A continuación, alude a las características de la cuidada primera edición del libro a cargo de la Biblioteca Arte y Letras, acompañada con dibujos de Pellicer, así como a los problemas editoriales que le supuso a don Armando el éxito de la obra y a las ediciones que se publicaron sin el permiso del autor.

Otro aspecto que recoge la introducción de Trinidad, del que ya se había ocupado la crítica anterior, es la polémica religiosa suscitada por la publicación de esta novela y los muchos sinsabores causados a Palacio Valdés, que culminaron con la publicación de un prólogo-aclaración a la edición de 1895 escrito por el autor, proemio que a partir de ese momento se ha reproducido en todas las ediciones posteriores y que sustituyó al prólogo a la primera edición de la obra, de 1883, que contenía atinadas reflexiones sobre el origen del relato.

Muy interesantes son las referencias del prologuista de esta edición al referente espacial de la novela, la villa de Avilés, un asunto tratado profusamente en un apartado de la introducción que viene a aclarar las dudas y discusiones suscitadas en el seno de la crítica en general, y de la erudición local en particular, sobre los espacios urbanos representados en este discurso narrativo.

Finaliza este estudio de *Marta y María* con la referencia a las traducciones de este relato, los intentos de adaptaciones cinematográficas y las versiones televisivas que se han hecho del mismo.

Acompaña Trinidad esta introducción con un apartado bibliográfico muy útil para los estudiosos y centrado en los libros y artículos que se han ocupado de la novela, in-

[1] Se han publicado anteriormente en esta colección *Sinfonía pastoral*, *El idilio de un enfermo*, *La novela de un novelista*, *El gobierno de las mujeres* y *La aldea perdida.*

crementados a raíz de la iniciativa de celebrar congresos en torno a la literatura palacio-valdesiana, congresos que están contribuyendo en gran medida a propiciar el interés crítico en la obra de este asturiano universal. Sin duda, este tipo de iniciativas del Centro de Interpretación Palacio Valdés destinadas a los investigadores, así como otras que propician la difusión entre el gran público de la obra del escritor, deberían ser tomadas como ejemplo cuando se pretende rescatar del olvido y poner en valor figuras injustamente relegadas de nuestra historia literaria.

El editor de la novela adjunta a su texto algunas notas a pie de página, fundamentalmente léxicas, aclaratorias de algunos asturianismos, de las fuentes literarias de ciertos pasajes o reveladoras de determinados elementos de la fisonomía de la ciudad de Avilés presentes en la novela.

Una edición, en suma, de cuidada factura y documentada introducción, precedida de una caricatura de Palacio Valdés realizada por Kim y que viene a poner a disposición del gran público y de los investigadores una de las novelas más interesantes de don Armando, en la que a través del contraste entre los dos caracteres femeninos protagonistas, Marta y María, se pone en cuestión la vivencia exacerbada de la religiosidad, uno de los temas candentes de la literatura del siglo XIX, tema que vertebra un discurso narrativo que sigue siendo de interés para un lector del siglo XXI.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Armando Palacio Valdés: *La fe*. Edición, introducción y notas de Etelvino González López. Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés. Excmos. Ayuntamientos de Avilés y Laviana. Laviana: 2010, 323 pp.

El Centro de Interpretación Palacio Valdés y el Excmo. Ayuntamiento de Laviana, con la colaboración del Gobierno del Principado de Asturias (Consejería de Cultura y Turismo), han emprendido en los últimos años una labor de rescate crítico y relanzamiento popular del antaño famosísimo escritor Armando Palacio Valdés. A esa labor corresponde la regular convocatoria de congresos dedicados a reflexionar sobre la obra y la figura de este escritor, así como la publicación de una colección de obras de Don Armando que se han venido reeditando desde Laviana y que han precedido a *La fe*: *Sinfonía pastoral*, *El idilio de un enfermo*, *La novela de un novelista*, *El gobierno de las mujeres*, *La aldea perdida*, *Marta y María* y *La Hermana San Sulpicio.* Es de desear que prosiga la paulatina reedición de las novelas del narrador asturiano en este formato manejable, cuidado y de atractiva presencia, que ofrece además una introducción y una batería de notas capaces de orientar la lectura.

La edición de *La fe* que ha preparado Etelvino González López se construye a partir de la constatación de dos circunstancias que concurren en la recepción de esta novela: se trata de una obra que ha merecido interpretaciones controvertidas, y es además un texto que ha atravesado dificultades específicas de censura y descalificación a lo largo de muchos años, especialmente durante la etapa del primer franquismo.

Así, no extraña que Etelvino González López avise en su introducción al texto de que «nuestro análisis no se centrará en una perspectiva literaria, menos aún historicista», aunque se hagan también indicaciones de ese orden. De hecho, se buscarán en vano en este libro las aclaraciones sobre la génesis concreta y material del texto, y sólo algunas notas incorporadas al pie proporcionan noticia sobre cuestiones relativas al manuscrito manejado; pero de ese manuscrito o de la edición de 1909, que se han empleado como base del libro que tenemos entre las manos, no hay descripción ni estudio. Es otra la pretensión de las palabras introductorias de Etelvino González López que acompañan a la obra de Palacio Valdés.

Lo que nos propone el estudioso es una lectura atenta de *La fe* despojada del lastre que los prejuicios de otros lectores anteriores han acumulado sobre ella. Tomando como plataforma general la elogiosa y perspicaz crítica de Leopoldo Alas, *Clarín*, se procura sentar distancia con respecto a quienes han querido ver en la obra la historia de un progresivo descreimiento; en su lectura, Etelvino González López hace una defensa cerrada de este relato como análisis de un proceso espiritual cristiano, presidido por la caridad y la inspiración evangélica; lo que no excluye la presencia de la duda, inherente al decurso intelectual humano. San Pablo o San Francisco de Sales se considera que avalan aspectos doctrinales de *La fe*, y se afirma la necesidad de «releer la obra narrativa de Pa-

lacio Valdés desde otra óptica, apreciando su cariz doctrinal». Se destacan concomitancias que quedan difuminadas en otras lecturas del texto: los procesos psicológicos y espirituales del personaje principal, el padre Gil, son comparados con los seguidos por figuras de cuya religiosidad no se duda, por ejemplo Santa Teresa de Lisieux o la Madre Teresa de Calcuta, y se aboga por la «tarea de entendimiento religioso de la literatura», a la manera de Romano Guardini y otros estudiosos más recientes. De hecho, se apunta que Palacio Valdés pudiera no estar lejos de lo que se ha llamado «novela católica» o «espiritual» en la línea de autores extranjeros como Evelyn Waugh, Graham Greene o Georges Bernanos.

En suma: se trata de una lectura que empuja a *La fe* hacia una clasificación textual distinta a la que ha venido circulando, y que está firmemente apoyada en la familiaridad con textos místicos y cristianos, en el amplio conocimiento de la vida y la obra del novelista, y en minuciosos detalles relativos a la cronología referida en la novela, desde los preceptos que han de observarse en la organización de un Seminario a fines del siglo XIX, hasta la fecha de exposición pública de las teorías de Lombroso o las noticias sobre los textos evangélicos que constituyen el hipotexto de algún pasaje novelesco.

Los medios confesionales católicos han fluctuado en sus apreciaciones de la obra novelística de Palacio Valdés a lo largo de la vida de éste. En todo caso, su caracterización como novelista hondamente católico se ejecutó ya en los años veinte del siglo XX, en la pluma del P. Abad sobre todo; pero este religioso se refería explícitamente a las obras de madurez del autor, en que triunfa el optimismo cristiano y se encomian el perdón, la oración y la resignación. A fines de los años treinta, a poco de morir el gran novelista y en plena guerra civil española (1938), Fernández Almuzara impulsó el proceso de apropiación del escritor por parte del franquismo y remachó la idea: aseguró que gran parte de las obras del asturiano descansa en una estructura de hondo contenido religioso y patriótico.

Así, la propuesta de Etelvino González López aparece iluminada por lecturas anteriores que también han percibido una profunda religiosidad en el sentido de textos varios de Palacio Valdés; pero Etelvino González se refiere concretamente a una obra de la primera etapa de Palacio, a una obra que tradicionalmente se ha venido clasificando entre las menos afines al criterio católico de cuantas escribió su autor.

En resumen: original sin estridencias, sugerente y útil para el gran público se presenta esta nueva edición de *La fe.*

CARMEN SERVÉN DÍEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

José María de Pereda. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda. Santander: Ediciones Tantín, vols. IX, X y XI, 2008-2009. 811, 659 y 631 pp., respectivamente.

La edición de las *Obras Completas* de José María de Pereda, dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, finaliza con la publicación de tres voluminosos tomos que incluyen entre sus páginas la novela *Pachín González* y una *Miscelánea* copiosísima de gran valor tanto para el lector de la obra de Pereda como para el estudioso o investigador de su *corpus* literario. Las introducciones, bibliografía y nota editorial corresponden al profesor Salvador García Castañeda, experto de reconocido prestigio entre los hispanistas que ha conjugado la erudición con un análisis culto, docto y, al mismo tiempo, comprensible y claro.

Ediciones Tantín ha estado una vez más a la altura de tan valioso, significativo y ejemplar proyecto. Reunir la obra completa de Pereda y ofrecerla a los lectores con una impresión modélica y pulcra no es nada corriente en el mundo editorial. Afortunadamente existen todavía editoriales de provincia a las que se les puede clasificar o definir con el marbete de artesanales, vinculadas a la cultura y a la publicación de escritores enraizados en un específico contexto geográfico, como en el caso que nos ocupa: Cantabria. Estas *Obras Completas* de Pereda serán, sin duda, un referente para quienes deseen leer y conocer en profundidad la obra perediana.

En el contenido de los tres últimos volúmenes se percibe con nitidez el esquema a seguir por el responsable académico y garante de la línea crítica llevada a cabo en anteriores volúmenes, de cuyos dos primeros –*Escenas montañesas. Tipos y paisajes* y *Tipos trashumantes. Esbozos y rasguños*– es también responsable el profesor García Castañeda. La introducción que precede a *Pachín González*, novela que cierra la serie de temas montañeses y cuya peripecia argumental –traslado del aldeano Pachín González a Santander en compañía de su madre con ánimo de embarcar para América en busca de fortuna– se engarza con el trágico incendio del vapor «Cabo Machichaco», que causó una de las mayores catástrofes conocidas hasta el momento presente en Santander. Precisamente la explosión del vapor haría desisitir del viaje al joven aldeano, decidiendo regresar a su aldea natal para ganarse el sustento «destripando terrones». Como apunta Gacía Castañeda, Pereda novela dos años después este hecho trágico sucedido desde la perspectiva de un joven aldeano testigo del drama. De esta forma conseguía que dicho suceso fuera percibido desde una óptica nueva, diferente a la ya descrita por numerosísimos periodistas de la época.

El material noticioso-periodístico que documenta todo este episodio trágico y el interés de Pereda por trasladarlo a su mundo de ficción es analizado por García Castañeda. El escrutinio y análisis de la correspondencia entre Pereda y corresponsales testigos del suceso, así como el cotejo de opiniones emitidas por testigos de dicha tragedia, con-

figuran un primer *corpus* crítico de gran interés para el lector, pues sienta las bases de una ficción novelesca infartada en un hecho histórico real, de ahí que todo el material noticioso aportado por García Castañeda –posibles causas de la explosión y teorías o hipótesis sobre la misma– sea de gran utilidad para el lector o estudioso que quiera adentrarse con más detalle en el relato *Pachín González.* Otro tanto sucede con la especificidad y peculiar idiosincrasia de un tipo, el indiano, que figura siempre en un lugar señero en las colecciones costumbristas de la época o en novelas maestras de la segunda mitad del siglo XIX. García Castañeda extracta párrafos de artículos publicados en la prensa santanderina conducentes al análisis de la emigración, sus problemas y soluciones, que podrían paliar la desertización del campo y fomentar la ganadería. De esta forma el tipo y la escena se ofrecen o proyectan como el reverso y anverso de una moneda.

La presencia de un contexto geográfico en el que García Castañeda es un experto conocedor y sus estudios sobre esta modalidad costumbrista, engarzada en la narración perediana, posibilitan esa sutil interpretación de una realidad viva –el indiano– imbricada en su paisaje, en una tierra y en un contexto geográfico específicos, Cantabria. La dimensión de la tragedia es harto dolorosísima para los santanderinos. El acopio de textos llevado a cabo por García Castañeda revela la magnitud del suceso. El engarce entre el testimonio de periodistas que reflejaron el desastre en sus respectivos periódicos, así como los testimonios orales, históricos y epistolares ofrecidos al lector en esta Introducción posibilitan un amplio mosaico de perspectivas utilísimas. Enjuiciar la obra de Pereda desde estas ópticas, desde las interrelaciones entre lo literario y lo histórico, es útil y necesario, pues el lector puede conocer tanto los recursos literarios, técnicas narrativas o peculiaridades propias de la novela de Pereda desde todos los ángulos posibles, sin desdeñar nunca la piedra angular del hecho: la explosión del «Cabo Machichaco». Un relato, por otro lado, que ya había sido objeto de atención por parte de la crítica. Desde su aparición en las *Obras Completas* a instancias de Victoriano Suárez (1906), *Pachín González* ha merecido la atención de la crítica, especialmente en estas últimas décadas. García Castañeda, consciente de la importancia de estas opiniones y reflexiones coteja todo este amplio mosaico de críticas a fin de que el lector, el estudioso en general de la obra perediana, pueda completar a través de ellos lo más significativo de la novela. Las referencias a especialistas en *Pachín González*, –Benito Madariaga, González Herrán, Casado Soto, Sazatornil Ruiz– posibilitan este contraste de pareceres, de perspectivas en sumo grado útiles para la comprensión y penetración en el texto literario perediano.

La agrupación o recopilación de los escritos de Pereda dispersos y de difícil acceso para los lectores de su obra figuran por primera vez recogidos en los tres últimos volúmenes de las *Obras Completas* (IX, X y XI). Se trata de un trabajo ímprobo, laborioso, y, al mismo tiempo, vocacional. Sólo así se entiende este escrutinio concienzudo de un material muy rico en contenidos y en matices. El propio García Castañeda señala que existe una estrecha relación temática, de personajes y de ideas entre los artículos periodísticos,

los de costumbres, los de crítica, las poesías y las obras teatrales de los primeros años con sus obras de madurez. Es evidente que las obras juveniles o adscritas a otros géneros que no fueran novelas o, en algunos casos, novelas cortas o cuentos, fueron silenciadas por la crítica, considerándose auténtica rareza bibliográficas y sólo conocidas por estudiosos o especialistas en estas publicaciones. Para enjuiciar o analizar un corpus literario rico, amplio, infartado en diversos géneros literarios, desde la poesía al teatro, es necesario tener una formación humanística poliédrica, amplia y académica. Sólo así es posible reunir con garantía un complejo y significativo material disperso y variado. Es evidente que la trayectoria investigadora del colector de tales colaboraciones debe ser la adecuada, la correcta, pues de no serlo, la recopilación de tan dispar material no ofrecería garantías al investigador, al estudioso de la obra de Pereda. En este sentido la dirección de esta dispersa y rica obra está suficientemente avalada por la trayectoria investigadora del colector, conocedor y estudioso de esta obra poliédrica, configurada por varios géneros literarios y que guardan una intensa e interesante interrelación con los escritos de madurez de Pereda. Desde época temprana, García Castañeda escudriñó y analizó los estudios juveniles, las publicaciones periódicas santanderinas en las que Pereda fue asiduo colaborador. Sus primeros escritos en verso y prosa, así como sus incursiones en el teatro y discursos pronunciados en diversos círculos literarios, recogidos más tarde en la prensa periódica, han sido estudiados por García Castañeda desde época temprana. Sus artículos publicados es revistas especializadas, volúmenes colectivos, ediciones críticas y monografías corroboran este aserto.

El orden cronológico de las colaboraciones peredianas permite ofrecer al lector la gradual formación y vocación literaria o periodística del escritor. En los albores del año 1858 se inicia el periplo periodístico de José María de Pereda en publicaciones santanderinas. Sus puntuales notas críticas sobre los principales acontecimientos teatrales, sus gacetillas relacionadas con temas urbanísticos y municipales y sus cuadros de costumbres infartados en los ambientes, escenas y tipos santanderinos constituyen la inicial etapa periodística de Pereda. Conjunto de colaboraciones de difícil acceso y que figura en los tres voluminosos tomos de las *Obras Completas* de Pereda. Sus contenidos, las reflexiones peredianas relativas a la moral, así como sus producciones teatrales apenas conocidas por la crítica forman parte también de este material noticioso y literario ofrecido por su colector.

Es evidente también la presencia de determinados géneros literarios que en su día gozaron de una gran actualidad, tanto por su novedad como por su aceptación por el público. Nos referimos, por ejemplo, a las obras de Pereda fácilmente identificables con el teatro cómico ligero de la época. Juguetes cómicos, zarzuelas y comedias en un acto hicieron las delicias de un público que no sólo se identificaba con estas piececillas, sino también sustituían a otras de carácter mucho más serio y grave. Circunstancia pareja o parecida a otras urbes españolas a tenor de lo escrito en la prensa durante el segundo ter-

cio del siglo XIX. Pereda, desde su tribuna periodística, ejerce la crítica teatral seria, complaciente cuando la ocasión lo requería e intolerante cuando la pieza recién estrenada presentaba defectos. Pereda, al igual que otros escritores de la época, mantuvo una postura asaz crítica sobre el panorama teatral español. Un teatro que carecía de originalidad y estaba fuertemente influenciado por la dramaturgia francesa. Echa en falta un teatro basado en la tradición, en las costumbres patrias. Moral y enseñanza serán sus premisas. Evidentemente Pereda recuerda en muchos momentos la crítica teatral de Mesonero Romanos y, en ocasiones, de Larra. Escritores cuya formación moratiniana había marcado sus inicios como críticos literarios. Un teatro reflexivo, coherente, ajeno a los melodramas franceses que inundaban los teatros españoles al mediar el siglo XIX. Pereda hace suya en sus reflexiones la doctrina horaciana «enseñar y corregir deleitando», tal como señala en su artículo «Teatro» publicado el 2 de agosto de 1860 en *La Abeja Montañesa.*

Gracias al escrutinio de la prensa periódica santanderina realizada por García Castañeda, el lector puede acceder a los artículos de Pereda desde los orígenes mismos de su iniciación como periodista. No sin razón afirma que «la contribución de Pereda al desarrollo de la prensa montañesa en el siglo XIX es de capital importancia». De hecho su primera empresa periodística sería *El Tío Cayetano*, periódico en el que figuraban como socios Antonio L. de Bustamante y Sinforoso Quintanilla. Esta primera etapa de *El Tío Cayetano* fue efímera, pues apenas duró varios meses, desde el 5 de diciembre de 1858 hasta el 6 de marzo del siguiente año. La escasa duración de la publicación era habitual en los medios periodísticos españoles, pues solían publicarse durante varios meses; sólo los llamados periódicos magros, los respaldados por algún órgano, partido o facción ideológica eran capaces de sobrevivir varios años. Su título, *El Tío Cayetano*, se identificaba con publicaciones periódicas de la prensa madrileña del segundo tercio del siglo XIX: *El Tío Crispín*, *El Tío Lezna*, *El Tío Pichichi…*, publicaciones que nos recuerdan al periódico festivo fundado por el célebre escritor satírico Martínez Villergas, *El Tío Camorra.* Es evidente que Pereda y sus compañeros de redacción eligieron este título como clara afirmación de sus punzantes críticas, conscientes de que provocarían la polémica y crearían enemistades en la sociedad santanderina de la época. Cabe señalar que durante esta época era frecuente la continuidad de un periódico que, en un principio, había puesto punto final a su publicación. A veces cambiando sólo el subtítulo de la publicación y, en otras, respetando el inicial, como en el caso de la reaparición de *El Tío Cayetano* el 9 de noviembre de 1868. Desde los inicios mismos de su labor literaria, Pereda manifestó siempre un carácter combativo, una afición a la polémica y una moderada intención satírica. Un *corpus* periodístico de sumo interés que revela facetas muy poco conocidas de Pereda que, ordenadas, catalogadas y estudiadas ayudan en gran manera al total conocimiento de su producción periodística. Labor investigadora que ha permitido datar los artículos de Pereda que iban sin firma gracias al ejemplar que de *El Tío Cayetano* se conserva en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y en el que al pie de cada artículo y cada

gacetilla, tal como señala García Castañeda, figuran, escritas a pluma, las iniciales y, en ocasiones, los nombres de los autores de cada uno.

De no menor interés que las anteriores colaboraciones periodísticas serían los discursos, disertaciones o conferencias de Pereda, pues permiten conocer no sólo sus opiniones sobre los múltiples aspectos que condicionan la vida de un escritor, sino también sus aportaciones y reflexiones sobre materias de gran interés, desde la educación y participación de la mujer en la vida cultural hasta su visión sobre la peculiar idiosincrasia que subyace en la sociedad española. Consideraciones sobre la multiplicidad de costumbres y culturas, así como de comportamientos y sentimientos enraizados en el solar patrio, que reflejan un sentido y profundo amor a su tierra natal. Sentimiento que el propio Pereda hace extensivo a otros contextos geográficos de una España multicultural y con un sentido hondo de sus raíces y cultura. Reflexiones de Pereda sobre múltiples aspectos de la vida misma que también se encuentran en sus cartas publicadas en la prensa periódica.

Los tres últimos volúmenes de las *Obras Completas* son de un trascendental valor para el estudioso de Pereda. Pocos autores han tenido la fortuna de ser analizados, estudiados y recogidas sus publicaciones con el rigor que debe exigirse a todo colector. En la preparación de estos tres volúmenes (más de dos mil páginas) encontramos aquello que es difícil hallar en una persona responsable de la preparación y edición de textos literarios: rigor académico, cientificismo y, lo más importante, auténtica vocación investigadora. Cuando se amalgaman las tres, el resultado no puede ser otro que el del agradecimiento al profesor García Castañeda. La gratitud y el reconocimiento de los lectores, estudiosos e investigadores que pueden conocer sin fisuras, sin quiebra alguna, la obra de un gran escritor, de una figura señera de la gran novela española de la segunda mitad del siglo XIX.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Soledad Pérez-Abadín Barro. *Cortázar y Che Guevara. Lectura de «Reunión».* Peter Lang, 2010, 172 pp.

En 1963, tras haber viajado a Cuba para formar parte del jurado de uno de los premios literarios convocados por la Casa de las Américas, Julio Cortázar escribió «Reunión», cuento fechado en París en 1963, y publicado por primera vez en *Revista de la Universidad de México* en mayo de 1964. La edición y el estudio de ese relato parecen constituir el objetivo final de *Cortázar y Che Guevara. Lectura de «Reunión»*, lo que en alguna medida justifica que este breve comentario sobre el libro de Soledad Pérez-Abadín empiece por dar cuenta de lo que ofrece en sus últimas páginas. La autora ha declarado sus preferencias por la versión que Cortázar corrigió para su inclusión en el volumen *Todos los fuegos el fuego*, publicado por la Editorial Sudamericana en 1966, tras haber examinado tanto las versiones previas –la que apareció en México, ya mencionada, y la publicada en 1965 en la revista *El Escarabajo de Oro*, en Buenos Aires– como las ediciones posteriores. Una nota introductoria explica las razones que convirtieron las notas al texto en una suerte de glosario final, para no interrumpir la continuidad de la lectura, a la vez que anticipa un marco histórico que permite al lector entrever la estrecha relación de lo relatado en «Reunión» con los episodios de la lucha revolucionaria que sirvieron de inspiración a Cortázar: el desembarco de los guerrilleros del «Movimiento 26 de Julio» que el 2 de diciembre de 1956 llegaron desde México a las costas cubanas a bordo del *Granma*, su dispersión posterior y su reencuentro en la Sierra Maestra, comienzo de la lucha que, apenas iniciado el año 1959, los llevaría triunfantes hasta La Habana.

Elaborado con ayuda de los escritos de Ernesto Guevara que Cortázar pudo manejar –algunos de los que en 1963 habrían de integrar *Pasajes de la lucha revolucionaria*–, el marco histórico delineado por Soledad Pérez-Abadín sitúa al lector adecuadamente en los acontecimientos protagonizados por los guerrilleros que terminaron con el gobierno de Fulgencio Batista. Menos convincente resulta la solución adoptada con el glosario, pues la información que allí se ofrece sobre episodios o personajes históricos traiciona la autonomía del relato defendida en la introducción en cuanto el lector busca tales referencias. Esa solución parece aún más problemática cuando se trata de aclarar vocablos o expresiones que se juzgan propios de la variedad lingüística «latinoamericana» utilizada por Cortázar, con explicaciones quizá no justificadas –para *balde*, *vadear*, *zumbón*, *copado*– y que a veces, en lugar de precisar el significado de una palabra en el texto, se dejan llevar por las limitaciones de los diccionarios utilizados y exigen a su vez otra explicación. Ejemplos: cuando para *compadre* se recuerda la acepción «pendenciero» o «presumido»; o cuando *hacer punta* se hace equivalente a *puntear*, enigmáticamente propuesto como «lunfardismo»; o cuando las explicaciones sobre el *mate* complican la mera referencia a una calabaza con adornos de plata. Por otra parte, ordenados los términos que se explican según van apare-

ciendo en el relato, se acrecientan las dificultades para localizar con rapidez las aclaraciones en los momentos precisos en los que resultan necesarias.

Tales debilidades no empañan el mérito de los esfuerzos dedicados –generalmente con éxito, incluso en el glosario en cuestión– a esclarecer las escasas dificultades del texto, también en lo que a rasgos sintácticos se refiere. Además, se ven sobradamente compensadas por las páginas agrupadas bajo el título «La *presencia visible de la melodía* como ideal revolucionario: notas a la intertextualidad en *Reunión*», que conforman la parte más densa y valiosa del libro, alguna vez en contra del conjunto, pues vuelven innecesarias algunas informaciones posteriores –sobre las fuentes de Córtazar o sobre el contexto histórico al que alude su relato, por ejemplo–, que a menudo ya resultan reiterativas mucho antes de que se repitan tratando de enriquecer la edición del cuento. En busca de autonomía o de condición «literaria» para el relato de Cortázar, Soledad Pérez-Abadín se entrega al análisis de los factores que pueden conferírsela, partiendo del juego intertextual que se desencadena ya antes de iniciado el cuento con el epígrafe que lo abre y que remite a un relato de Jack London. El estudio de las «emanaciones» de ese «paratexto» –extraído de los escritos de Guevara– constituye un fino ejercicio de crítica intertextual, asentada en un buen conocimiento de las bases teóricas pertinentes, conocimiento que reiteradamente se confirma después al abordar otros aspectos de «Reunión», como al detectar la cronotopía que artísticamente logra fundir la referencia al ideal revolucionario con los tiempos, espacios y movimientos del relato, o al dirimir la condición autobiográfica de una ficción que utiliza al narrador en primera persona como fórmula eficaz para subrayar la complicidad o empatía de Cortázar con su personaje y narrador: un personaje evidentemente construido sobre el modelo del Che, con las limitaciones físicas del asma que éste padecía y con la admiración sin fisuras que manifestaba por Fidel Castro, aunque la visión del líder máximo de la revolución, Pantocrátor que a la vez es Redentor y Juez de la Humanidad, probablemente deba menos a aquel modelo que al autor del relato.

Dedicado preferentemente a subrayar el proceso de ficcionalización al que ha sido sometida la materia histórica, el estudio se centra en la comparación de las fuentes –los escritos del Che, sobre todo, aunque también ha resultado útil *Che Guevara. Una vida revolucionaria*, de Jon Lee Anderson– con el relato en lo que se refiere a hechos, lugares, tiempos y personajes, y factores como la colaboración campesina en el desarrollo del proceso. Como quizá era inevitable, los desajustes se acentúan en la medida en que lo exige la construcción cerrada del cuento, ajeno a la prolongada sucesión cronológica de los hechos y a la dispersión de los escenarios en los que se desarrollaron incidentes muy variados. Con acierto, el análisis de Soledad Pérez-Abadín subraya aquellos instantes que parecen ofrecer mayor intensidad significativa, para terminar centrándose en la relación entre el relato y el cuarteto *La caza* de Mozart –con los tres movimientos evocados por el narrador: desde el *Allegro vivace assai*, que parece llamar a la lucha, para continuar con

la plenitud del *adagio*, identificable con el presente, y concluir con el *allegro* final que de algún modo predice el triunfo de revolución dirigida por Castro, ese «músico de hombres»–, sustrato musical íntimamente ligado a las aficiones musicales de Cortázar y que el Che, a juzgar por los testimonios reiterados sobre su «sordera», era incapaz de compartir.

El análisis permite, pues, atribuir al cuento, en función de su intensidad y su tensión, la capacidad de condensar no sólo el presente de los hechos narrados sino también el futuro utópico que habría de concretarse a principios de 1959, lo que necesariamente exigía prescindir de los lugares, los tiempos y los protagonistas concretos y numerosos de los hechos históricos que servían de inspiración. Las referencias musicales, por otra parte, subrayan la significación de algún modo ascética y mística que «Reunión» confiere a los hechos narrados y que en páginas previas ya se había detectado al precisar el sentido profundo de ese camino que lleva de la costa a la montaña y al encuentro con Luis, que es Fidel Castro: el modelo que justifica la esperanza en un futuro utópico y en el nacimiento de un hombre nuevo; significado acorde con el valor profético que el narrador confiere a su relato, y para el que Soledad Pérez-Abadín ha buscado confirmación no sólo en el futuro triunfante de la revolución, que ya era pasado inmediato cuando Cortázar escribió su cuento, sino en la renuncia posterior de Guevara a las tareas de gobierno para afrontar nuevas experiencias revolucionarias.

Las primeras páginas de *Cortázar y Che Guevara. Lectura de «Reunión»* están dedicadas a plantear o resumir cuestiones relativas al cuento como género y a su teoría y su práctica por Cortázar, con atención especial a sus ensayos «Algunos aspectos del cuento» y «Del cuento breve y sus alrededores». También se analiza allí su voluntad de abolir los límites de los géneros, sobre todo al extender lo poético al ámbito del cuento, e incluso al de la novela transgresora que buscaba y que las «morellianas» incluidas en *Rayuela* permiten precisar. La conciencia de las dificultades para fijar las características de los relatos no impide ensayar una clasificación que antes de concretarse, partiendo de los planteamientos de Cortázar sobre el género y sobre el proceso de su creación, se detiene en las problemáticas relaciones con lo real que establece cada uno de esos relatos. Los obstáculos para avanzar en esa clasificación se acentúan al derivar hacia una reflexión sobre lo fantástico tan conocedora de los diversos planteamientos sobre el tema como incapaz de ofrecer resultados novedosos, pues se disuelve en los variados criterios que cabría tener en cuenta y se diluye finalmente cuando lo fantástico parece quedar al servicio más o menos explícito del compromiso del escritor con la liberación de la humanidad. Al concluir la lectura del libro el lector habrá podido apreciar el acierto del título que rotula esa parte inicial: «Para una indefinición del cuento». La lectura y el estudio de «Reunión» habrán constituido la prueba última y definitiva de tal indefinición. La intensidad y la tensión exigidas por Cortázar no rigen por esta vez, olvidadas al menos cuando en un excurso moralizante el narrador contrapone la mediocridad burguesa y cómplice de un médico que

antes fue su amigo –evocación arbitraria que la biografía de Guevara no justifica– al sacrificio desinteresado y bondadoso que en su imaginación y la del autor se asocia a la lucha por la justicia. De poco sirven además las precisiones sobre lo fantástico cuando, de acuerdo con Cortázar y contra la opinión de Soledad Pérez-Abadín, ninguna presencia fácil de detectar ofrece en «Reunión» –sin perjuicio para las dimensiones simbólicas del relato–, a no ser que en esta ocasión «fantástico» equivalga a «excelente» o que esa cualidad radique en la capacidad de Cortázar y su narrador para profetizar el desencanto de Guevara con las sedentarias tareas urbanas de gobierno y su regreso a las andanzas de la aventura revolucionaria que habría de llevarlo al Congo y a Bolivia.

Con la intención de enriquecer la relación literaria entre Cortázar y el Che, y entre ambos y la Revolución Cubana (o su líder máximo), un interesante apéndice recoge dos poemas: un «Canto a Fidel» suficiente para probar que con la muerte de Ernesto Guevara no se perdió poeta alguno, y «Che», donde Cortázar ofreció una buena muestra de la lírica sensiblera que con frecuencia lastró la épica revolucionaria y de la que «Reunión» tampoco supo librarse. En las páginas de Soledad Pérez-Abadín quedan indicios de que –razonablemente– Guevara no quedó satisfecho con la imagen que ese relato ofrecía de él, y también de que Cortázar fue incapaz de apreciar las inapreciables virtudes estilísticas de la prosa del guerrillero. Esas leves diferencias entre ambos héroes alivian la reiterada unanimidad entusiasta que rige la valoración de empresas políticas y literarias impulsadas por utopías que la dura realidad histórica no ha conseguido desvanecer.

Teodosio Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

Benito Pérez Galdós. *Episodios nacionales. Quinta serie. Revolución y Restauración.* Edición, introducción y apéndices de Dolores Troncoso, con la colaboración de Macarena Cuiñas y Carmen Luna. Barcelona: Ediciones Destino, 2010.

Con la publicación de este volumen, queda completada la edición de los *Episodios nacionales* de Galdós realizada por Dolores Troncoso para la editorial Destino. Se encuentran así reunidos en un volumen manejable los seis últimos episodios, escritos por Galdós entre 1907 y 1912. En la introducción, la editora discute fundamentalmente dos puntos: por un lado, la interrelación entre la historia de los años 1868 (la 'Gloriosa') a 1880 (bien entrada la Restauración) que Galdós vivió, la que interpreta y la que convierte en episodios nacionales; por otro, los lazos que unen estos episodios entre sí.

Es sabido que la ilusión que sentía el joven Galdós por la burguesía como clase emergente que podía llevar España a una situación de mayor libertad y progreso se desvaneció a lo largo de los años de la Restauración. Cuando empieza la quinta serie en 1907, el sistema de alternancia de partidos ya no da cuenta de la realidad política y social del país y Galdós se ha comprometido activamente con el republicanismo. A partir de su desengaño con su propia clase interpreta el efímero reino de Amadeo I, la Primera República y el inicio de la Restauración como los momentos germinales de la crisis del régimen a principios del siglo XX. Tenemos, pues, una visión 'retroprospectiva' de la historia. En la introducción se explica detalladamente cómo la actividad política de Galdós interfiere y se alterna con su producción literaria.

Si todas las series de episodios se prestan a una lectura alegórica en la cual los personajes se identifican con un elemento del campo de fuerzas político-ideológicas, tal lectura con mayor razón se puede aplicar aquí. Pero la gran diferencia es que al final de la trayectoria galdosiana faltan los personajes 'enteros' y 'de una pieza' de las series anteriores. Ningún Salvador Monsalud, ninguna Teresa Villaescusa. Como observa acertadamente Dolores Troncoso, en los personajes que descienden de las familias troncales de las series anteriores (los Calpena, los Ansúrez), observamos un profundo desconcierto y una desorientación vital. Fernanda Ibero sucumbe a la neurosis después de haber suprimido a Nicéfora, la mística perversa, y Vicente Halconero ve pasar la historia sin poder intervenir en ella.

Después del segundo episodio de la serie, *España trágica*, que se termina con el asesinato de Prim, se produce un corte de más de un año, explicado por las actividades políticas del autor y la redacción de una novela radicalmente nueva, *El caballero encantado*, que lleva como subtítulo: *Cuento real …inverosímil.* La estética fantástica, hasta expresionista, de esta novela, pasa a los episodios que seguirán a partir de 1910. Tanto en *El caballero* como en los últimos episodios actúa una figura femenina materna y poderosa, que en las novelas históricas se presenta como Mariclío, la proteica musa de la historia que sabe adaptarse camaleónicamente a los tiempos que le toca observar. Es la protectora

y diosa titular de Tito Liviano, el último en la nutrida lista de historiadores, algunos cuerdos, la mayoría locos, que pueblan el universo galdosiano. Como lo revela el subtítulo de *El caballero encantado*, a partir de ahora la verosimilitud es lo de menos, y la historia reciente de España se presenta como una sucesión de acontecimientos tragicómicos provocados por personajes inconscientes, irresponsables o impotentes. No hay heroísmo por ninguna parte, a lo sumo gratuita crueldad, como en la segunda guerra carlista. Al final de la última novela, *Cánovas*, hasta la musa de la historia, hastiada, abandona la partida. Pero en el ínterin, el autor ha presentado iconos de posibles modelos nuevos: Floriana, la maestra de niños, y su prometido, el herrero, forjador de voluntades.

Como los volúmenes anteriores, éste también contiene un Apéndice en que se consignan las variantes más importantes entre el texto tal cual figura en la primera edición impresa, en el manuscrito y en la versión previa al manuscrito. Lo más llamativo aquí es el interés de Galdós en suprimir detalles superfluos que podían detener el desarrollo de la narración. Al hacer una excursión por las variantes sorprende la agudeza estilística del autor cuando, por ejemplo, en la frase «La presencia de los tres convidados trajo a los salones de Eufrasia la dulce amenidad, el parloteo festivo con toques irónicos, la alegría de los ricos», ha sustituido el último elemento de la enumeración por la relativa «que son la orgía de las personas formales» (p. 106), con lo cual la frase queda mucho más irónica.

A partir de 1909 el autor sufrió de problemas de visión cada vez más acusados, que hicieron que tuviera que dictar sus últimas obras. Esto explica que para los últimos episodios no dispongamos de una versión previa al manuscrito. Pero incluso en circunstancias tan difíciles, Galdós siguió corrigiendo sus textos.

Este volumen pone a disposición de los lectores de Galdós, en una edición cuidada y bien presentada, los episodios tal vez menos conocidos del autor, pero que merecen una amplia difusión por su carácter estéticamente innovador.

Lieve Behiels
Lessius / Universidad de Lovaina

José Rodríguez Richart. ***Dos patrias en el corazón. Estudios sobre la literatura española del exilio*. Madrid: Verbum, 2009. 306 pp.**

El profesor Rodríguez Richart ha acudido a los versos de Julio Mateu («Dos patrias llevo conmigo,/las dos en el corazón;/las dos con la sangre en grito,/las dos en llamas de amor […]») para titular este volumen en el que ha reunido diversos ensayos que, previamente publicados en revistas o libros colectivos, son muestra de la inquietud que, con constancia a lo largo de su vida investigadora, ha manifestado por ocuparse, en sus distintos perfiles, de la siempre compleja relación entre la literatura española y el exilio (fundamentalmente, aunque no sólo, el que se produce como consecuencia del final de la guerra civil de 1936-1939).

En mi criterio, plantear el asunto en sus términos exige considerar, de un lado, el drama existencial de quien se ve obligado a abandonar su tierra sin más causa que la ideológica, arrancadas las raíces, privado de sus derechos más elementales y abocado a un lugar de inciertas expectativas. En este sentido, el prólogo del profesor Alberto Barrera y Vidal a la obra que ahora reseño es un eficaz apoyo para el cuerpo del análisis, pues su amarga experiencia personal le hace traer a un primer plano su condición de apátrida y los subsiguientes problemas de identidad individual y comunitaria, así como la vivencia colectiva del destierro y el recuerdo del espacio añorado bajo la ideal concepción del paraíso perdido. De esta manera surgen (segundo enfoque) la inadaptación, la perplejidad, el buscarse con esfuerzo en un medio que se ha vuelto otro. El testimonio ejemplar a este respecto es, para mí, el de Francisco Ayala en su célebre «Para quién escribimos nosotros», artículo que ve la luz en la revista mexicana *Cuadernos Americanos*, en 1949. Entre otros muchos extremos, la lucidez del escritor, truncada la posibilidad de continuar por sus pasos su vida física e intelectual, se percibe en sus reflexiones sobre el sentido de la labor creadora cuando se han roto los lazos esenciales con la realidad que hasta ese momento la ha inspirado, cuando no se sabe quién (y cómo) recibirá unos textos que nacen del doloroso convencimiento de que demasiadas cosas son pasado, asumida la necesidad de encarar un presente que debe decidir cuáles sean las exigencias de una literatura española que si no puede prescindir del hecho traumático de la contienda y sus efectos, tampoco ha de enquistarse en una línea reduccionista de vuelo bajo, ajena a la urgente reubicación del ser humano en un mundo, lejano o próximo: Ayala tiende un puente entre la «España peregrina» y la «cautiva», de contornos opresivos.

Cierra el círculo la perspectiva de quienes, como el joven José Rodríguez Richart, desde las aulas de la universidad franquista de los años cuarenta-cincuenta, se asoman a un territorio que saben incompleto y frente al que tratan de reaccionar, conscientes poco a poco de que el régimen ha eliminado muchos nombres de las listas canónicas que maneja la academia, y en el gesto perciben no tanto (o no sólo) el rechazo cultural como la exclusión, el afán de reducir a la nada a autores que, cumplido el proceso diseñado por los grupos de poder, acabarán en el limbo de la inexistencia oficial.

De estos tres puntos de vista sobre el exilio (el identitario y vivencial, el estético e intelectual, el que con la recuperación aspira a devolver el equilibrio perdido y la verdad usurpada) participa, con implicaciones de diverso alcance, *Dos patrias en el corazón.*

Los dos artículos inaugurales se presentan bajo el denominador común de la figura de Max Aub (algo semejante ocurrirá en sucesivas ocasiones a propósito de Alejandro Casona o Manuel Andújar). «Jorge Semprún y Max Aub. Sobre el valor histórico de la literatura concentronaria española» constituye un comentario de *Aquel domingo*, de Semprún y de *Diario de Djelfa*, de Aub, con el propósito de establecer el carácter histórico de unas obras que nacen con la voluntad de documentar el paso por sendos campos de concentración de los escritores aludidos. El asunto no parece ofrecer dudas para el profesor Rodríguez Richart, quien, en una actitud que mantendrá en otras oportunidades y apoyado en la bibliografía que se juzga del caso, no vacila en asumir como ciertos los datos que los textos suministran para desarrollar una interpretación en clave documental. Por su parte, «Alemania y Francia en la vida y en la obra de Max Aub», resultante de la yuxtaposición de dos estudios que, por separado, se habían ocupado de la huella de ambos países en la producción y la existencia del autor, constituye un eficaz y bien contextualizado acercamiento al tema.

«Arturo Barea. Aspectos de *La forja de un rebelde* y de *Valor y miedo*» surge también de la fusión de dos artículos cuyos títulos sirven de base a los de los epígrafes que articulan la ordenación del texto. Se ocupa el uno de la forma en que determinados relatos de *Valor y miedo* se integran en *La llama*, partiendo de la idea dominante de que en ambos casos prima un valor autobiográfico que, nuevamente, para el crítico queda asociado con el reflejo objetivo de la personal experiencia –en particular de determinados episodios del asedio de Madrid–, en tanto que el otro establece las claves (desde lo socio-económico a lo espiritual, pasando por las influencias intelectuales y el propio carácter del novelista) para comprender el modo en que se enfoca la cuestión religiosa en *La forja de un rebelde*, con la voluntad de discernir hasta dónde llega el, para el investigador, supuesto anticlericalismo de Barea (extremo éste que, a mi juicio, hubiese precisado un mayor detalle, dado que en la conclusión se tiende a la ambigüedad) y cómo las censuras se hicieron compatibles con el respeto a miembros de la Iglesia y a las creencias católicas por parte de quien profesó un socialismo enemigo de toda violencia.

La personalidad y la obra de Alejandro Casona poseen un lugar prominente en el volumen del que me ocupo; nada extraño si se repara en que la tesis doctoral del profesor Rodríguez Richart, defendida en 1962 en la Universidad Complutense de Madrid y pionera en su campo, se centraba en el teatro del dramaturgo de Besullo (daría origen al libro *Vida y teatro de Alejandro Casona*, publicado en 1963), y en que desde entonces no ha cejado en esa dedicación. Tres son los trabajos de ámbito casoniano que aquí se incluyen: «La trayectoria literaria de Alejandro Casona en su contexto», «Alejandro Casona. Exilio y literatura» y «Correspondencia Casona-Aub (1948-1960)», todos ellos de

singular interés aunque debido a diferentes razones. Así, si el primero compone un panorámico pero preciso examen que diseña las líneas fundamentales para entender con rigor el sentido del camino recorrido por don Alejandro en la vida y en la literatura, el segundo logra esquivar los peligros de la reiteración sobre el precedente, puesto que si bien repasa el itinerario artístico de Casona, organiza una propuesta más concreta que la anterior, en la medida en que el mayor detenimiento con el que se atiende al compromiso cívico y político del autor y sus repercusiones de distinto orden hacen que, sobre el argumento del antes y el después que el exilio establece, este asunto se convierta en el eje nuclear de una serie de consideraciones que buscan (y logran) salir al paso de la imagen evasionista que tantas veces se quiso asociar con el escritor. Finalmente, las trece cartas que entre 1948 y 1960 se cruzaron Casona y Max Aub conservadas en la Fundación Max Aub dan pie al tercero de los ensayos. No he de insistir aquí en la importancia de la difusión de documentos de esta naturaleza; es obvio que contribuyen de un modo decisivo a construir un retrato más abarcador de los corresponsales, a un mejor conocimiento de sus circunstancias íntimas y menos íntimas (en este caso, de los problemas de salud a las dificultades editoriales o de representación de una obra; del recuerdo de los amigos al intercambio de opiniones sobre el cine y su altura estética). Por lo demás, la cumplida introducción proporciona los recursos adecuados para llevar a cabo la lectura de las misivas.

«Álvaro de Orriols: *Las Hogueras del Pertús*» rescata a este dramaturgo y poeta catalán, un joven y asentado valor ya en los años anteriores a 1936 para quien, al igual que tantas veces ha ocurrido, el éxodo republicano ha significado la desatención de los expertos y el posterior y general olvido. Tras una oportuna semblanza biográfica (dado ese desconocimiento), el artículo se centra en el análisis –casi exclusivamente de su contenido– de *Las hogueras del Pertús. Diario de la evacuación de Cataluña*, un título que, según el profesor Rodríguez Richart y en línea con su postura más mantenida en el curso del libro, ha de considerarse como una crónica de dimensiones históricas (es decir, fiel a los requisitos de verosimilitud y objetividad) sobre la salida de miles de personas por la frontera francesa en 1939 y la estancia de muchas de ellas en el campo de internamiento de Saint Cyprien.

«Testimonios literarios de tres republicanos españoles exiliados en Francia: Agustí Bartra, Manuel Andújar y Pere Vives i Clavé» nace de la agrupación de dos estudios que antes se habían editado en sendos volúmenes colectivos, dedicado el uno a Bartra y el otro a Andújar y a Vives. Justifica ahora su unión la intencionalidad primera de indagar en unos textos cuyos autores quisieron dejar constancia con su producción de las vivencias derivadas de su paso por los campos de refugiados del país vecino. La primera parte se consagra al análisis de *Cristo de 200.000 brazos. Campo de Argelès*, novela de Agustí Bartra que Rodríguez Richart pone en relación con *Las hogueras del Pertús*, de Orriols; el segundo apartado se ocupa de *Saint Cyprien, plage…Campo de concetración*, de Manuel Andújar, un compendio que recoge treinta y dos «crónicas», y el tercero lo hace de *Car-*

tes des dels camps de concentració, un tomo que en 1972 compilaba las cuarenta y una cartas que Pere Vives escribió a su amigo Agustí Bartra y a su familia en sus días de prisionero refugiado. Se trata de un ensayo de clara solvencia documental (los datos bio-bibliográficos son muchos y ayudan a situar la propuesta crítica), en el que surgen atinadas observaciones acerca de cómo influye la adscripción genérica en estas obras y, al tiempo, se apunta al complicado entramado que vincula realidad y voluntad literaria. Sin embargo, no parece que estas consideraciones lleven a Rodríguez Richart a abdicar de su convencimiento, expresado con frecuencia, sobre el carácter histórico de este tipo de fuentes.

«El teatro de Manuel Andújar: contribución a su estudio» nos brinda la posibilidad de conocer una parcela diferente de la creación del escritor andaluz. En síntesis, es una aproximación de talante generalista que aspira a delinear las pautas sustanciales de un conjunto dramático que queda ejemplificado en *Los aniversarios*, el título de mayor entidad para especialistas como Rafael Conte.

«Compromiso y nostalgia en la poesía del exilio de Miguel de Unamuno» es el único artículo de *Dos patrias en el corazón* que se interesa por una situación de destierro ajena a la guerra civil de 1936, algo que, en mi opinión, tendría que haber merecido un apunte por parte del autor en las palabras liminares. Es éste un trabajo en el que el profesor Rodríguez Richart hace de nuevo gala de su escrupuloso afán por fundamentar sus explicaciones, lo que se materializa en las noticias referidas a los avatares personales y políticos del destacado intelectual y a los lances editoriales por los que pasaron los poemarios que aquí se analizan, *De Fuerteventura a París* (1925) y *Romancero del destierro* (1928), que el crítico ha tratado desde un ángulo eminentemente temático.

Cierra el volumen «Sobre el teatro de Pedro Salinas». Quizás no esté de más recordar que éste fue el asunto de la Memoria de Licenciatura de José Rodríguez Richart, y que ése debió de ser el más que probable origen de un texto que se publicó por primera vez en 1960, en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo.* Señalo esta circunstancia porque creo posible leer este ensayo con una mirada de época para constatar qué se podía decir sobre alguien como Pedro Salinas en la España de mediados del siglo XX, de qué bibliografía se podía valer un joven investigador y cuál era el punto de vista adoptado. El resultado: cuatro menciones explícitas al «destierro»/«exilio» del escritor (una de ellas mediante la reproducción del fragmento de una carta), algunas otras alusiones indirectas a este punto, citas referenciales a Dámaso Alonso, Ricardo Gullón o Pedro Laín para discutir la idea de «Generación del 27» y una defensa a ultranza del arte deshumanizado en sus múltiples dimensiones (incluida la vinculación a la poesía trascendente de Salinas) para afirmar la fuerza de las obras que se analizan, en especial de *La cabeza de Medusa* y de *La isla del tesoro*, puesto que *La estratoesfera* (a cuya deuda con Arniches, vinculada con la nostalgia que el dramaturgo siente por el ambiente madrileño, se concede especial atención) asume, para el profesor Rodríguez Richart, un

mayor componente sentimental (aunque no escape por ello a las características de un drama simbólico y problemático).

En definitiva, *Dos patrias en el corazón* representa una acabada muestra del buen hacer de su autor. Es cierto que en distintos niveles existen aspectos más o menos discutibles resultantes de determinadas opciones, sea, por ejemplo, en lo tocante a respetar en su integridad la redacción de un artículo pensado para aparecer aisladamente y que ahora entra en contacto directo con otro que quizás vuelva redundante una parte de su contenido; sea en lo referido a ciertos enfoques textuales, de modo especial en lo que hace a la idea, tan característica del discurso que Rodríguez Richart sostiene a lo largo de estas páginas, de perseverar en una interpretación historicista de obras que, por ser literarias, es probable que no admitan sólo esa lectura unívoca, objetiva y realista que se postula (además de que la teoría de la deconstrucción sobre lo autobiográfico ha hecho destacadas aportaciones en esa línea desde hace ya bastantes años); sea, por último, en la decisión que ha tomado el autor de preterir su voz ante la de numerosos especialistas, lo que, en alguna ocasión, hace que se desee conocer con mayor profundidad sus ideas ante determinados temas. Pero, como digo, éstas son únicamente observaciones matizables que en forma alguna contradicen el juicio antes esbozado. Por lo mismo, saludo esta recopilación de artículos como una notable y útil contribución a los estudios sobre nuestra literatura del exilio.

Mª del Carmen Alfonso García
Universidad de Oviedo

Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca. *El jardín de Falerina.* Edición, introducción y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Barcelona: Octaedro, 2010, 224 pp.

Los estudiosos y amantes del teatro del Siglo de Oro están de enhorabuena. La editorial Octaedro acaba de publicar *El jardín de Falerina*, comedia caballeresca escrita por Francisco de Rojas, Antonio Coello y Calderón de la Barca, y ha encargado la misión de sacar a la luz este texto, inédito desde que la compañía de Tomás Fernández lo estrenara el 13 de enero de 1636 en el Palacio del Buen Retiro, a dos estudiosos de reconocido prestigio, como Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, catedráticos de la Universidad de Castilla-La Mancha, miembros del grupo de investigación de la Edición de las obras completas de Rojas Zorrilla y directores de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro.

En la introducción, los editores explican detalladamente las razones por las que esta comedia, inscrita en la tradición caballeresca y muy libremente incardinada en el *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo y el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y en algunos textos españoles seguidores de la misma materia, ha pasado desapercibida. Y las razones generales y específicas aparecen firmemente argumentadas en el primer apartado, «Razones de una sinrazón». La ingente cantidad de piezas dramáticas del patrimonio cultural español y la falta de una catalogación completa dejan intersticios por los que se cuelan comedias que deberían haber llegado al público desde hace tiempo. Y si eso sucede con comedias de autoría única, más aún con las piezas en colaboración, por las que la crítica ha mostrado siempre cierta indolencia al considerar que este sistema de escritura a dos, tres o más manos dejaba al descubierto la venalidad de la comedia –lo que implicaba una cierta urgencia comercial en detrimento de la calidad de la pieza– o la convertía en un canto encomiástico de tintes políticos o nobiliarios y, en consecuencia, en una suerte de panfleto de escaso interés literario. Además, con la autoría múltiple se corría el riesgo de la falta de trabazón en la estructura y de uniformidad en el estilo, de la presencia de cabos sueltos, de personajes irregularmente definidos… Y a estas razones generales que explican en parte el olvido, se añaden otras específicas que tampoco jugaron a favor de su popularidad: fue una pieza de encargo que no entró en los circuitos comerciales, ninguno de los autores se sintió atraído por incluirla en los volúmenes adocenados que publicaron en vida, su representación entre dos grandes y ambiciosos estrenos de Calderón –*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*– la eclipsó y, por último, una posible confusión con otras piezas del mismo título –una de Lope, hoy perdida, pero consignada en *El peregrino en su patria*; y dos de Calderón: una zarzuela de dos actos (1677) y un auto sacramental (1675)– no allanaron en absoluto el terreno.

Tras esta entrada en contexto, se ofrecen unos datos biográficos sobre los dramaturgos en el apartado «Los poetas» y una justificación de la génesis de la obra en «Una re-

presentación palaciega». Pedraza apunta que nació como apéndice del éxito de *El mayor encanto, amor* de Calderón, estrenada en junio de 1635, lo que explica el entusiasmo con que eran recibidas las comedias mitológicas o caballerescas –en cualquier caso, las de ambientación exótica– y la reutilización de una costosa y aparatosa tramoya que en manos de Cosme Lotti hacía las delicias de un público cortesano ávido de espectáculos visuales, donde la música, el ruido, los juegos escénicos o la magia embargaban los sentidos por igual.

En «Fuentes próximas y remotas», se analizan las piezas que inspiraron *El jardín de Falerina*, y en el fondo se adivina la tímida influencia de los *Orlandos*, de Boiardo y de Ariosto –como señalan los editores–, pues de todo el material que tenían a su alcance los dramaturgos apenas retoman, como primera línea argumental, la idea del jardín encantado, presidido por un granado con frutos de oro, donde quedan presos los caballeros que se adentran en él y, como segunda línea, la locura de Orlando. Y, según se apunta, esas ligeras concomitancias con sus orígenes podrían explicarse bien por la lectura incompleta o lejana en el tiempo de las fuentes o como un simple estímulo para la recreación de una nueva comedia. En «Los personajes y la trama» se hace un repaso a la reelaboración que sufrió el material caballeresco en manos de los dramaturgos, que actuaron con total libertad a la hora de pergeñar su obra. Así, en algunos casos se han mantenido los nombres de los personajes originarios (Gradaso, Bradimarte, Flor de Lis, Orlando…), pero no sus características genuinas. Ni siquiera la protagonista presenta el más mínimo atisbo de la maléfica maga de Boiardo y es caracterizada como una dama de comedia. En otros casos, los autores apelaron a su ingenio y crearon *ex profeso* personajes que justificaran la grandiosidad de la tramoya, como la maga Selenisa, o completaran el cuadro tipológico de la comedia áurea, como el príncipe galán Lisidante. Con todo ese elenco de personajes se desarrolla una línea argumental bien trabada y cohesionada que apenas deja algún pequeño cabo suelto.

El jardín de Falerina fue concebida como un espectáculo cortesano y por ello en «Tramoya, música, espectáculo y poesía» se desgranan los artificios y juegos escénicos que se vieron en el palacio del Buen Retiro: escotillones, bofetones, maromas, fuegos, cohetes, truenos, clarines, coros, telones de fondo decorados… se pusieron al servicio de un espectáculo que ofreció «una hermosa fusión de las bellas artes (música, pintura, poesía), a la que se suman otras técnicas y habilidades (ingeniería, pirotecnia…)» (p. 69).

Esta introducción a la comedia se cierra con una interesante y útil bibliografía comentada, que no deja de sorprender por su extensión, atendiendo a la poca popularidad de la comedia. Tras ella, un capítulo donde se explican los criterios de edición y la selección del texto base: el manuscrito 17320 de la Bibioteca Nacional de España al que se ha actualizado la puntuación, ortografía y se han desarrollado las abreviaturas originales. También se ha tenido en cuenta la edición crítica no publicada de Rudolh Bacalski, objeto de su tesis doctoral. Por último, una sinopsis de la métrica de las tres jornadas. Así,

pues, una excelente y documentada introducción en la que solo se echa de menos un resumen del argumento por jornadas.

A continuación se ofrece el texto de la comedia, pulcramente editado, con una gran cantidad de notas, de orígenes diversos, que aclaran no solo el significado puntual de ciertos términos o expresiones y facilitan la comprensión de los pasajes más herméticos, por desconocidos o poco familiares, o de los versos más enrevesados, sino que sumergen al lector en la trama y en su contexto. Gracias a la labor de los editores ese jardín encantado se convierte en un plácido edén por el que fluyen los versos de los tres ingenios. Las páginas finales en las que se recogen las variantes textuales ponen el cierre a la edición.

Nos encontramos, pues, ante una comedia cuya representación no dejaría indiferente a los espectadores de 1636, como tampoco dejará impasibles a los lectores del siglo XXI; una comedia excelentemente editada desde un punto de vista filológico, bien situada en su contexto y, sobre todo, una comedia fresca, nueva y original. En suma, una apuesta muy interesante para ampliar la oferta de títulos representables, aunque solo sea como curiosidad, que nos permite ensanchar nuestros conocimientos sobre el teatro del Siglo de Oro, acercarnos a las fiestas palaciegas, a los gustos cortesanos, a la espectacularidad de las tramoyas y juegos escénicos de entonces, y a un mundo de ensueño donde la fantasía y la imaginación siguen tan vivas como antaño.

TERESA JULIO
UNIVERSITAT DE VIC

Leonardo Romero Tobar. *La Lira de Ébano. Escritos sobre el Romanticismo Español.* Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. 349 pp.

Que el profesor Romero Tobar es uno de los máximos expertos sobre el Romanticismo español es una de esas afirmaciones tan evidentes que resultan casi innecesarias para encabezar la reseña de una de sus obras. Pero quizás no sea ocioso recordar esa condición a cuenta del volumen que ahora nos ocupa. Pues *La Lira de Ébano* es una selección que ha hecho el autor entre sus estudios sobre esa convulsión literaria, social e intelectual que en España se experimentó a lo largo del siglo XIX, estudios que, todos juntos y en estructurado conjunto, forman un evidente *cuerpo de doctrina* sobre el tema. Son veintiún trabajos, el más antiguo publicado originariamente en 1983 y el más moderno en 2008, a los que el autor, para esta edición, ha dado una nueva revisión, añadiendo notas e incluso reelaborando y refundiendo algunos de ellos.

Estos veinticinco años que han transcurrido desde «Mesonero Romanos, entre costumbrismo y novela» (1983) hasta el estudio sobre la *Gaceta de Bayona* (por citar uno de los trabajos que hay en este libro de 2008) han sido años de intenso trabajo para el autor y muy fructíferos, gracias a ese trabajo, para la crítica literaria española y en concreto para la crítica sobre el Romanticismo. Por descontado, brilla con luz propia el imprescindible *Panorama crítico del Romanticismo español* de 1994 [si me permite el autor decirlo, obra que pide a gritos una nueva edición revisada], pero más allá, sin ánimo de ser exhaustivo, una simple visita a la página web de Dialnet informa al curioso lector de que en ese mismo período de tiempo se pueden localizar, al menos, otros cuarenta trabajos de Leonardo Romero Tobar sobre el Romanticismo y sobre autores, temas, obras y motivos románticos.

Lo que deja claro que no nos encontramos ante una mera recopilación de estudios unidos por una tenue continuidad, que no es *La Lira de Ébano* un centón en que convivan artículos muy diversos sin más trabazón que el nombre del autor, carente de toda unidad e incluso con diversos presupuestos críticos y estéticos. «Aquí sólo doy los escritos que tienen una finalidad interpretativa y que pueden servir como señas sobre mi visión de lo que fue el romanticismo español» (12), declaración del autor que cierra la introducción del tomo y que centra a la perfección la intención de esta *selección* (y me permito insistir en esta característica, pues, como digo, son muchos los estudios que no han sido seleccionados).

Una visión que trasciende la literatura, como es casi obligado en los grandes estudios sobre el Romanticismo, movimiento no ya literario sino intelectual y emocional que cambió la conciencia de Europa y a través de ella de buena parte del mundo y en cuyas consecuencias, valores heredados y derivaciones aún estamos inmersos en nuestro siglo XXI.

El libro está dividido en cuatro partes; el concepto, nombre y marcas definidoras de lo que es el Romanticismo; las relaciones, ricas y de mutua transformación, que existen entre la literatura romántica y la sociedad en la que se desarrolla; la situación y transformación de los géneros literarios en el Romanticismo y una cuarta parte (la más breve) en la que se hace mención a dos temas específicos dentro del discurrir de la literatura romántica española. En todos estos trabajos se echa de ver con facilidad una de las características más relevantes del trabajo de Romero Tobar: la devoción, si se me permite la palabra, por las fuentes primarias, por los textos originales de la época estudiada en los que se fundamentan ideas, teorías y explicaciones. Declaración, por mi parte, aparentemente perogrullesca (¿qué otra cosa, si no, son los estudios literarios?) pero que es necesario hacer ya que esta manera de entender el ministerio del historiador de la literatura contrasta, por fortuna, con otra dirección crítica, siempre en boga, que consiste en hacer análisis sobre bibliografía crítica anterior y sobre un puñado de textos canónicos fácilmente accesibles sin aventurarse lo más mínimo en investigaciones que sólo se pueden hacer en el silencio de las bibliotecas y en la paciencia de los archivos. Los testimonios en los que el profesor de la Universidad de Zaragoza se basa para sacar adelante sus interpretaciones son múltiples: prensa, poesía, novela, cuento, teatro, ensayo, literatura popular… De autores fundamentales y de autores secundarios, de obras con edición moderna y de las que carecen de todo tipo de edición, de las que han sido objeto de abundantes estudios y críticas y de las que no han recibido la menor atención. Nada literario, es más, nada escrito le es ajeno al autor de *La Lira de Ébano* que, sin decirlo, hace ostensible su resistencia a reducir la historia literaria a las pocas obras que en cada momento son objeto una y otra vez del interés de los críticos que temen aventurarse por territorios inexplorados.

En el primer bloque de estudios, formado por cinco trabajos, son examinados conceptos como «fantasía», «imaginación», «romanticismo», «romancesco», «tradición», «poética», «retórica», a la busca del uso que daban a estas palabras quienes en el siglo XIX eran los protagonistas del movimiento romántico. En un debate crítico como el que se ha producido (y se sigue produciendo) sobre lo que es y significa «romanticismo», la autoconsideración que tenían los románticos sobre sí mismos y el correcto sentido en que hay que entender las palabras que usan para definirse y para nombrar a las ideas que vivían y de las que bebían cobra capital importancia para la comprensión del fenómeno romántico. Sobre testimonios de la época se construye la interpretación que nos permite captar con entera propiedad el sentido de las frases de aquellos románticos que en algún momento se detuvieron a reflexionar sobre los pensamientos e ideas que iban apareciendo en la sociedad.

La sociedad, precisamente, es la protagonista del segundo grupo, en el que se acumulan seis reflexiones que buscan extender la comprensión de lo que fue el movimiento romántico dentro de la sociedad de su tiempo: revistas ilustradas, álbumes, seudónimos,

el daguerrotipo y la fotografía, las relaciones con el poder (a través del exilio o del servicio). Todos ellos elementos que están al tiempo en la literatura y en las costumbres y usos sociales y que de esta manera permiten estudiar ambas realidades en estrecho contacto. A algunos de estos artículos se les puede calificar sin exageración como clásicos de la crítica literaria del Romanticismo (las revistas ilustradas, los álbumes, la fotografía) pues son de referencia inexcusable para aquellos críticos que quieran profundizar en asuntos que estaban prácticamente vírgenes hasta que Leonardo Romero, con certera visión crítica, los puso encima de la mesa y los dejó convertidos en objeto de estudio para sucesivos investigadores.

Siete artículos se acercan a los géneros literarios del Romanticismo: la acogida del cuento fantástico; las relaciones entre el drama romántico y la narración breve; el costumbrismo y sus relaciones con la novela; la poesía a través de la acogida de *El Diablo Mundo* en la literatura española posterior y también una interesante incursión por la poesía pornográfica del Romanticismo. En todos ellos hay la voluntad, realizada, de ir más allá del estudio crítico-literario del Romanticismo y de considerar esos temas en contacto con otras épocas y otras manifestaciones artísticas «dimensiones del espacio literario que trascienden el espacio del Romanticismo» (11), en palabras del autor.

Cierra el volumen un cuarto apartado con sólo dos estudios que se fijan en temas concretos y su interpretación en el Romanticismo: uno tan eterno como el amor y la muerte (Eros y Thanatos, en palabras del profesor Romero Tobar), y otro más concreto como es el tratamiento de los gitanos en la literatura romántica.

En al acercamiento a todos estos temas no faltan los grandes nombres de la literatura romántica: Zorrilla, sus relaciones con el poder y su concepto de tradición y de literatura tradicional; Espronceda y la recepción de su obra poética; Mesonero Romanos ante el Romanticismo, y ante la novela y ante su contrafigura, Mariano José de Larra, Bécquer y su tratamiento de Eros y Thanatos… Y también aparecen otros muchos nombres que serían largos de contar, desde Eugenio de Ochoa, Alberto Lista y José María Blanco White hasta ese supremo ejemplo de atípicos que fue Braulio Foz.

Para terminar, lo mejor, quizás, será ceder la palabra al autor: «si la discusión sobre los cimientos del Romanticismo alcanza a todas las literaturas occidentales, para la española se ha hecho mucho más compleja controversia en un prolongado debate que pone en evidencia las más espectaculares contradicciones de sus logros» (8). Añado, por mi cuenta, al «prolongado debate», otro adjetivo: «apasionante». Y en este apasionante y prolongado debate, *La Lira de Ébano*, será, a partir de ahora, un jalón tan importante y significativo como lo fue el *Panorama del Romanticismo español.*

Borja Rodríguez Gutiérrez
ICEL19

Rudiger Safranski. *El Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán.* Barcelona: Tusquets, 2009. 381 pp.

Hay libros que marcan, o debieran marcar, un antes y un después en el conocimiento de una disciplina. Este es el caso del presente volumen. Se trata de un texto difícil de leer, no porque sus pasajes carezcan de luz, sino por la profundidad de los conocimientos exhibidos, muchos provenientes de textos filosóficos. Su lectura exige dedicación y esfuerzo, pero la recompensa ofrecida al lector en cada página resulta extraordinaria. El mundo cultural español de los siglos XVIII y XIX no admite paragón con el alemán, ni en la literatura, ni en la filosofía, ni en la música, ni en las ciencias, por eso las posibles referencias comparativas son escasas; sin embargo, el romanticismo está presente a lo largo de nuestra historia entera, o sea que aunque las letras españolas carezcan de la amplitud intelectual alemana de entonces, sí identificamos como propios numerosos rasgos del ismo aquí estudiados. Este libro puede servir como de gran linterna con la explorar a fondo cuanto en el débil movimiento romántico español quedó en esbozo. Sirve para enriquecer nuestro pasado.

Ya desde el comienzo de la primera parte, «El Romanticismo», Safranski utiliza la dicotomía usada por mí en el primer párrafo. «El Romanticismo es una época. Lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época. Ciertamente halló su perfecta expresión en el período del Romanticismo, pero no se limita a él» (p. 14). Y añade: «Lo romántico sigue existiendo hoy en día» (p.14). Lo mismo que el realismo, que existió siempre, está presente en el *Cantar del Mío Cid* o en el *Lazarillo de Tormes*, pero que no es precisamente el realismo decimonínico nacido en seno de la filosofía positivista. Muchos especialistas del XVIII y del romanticismo español, caso de mi admirado amigo Russell P. Sebold, sostienen con vigor argumental que los narradores del XVIII eran realistas, queriendo decir precursores de los decimonónicos, como Benito Pérez Galdós, aunque a la vista de lo aclarado por Safranski cabe calificar su realismo de genérico, si se permite la expresión.

El autor señala como inicio del romanticismo alemán un largo viaje en barco, desde las orillas del Báltico a las costas de Francia, realizado por Joham Gottfried Herder en 1767, que le impulsó a olvidar sus enormes saberes librescos y, en cambio, a inventar, imaginar, lo que pensaba y creía. La brisa del mar estimuló su fantasía, y poco a poco entró en contacto consigo mismo, descubriendo las galerías ocultas de su persona, su individualismo, que enseguida se convertirá en uno de los puntos esenciales del pensamiento romántico. Herder, además del pensar en el individuo en sí, contempló el interés por la unión de yoes, en la pluralidad, en un espíritu superior compuesto de egos. De ahí nacería otro de los pilares del romanticismo decimonónico, la idea de que el espíritu de la comunidad, del pueblo, se conserva en las canciones populares, en las manifestaciones folclóricas.

Las ideas de Herder contrastaban con las vigentes en el ambiento intelectual europeo de pensadores como Rousseau, y enseguida con el ideario de la revolución francesa, donde el poder de la razón predominaba sobre cualquier creencia de origen individual. La fuerza arrasadora de la revolución, de los derechos humanos por ella establecidos, sería, no obstante, minada poco a poco por el romanticismo, que cifraba su poder liberador no en la razón, sino en el arte y la literatura (p. 41). Aparece, por ejemplo, el *homo ludens.* «El arte nos enseña que las cosas importantes de la vida, el amor, la amistad, la religion y hasta el propio arte, tienen su fin en sí mismas, que su sentido no es, ante todo, servir a otro fin funcional» (p. 43). Ideas igualmente revolucionarias, pero en sentido contrario. La proliferación de la literatura, la aparición de miles de novelas donde los autores se complacían en romantizar, en el uso de la imaginación y los juegos de fantasía como inspiración para su escritura.

Los famosos hermanos Schelegel hablaban de inyectar poesía en la vida, mientras el filósofo Fichte quería difundir «el gusto de ser un yo» (p. 69), para que la multitud de yoes permitiera el nacimiento de multiples perspectivas. La realidad bien entendida, según Novalis, «es tan fantástica que sólo una alta medida de espíritu poético es capaz de captarla» (p. 102). Sobra la documentación de los hechos, y más que razón debemos contar con la devoción hacia la realidad. Así, los románticos hicieron de la vida literatura, pues querían cambiar a la gente, educarla de acuerdo con el nuevo credo. Se acercaban a la experiencia, pues sus experiencias, para Novalis, por ejemplo, eran «ventanas de lo infinito» (p. 137).

«Después de 1800 aumenta en los románticos la tendencia a pensar de cara a lo colectivo» (p.161), la tendencia inaugurada por Herder, pero con un matiz importante, la historia tiene poco que ver con el relato de sucesos ocurridos en el pasado e hilvanados por una coherente narración, y mucho que ver con el empuje imaginativo del escritor. «El interés renovado por el mito y la religión permite pensar en orígenes, en una historia que no hacemos, sino que nos conduce» (p. 161). Así nace también el romanticismo político inspirado por el enfrentamiento popular contra Napoleón ocurrido en España; los alemanes, siguiendo nuestro ejemplo, también se conciben capaces de sublevarse contra Napoleón. El mito del guerrillero español, de su valentía, la historia romántica se alía con el mito para levantarse contra el Emperador.

En resumen, el yo de los románticos, la imaginación individual, terminó enfrentándose al yo racional que pensaba la realidad en términos geométricos, donde todo se relacionaba por su razón y medida. Y lo recto, lo medido, contrastado con la exhuberancia romántica, terminó por reducir lo mejor de la Ilustración a producir el efecto de estrechez, de estrechez mental, y que lo logrado por la Ilustración era malo. La realidad concebida por los románticos tiene alas, mientras los frutos de la época ilustrada carecen de grandeza.

En la segunda parte del libro, «Lo romántico», Safranski aborda el desarrollo del ismo después del período puramente romántico, durante el resto del XIX y comienzos del

XX. Quizás el mejor capítulo del libro sea el XIII, dedicado a Wagner, donde expone cómo el tipo de arte propuesto por el compositor de Leipzig deberá sustituir a la religión pública, que según él había quedado desvirtuada. «Wagner está ocupado todavía en crear un mito en el que los dioses mueren cuando aparece el hombre libre» (p. 241). Su gran obra musical, *El anillo de los Nibelungos,* presenta «la gran historia del ocaso de los dioses» (p. 240), «el mundo dominado por la voluntad de poder y el afán de posesión no es judío, sino el del capitalismo burgués; y lo que le prepara el ocaso no es el odio, sino el nuevo mundo de amor y belleza» (p. 244). En realidad Wagner se proponía conseguir «una transformación del hombre interior, comparable a la conversión religiosa» (p. 244) en los espectadores y oyentes.

El capítulo XIV, dedicado a Nietzsche, resulta también excelente. Aclara cómo la ideología nazi emana no sólo del romanticismo, según algunos ensayistas han argumentado, sino de una mezcla de nuestro ismo con el biologismo. «El que corrompió moralmente el pensamiento no fue el Romanticismo, sino especialmente el biologismo de un mundo que depositó su fe en la ciencia»(p. 323).

Se termina el libro con consideraciones sobre Thomas Mann y otros, que cierran el volumen con broche de oro.

GERMÁN GULLÓN
UNIVERSIDAD DE ÁMSTERDAM

Margarita Santos Zas, Francisca Martínez, Carmen Vílchez Ruiz, Catalina Míguez Vilas, Cristina Villarmea, Sandra Domínguez y Rosario Mascato Rey. *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936).* Edición, anotación, índices y facsímiles. Santiago de Compostela: Cátedra Valle-Inclán/Universidade de Santiago de Compostela/Deputación Provincial de Pontevedra (Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán, 4-5), 2010, 668 pp. y CD-ROM con 61 facsímiles.

Por fortuna, hace ya algún tiempo que la legendaria imagen de un Valle-Inclán bohemio y extravagante, protagonista de un sinfín de anécdotas a cuál más pintoresca, viene siendo reemplazada en los estudios literarios por una visión más fidedigna y documentada de su tan fascinante como compleja personalidad. Atrabiliario, mordaz, ingenioso, fabulador y a veces contradictorio lo fue; pero también supo volar a ras de tierra, ya sea ocupándose escrupulosamente de asuntos prácticos o materiales (la gestión editorial de sus obras, por ejemplo), ya demostrando un notable sentido del deber y la responsabilidad cuando la ocasión lo requería. Y todo ello sin renunciar a sus convicciones éticas más profundas ni a su pertinaz independencia de criterio. Ése es el Valle-Inclán que nos están dibujando las investigaciones biográficas de los últimos años, antesala de la Biografía en mayúsculas que todos deseamos. Y, sin duda, *Todo Valle-Inclán en Roma* constituye un magnífico avance hacia ella. Como el título indica, este libro se ocupa de un período hasta la fecha poco conocido de la vida del escritor: su etapa como director de la Academia de Bellas Artes de Roma, en plena Segunda República. Bien es verdad que otros estudiosos desbrozaron el camino, y así lo reconocen las autoras (8-9), que han seguido sus pasos para ofrecer ahora al lector un *corpus* formado por 327 documentos –gran parte de los cuales, inéditos– procedentes del Ministerio de Asuntos Exteriores, de la Academia de Bellas Artes de Roma, de los epistolarios valleinclanianos y de la prensa.

Merecedor del *Premio de Investigación Valle-Inclán 2008*, concedido por la Diputación de Pontevedra y el Concello de Vilanova de Arousa, se trata de un enjundioso trabajo de equipo, liderado por Margarita Santos Zas, cuyo objetivo es «dar protagonismo a la documentación exhumada» (8), dispuesta por orden cronológico, debidamente editada y provista de una exhaustiva anotación en la que se describe y glosa cada documento relacionándolo a su vez con todos aquellos que contienen asuntos o particularidades afines, lo que facilita el puntual seguimiento de los mismos «de forma transversal» (9). A estas referencias internas hay que sumar la remisión al listado de la bibliografía, periódicos y legajos citados o consultados y, sobre todo, a los dos nutridos índices que lo preceden, cuyas entradas están concebidas a modo de pequeños artículos enciclopédicos: el Onomástico de Biografías –en el que se incide además en la vinculación de cada personaje con Valle-Inclán– y el de Organismos e Instituciones. Este procedimiento permite leer los textos de «forma autónoma» (9), como un manual de consulta donde los estudiosos y lectores interesados pueden acceder a un vasto manantial de información. Tan

sólo cabría añadir, a mi juicio, una numeración de los documentos y la indicación, en el listado inicial, de las páginas en que se encuentran, a fin de agilizar la localización del texto deseado en el caso de una búsqueda concreta.

El repertorio se completa con dos apéndices. En el primero de ellos, titulado «Los cuernos de don Friolera en Roma. Estreno y recepción crítica», se recogen cinco artículos que dedicó la prensa italiana al estreno de *Le corna di don Friolera*, que tuvo lugar el 9 de noviembre de 1934 en el Teatro Valle de Roma bajo la dirección de Antón Giulio Bragaglia; de este montaje se ocupó hace unos años Mariateresa Cattaneo («Italia en Valle-Inclán». *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios.* Margarita Santos Zas et al. (Eds.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 2000. 179-196), a quien las autoras agradecen la cesión del material. En el segundo se reproducen «Doce nuevas cartas» procedentes del Archivo Valle-Inclán/Alsina, publicadas en el volumen *Un Valle-Inclán inédito* (Madrid. Espasa-Calpe. 2008. 145 y ss), al cuidado de Joaquín del Valle-Inclán. Debido a su «tardía incorporación» (657), estas misivas no pudieron ser integradas dentro del catálogo ni recibir la minuciosa anotación de las restantes. En el mismo apéndice se citan cinco cartas más correspondientes a la etapa estudiada, de cuya existencia tuvieron noticia las autoras en el proceso de corrección de pruebas; de ahí que se limiten a la simple mención.

Y es que, pese al elevado número de documentos transcritos y editados, es muy probable que en lo sucesivo vayan surgiendo otros que bien pudieran tener cabida en un trabajo que abarca casi tres años de la vida de un personaje tan «mediático» en su tiempo como Valle-Inclán. Y no me refiero sólo al eventual descubrimiento de alguna carta más rescatada de un archivo olvidado o hasta el momento inaccesible, sino fundamentalmente a material hemerográfico, al que se acude para ofrecer un panorama más amplio y variopinto de este interesante capítulo de la biografía valleinclaniana, hasta ahora poco frecuentado.

Madrid y Galicia fueron los ámbitos geográficos más transitados por el escritor arosano a lo largo de su vida, lo cual justifica con creces que la prensa utilizada en el libro provenga mayoritariamente de allí. Sin embargo, la resonancia que Valle tuvo en su época induce a pensar que también las hemerotecas de otros lugares pueden albergar noticias o comentarios sobre su nombramiento y su labor al frente de la Academia romana. Si se me permite, citaré a modo de pequeño ejemplo un artículo escrito en catalán por Josep Mª Corredor y publicado en primera página en el diario gerundense *L'Autonomista* el 11 de marzo de 1933; entre otros aspectos, Corredor valora como un gran acierto la concesión del cargo a un insigne escritor, acuciado en aquel entonces por estrecheces económicas, al que la República debía «una justa reparació» más allá de los recelos que en un principio su «fàcil irritabilitat» pudo suscitar. Es muy posible que otras manifestaciones de adhesión o de rechazo, así como informaciones diversas relativas al tema, puedan exhumarse de otros rotativos de mayor o menor difusión.

Parece obvio, pues, que en un proyecto tan ambicioso la exhaustividad documental resulta un objetivo prácticamente inalcanzable. Ahora bien, en lo que a textos oficiales se refiere no cabe la menor duda de que *Todo Valle-Inclán en Roma*, por la solidez de las fuentes consultadas y el rigor intelectual en el manejo de los datos obtenidos, lo ha logrado por entero. Sirvan de muestra también los 61 documentos digitalizados –con fotografías incluidas– que contiene el CD-ROM anexo al libro y que se presenta como un segundo volumen del mismo.

Aun cuando el trabajo está concebido preferentemente como un material de consulta, también puede optarse por una lectura lineal y seguir de cerca los avatares de un Valle-Inclán empeñado en revitalizar una institución que empezó a dirigir con gran entusiasmo en unas circunstancias ciertamente difíciles, que pronto le acarrearían no pocos quebraderos de cabeza: reducciones presupuestarias, lentitud burocrática, conflictos con los pensionados, coexistencia de reglamentos internos distintos, desconfianza de las autoridades... La profusa anotación y el cruce de documentos en un mismo segmento temporal permite ir conociendo al pormenor todo el proceso, que se inicia en octubre de 1932, cuando se anuncia en la prensa su candidatura al cargo, y finaliza con su muerte e incluso más allá, dado que oficialmente el nombramiento, del 8 de marzo de 1933, seguía aún vigente al no haber transcurrido los tres años preceptivos desde la toma de posesión (1 de abril de 1933) ni existir destitución o renuncia aceptadas. El mandato propiamente dicho se desarrolló entre el 21 de abril de 1933 –esto es, un mes más tarde de lo que se venía creyendo hasta ahora– y el 3 de noviembre del año siguiente, cuando el ya desalentado «funcionario que no tuvo función» (13) regresó a España con la salud muy quebrantada. La estancia en la institución quedó interrumpida por los casi ocho meses que Valle pasó en Madrid, desde el 30 de julio de 1933 hasta el 8 de marzo de 1934. Este período, durante el cual siguió ocupándose de los asuntos de la Academia a pesar de las críticas que le reportó tan larga ausencia, separa las dos etapas que pueden distinguirse en su azarosa gestión (10), que en ningún momento se tomó a la ligera.

Oficios, despachos, memorias, inventarios, informes, solicitudes, facturas, artículos periodísticos, cartas administrativas y privadas...; un enorme caudal de textos, en que la voz de Valle-Inclán se mezcla con la de embajadores, ministros, burócratas, pensionados, periodistas y amigos personales, discurre en las páginas de un libro que es mucho más que un abultado catálogo de documentos diversos: precisamente esa polifonía textual, unida a la secuenciación cronológica del *corpus* y al propio interés del tema, acaparan fácilmente la atención del lector.

En verdad, sorprende un tanto hallar al autor de las *Sonatas* entre «chabacanos ritos leguleyos» –como diría el grotesco monarca de *Farsa italiana de la enamorada del rey*–, lidiando sin tregua con altos funcionarios del Estado para conseguir mejoras sustanciales en el edificio de la Academia y de las condiciones de trabajo de los pensionados, dar cuenta tanto de los progresos como de la molicie y rebeldía de éstos, justificar gastos no

contemplados en el exiguo presupuesto y hasta reclamar una cocina para la vivienda del director, quien, dada la precariedad material reinante, no tardaría en solicitar residencia fuera del recinto, aunque el traslado nunca llegó a realizarse.

En general, la pluma de Valle-Inclán se somete a los formulismos protocolarios propios del lenguaje administrativo; incluso llega a desplegar un retoricismo de lo más ampuloso que bien pudiera figurar, reflejado en el espejo cóncavo, en uno de sus esperpentos. Así, con una intrincada sintaxis que raramente hallaremos en su lengua literaria, expresaba en el Oficio de la toma de posesión sus «fervientes deseos» de devolver a la Academia romana «aquella vida fecunda y gloriosa cuyos resultados mereciendo el universal aplauso y la admiración del elemento artístico, consiguieron influenciar el arte español de un largo período de su primera existencia» (130-131). Apenas dos meses después, tras constatar el mal estado de la Academia y «con el sonrojo de no poder mantener una relación decorosa con las otras Academias de Bellas Artes que tienen su sede en Roma», adjuntará «los modestos presupuestos de lo que falta», pues «dado el aventajado, por no decir suntuoso, desenvolvimiento de estos Institutos, el que suscribe siente la imperiosa obligación de ocultar la extrema y desnuda pobreza de nuestra Academia» (163).

Sin embargo, también se permitirá quebrantar por momentos el registro lingüístico oficial, en un denodado afán por hacerse oír. Empeñado en reformar el Centro conciliando la funcionalidad y la estética, no vacila en exponer con firmeza sus criterios personales hasta en la elección de mobiliario, recurriendo si es preciso al lenguaje popular para refrendar sus propuestas: «Un mobiliario moderno y banal le cuadraría como a un Santo Cristo un par de pistolas» (276) –escribe en una memoria dirigida al Ministro de Estado–. Pero lo más habitual es que se sirva de los giros coloquiales como vía de desahogo, para dar rienda suelta a su creciente malestar, aunque su interlocutor sea el Subsecretario de Estado: «Estamos viviendo como gitanos, y además todo me cuesta un ojo de la cara» (175). A veces, el *sermo vulgaris* sube de tono y se tiñe de una ironía ácida que traspasa los límites de la corrección, como ocurre en este crispado fragmento de una carta también dirigida al Subsecretario de Estado:

> Y finalmente, escribe usted: «Se han enviado órdenes a nuestro Embajador en Roma (Quirinal) autorizándole para comprar los muebles necesarios en sus habitaciones de la Academia». ¡¡¡Me siento profundamente conmovido!!! Pero no puedo aceptar el honor de que el Señor Embajador me ponga la casa. Los Directores de la Academia han comprado siempre los muebles y enseres que ésta ha necesitado. La distinción que se tiene conmigo me colma de gratitud. ¡Ahí es nada! El Señor Embajador comprando las cacerolas y vacines de mi servicio. ¿Dónde se ha visto mayor honra? [...]
> Me duele mucho renunciar a tan alta muestra de consideración y estima por parte de ese Ministerio. Crea usted que me sería gratísimo que el Señor Embajador se encargase de comprar las rodillas y estropajos de nuestra Academia.

> ¡Y va a ser menester, pues por decoro yo ya no puedo encargarme de comprar una ristra de ajos! (271)

En otros momentos, opta por una causticidad más sutil, mostrando su excepcional dominio del lenguaje mediante la creación de neologismos e ingeniosos juegos de palabras. Así responde a una especie de auditoría de cuentas por parte de la Embajada:

> Sin embargo, en el deseo de esclarecer en lo posible el trabacuentas advertido, se ha hecho por mi orden la compulsa en las correspondientes cuentas de esta Academia y en ellas no aparece el error de que V.E. me da cuenta. (236).

De todos modos, cabe insistir en que la mayor parte de los documentos que redactó en cumplimiento de sus obligaciones como director se ciñen a las convenciones formales de la burocracia, incluido el decoro en el trato con sus superiores. Sólo la exasperante lentitud en los trámites, el pertinaz silencio administrativo y el ataque personal le llevaron ocasionalmente al cambio de registro o al esguince sarcástico. Al fin y al cabo, lo único que pretendía era dirigir la Academia con la autonomía necesaria para que, a su juicio, dejara de ser «un sonrojo nacional» (176). Guiado por este propósito y pese a las licencias –no siempre justificadas– que se tomó para ello, pugnó Valle por ejercer su cargo de un modo responsable y honesto; pero lamentablemente no logró superar el cúmulo de dificultades coyunturales a las que tuvo que hacer frente. A ello vino a sumarse el agravamiento de su fatal dolencia, tal como le comunicaba al Ministro de Estado en un párrafo conmovedor:

> Estoy enfermo, gravemente enfermo, enfermé hace unos meses, y en manos del Doctor Mingazzine, que debe operarme. Últimamente me he agravado: Tengo fiebre diaria, no puedo abandonar el lecho, y en esta vivienda que el Estado me concede no hay un triste avío para hacer un caldo. (520-521)

Infinidad de solicitudes, oficios y gestiones varias llevaba ya realizadas cuando llegó a semejante situación. Y no sólo para reformar su vivienda, sino también la de todos los pensionados, por más que uno de ellos, resentido por la negativa del director a solicitarle una prórroga a todas luces extrarreglamentaria, le llenara de improperios en una carta destinada al Embajador de España en Italia: «Habla mucho, hace proyectos fantásticos, pero luego, hace lo que le da la gana» (327). Lejos quedaba aquella ilusión primigenia con que ansiaba rodearse de artistas jóvenes y orientarles con sabios consejos (116), procurándose así «la paz interior» (148). Ni siquiera pudo hallar tiempo y reposo para trabajar en *El ruedo ibérico*, una parte del cual debía desarrollarse en la capital italiana (53).

Conocer paso a paso y de primera mano los vericuetos de esta historia, tejida con afanes, luchas y desencantos, nos permite descubrir una nueva dimensión, por supuesto

más humana, de la mitificada personalidad de Valle-Inclán. Y eso lo debemos al buen hacer de Santos Zas y su equipo, quienes han invertido varios años en una investigación que empezó a cristalizar en el monográfico «Valle-Inclán, director de la Academia de Roma (1933-1936)» (*ALEC/Monográfico del Anuario Valle-Inclán.* 30.3. 2005). Ahí vieron la luz aproximadamente un tercio de los documentos de que ahora disponemos, acompañados de un extenso estudio preliminar que analiza cumplidamente cada uno de los temas y problemas que se perfilan en ellos. Decididas a ceder la primacía a los textos, las autoras han preferido ahora prescindir de aquellas valiosas páginas. En cualquier caso, tan fuertes son los hilos del entramado textual que el lector puede sacar las mismas conclusiones mientras va reviviendo al más auténtico Valle-Inclán en Roma.

Mª del Carme Alerm Viloca
Taller de Investigaciones Valleinclanianas
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Félix Sardà y Salvany. *El liberalismo es pecado.* Edición de Solange Hibbs-Lissorgues. Lleida: Pagés editores, 2009.

La reciente edición crítica de *El liberalismo es pecado,* a cargo de la profesora de la Universidad de Toulouse Solange Hibbs-Lissorgues, viene a recuperar un texto olvidado, que tuvo en su tiempo una extraordinaria importancia como vocero del catolicismo integrista catalán.

La edición del folleto de 65 páginas, perfecta y minuciosamente anotada, aparece precedida de un extensísimo y documentado estudio preliminar de 162 páginas, que probablemente sólo la profesora Hisbbs podía escribir, ya que es una de las mejores conocedoras del pensamiento religioso y de la historia de la Iglesia en la segunda mitad del siglo XIX, como dejó constancia en su ya lejana tesis, *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)* (Alicante, 1995). Señalo esta cuestión previa a la valoración del libro porque puede sorprender al lector que el estudio introductorio sea mucho más extenso que el propio texto. No se trata, sin embargo, de asfixiar el texto, sino de contextualizarlo debidamente y de atender a la personalidad militante y sectaria del autor, que era capaz de escribir sin empacho «los librepensadores o pecan de malvados o son ridículos hasta la imbecilidad» (p.30).

La editora, con buen criterio, comienza por atender a la trayectoria biográfica de Félix Sardà y Salvany, clérigo nacido en Sabadell (el Manchester español), donde funda la Academia Católica, ejemplo del asociacionismo militante que, junto a la prensa y a la predicación, iban a desempeñar un papel decisivo en la difusión de las ideas del integrismo católico. Señala también cómo los trabajos del combativo Sardà están en la línea de los iniciados por Roca Cornet, director de *La Religión* (1837-1841) y de la *Revista Católica* (1842-1872), y hasta qué punto eran deudores de las ideas de Veuillot, director de *L'Univers*, periódico ultracatólico y legitimista francés.

Precisamente la impronta de Veuillot sobre Sardà y la *Revista Popular*, verdadera plataforma del pensamiento más recalcitrante y reaccionario, permite a la editora avanzar y situar al autor de *El liberalismo es pecado* en un contexto más amplio, el de la prensa, folletos, opúsculos, encíclicas, sermones y demás publicaciones que abanderaron el catolicismo ultramontano, incluso reaccionario en España y, más concretamente, en Cataluña desde la revolución del 68 hasta la restauración canovista. Sólo desde esas coordenadas puede entenderse el interés de este texto que evidencia hasta qué punto ciertos principios del más rancio catolicismo decimonónico perviven a lo largo del siglo XX y nutren los mitos del nacional-catolicismo que convivió en perfecta armonía con la dictadura franquista.

El título, *El liberalismo es pecado*, pone de manifiesto cómo la Iglesia en determinados períodos de la historia de España invadía impunemente el terreno propio de la política en un contubernio muy útil para determinadas esferas sociales y de poder. A de-

mostrarlo hasta el más mínimo detalle se aplica el estudio introductorio de la profesora Hibbs. Para ello analiza el impacto del Congreso de Malinas y del Concilio Vaticano I, la influencia decisiva del Syllabus de Pío IX, de donde procede en esencia la doctrina integrista del exclusivismo y de la intolerancia religiosa, idea medular del folleto de Sardà.

En el análisis propiamente de los contenidos de la obra (pp.83-111), Solange Hibbs parte de la primera noticia epistolar fechada en 1882, que nos permite conocer de primera mano las intenciones del autor, que no son otras que llevar hasta las últimas consecuencias «la santa virtud del odio» (p.84). Describe con precisión las dificultades que tuvo que afrontar Sardà para editar el folleto. Primero, y de forma parcial, se divulgó por entregas en diferentes publicaciones catalanas y españolas ideológicamente afines como *El Semanario* de Tortosa, *El Correo Catalán*, *El Siglo Futuro* y *La Ciencia Cristiana*, donde aparece bajo el calificativo de *Cuestión candente*, curiosamente por esas mismas fechas Pardo Bazán llamaba al naturalismo *Cuestión palpitante.* Ambas cuestiones tenidas por peligrosas por la jerarquía católica.

Como muy bien señala la editora de los cuarenta y cuatro capitulillos de que consta el folleto, indudablemente los más polémicos son los referidos a la intransigencia doctrinal (cap. 21 y 22), con un lenguaje propio del más radical fundamentalismo religioso. Lenguaje que la editora analiza en profundidad señalando cómo determinados recursos retóricos están al servicio del mensaje combativo, militante y propagandístico de la obra, porque Sardà, como buen predicador, era consciente de la importancia del lenguaje y de la necesaria complicidad con el lector, de ahí el tono familiar, incluso paternalista del texto, que aparecerá en su primera edición completo en 1884 y precedido de la aprobación de la Sagrada Congregación en 1887.

La editora subraya certeramente en repetidas ocasiones hasta qué punto para el combativo Sardà el liberalismo era tenido por herejía tanto en el ámbito religioso como en el social y político, producto de un catolicismo integrista, sectario y militante. Sin embargo, convendría precisar que el concepto de militancia cristiana, con la disciplina y la terminología de un verdadero ejército de Cristo, no procede sólo de San Pablo (p. 107), sino también de Ignacio de Loyola y la Compañía de Jesús, sobre todo teniendo en cuenta la vinculación del autor con los jesuitas, justamente señalada por la profesora a lo largo de su estudio (p.113).

Por último, y para que no quede ningún cabo suelto, la profesora Hibbs atiende a la recepción de la obra en España e Hispanoamérica, analizando desde las primeras condenas y refutaciones que se dieron en la sociedad catalana, la de Rubió i Ors o la del canónigo de Vic, Pazos, autor de *El proceso del integrismo*, al libro de Rafael Uribe *De cómo el liberalismo político colombiano no es pecado*, todo ello estudiado con orden, método y agudeza crítica.

A esta magnífica y espléndidamente documentada edición de *El liberalismo es pecado* sólo le ha faltado, creo yo, señalar que, aunque este era el pensamiento dominante

en una buena parte de la jerarquía católica, sus ideas, métodos y manifestaciones chocaban con una línea de pensamiento cristiano más soterrado pero existente sin duda, encarnado en los defensores del libre examen, herederos del pensamiento heterodoxo y erasmista.

La profesora Hibbs ha manejado una amplísima bibliografía, que abarca no sólo los libros canónicos sobre el tema sino que recurre siempre que es posible a las fuentes primarias, los folletos, artículos en prensa, encíclicas, sermones, etc., demostrando un profundo conocimiento de la Iglesia española de la época. El estilo es fluido, redactado en un correctísimo castellano, en el que sólo de vez en cuando se le escapa algún término poco académico como «conservatismo» (p. 117) en lugar de conservadurismo.

Vale la pena desempolvar y rescatar del olvido textos como *El liberalismo es pecado* aunque sólo sea para disentir de las ideas que contiene y, sobre todo, para entender mejor nuestra historia y alguna cuestión residual todavía vigente en la sociedad española actual.

Marisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

Marta Simó Comas. *Imágenes de la dualidad en el universo literario de José Luis Sampedro*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2007, 321 pp.

Inteligencia y lucidez, buen conocimiento de las teorías literarias y de los elementos básicos de filosofía humana, perfecta dominación del universo literario de José Luis Sampedro y sobre todo amor, es decir deseo de comulgar en simpática comprensión con el mundo literario complejo y singular del señero y atípico artista de la palabra que es José Luis Sampedro, son unas de la cualidades que se translucen del estudio que Marta Simó dedica a las tres novelas cumbres de *Los círculos del tiempo: Octubre, octubre*, (*Los Círculos del Tiempo I*, 1981), *La vieja sirena* (*Los Círculos del Tiempo II*, 1990), *Real Sitio* (*Los Círculos del Tiempo III*, 1993) y, accesoriamente, a *El amante lesbiano* (2000) y *La senda del drago* (2006). El libro que nos depara la joven hispanista de la Universidad de Birmingham ha florecido en la maduración de un primer trabajo, *Tiempo, espacio y discurso en la configuración del personaje: Los círculos del tiempo de José Luis Sampedro*, tesis doctoral dirigida por el Profesor Alex Longhurst, leída en la Universidad de Exeter y publicada en 2004 por la Fundación Universitaria Española. Este trabajo plantea la configuración del personaje a través del tiempo, del espacio y del discurso, a partir de lo cual se analiza una compleja concepción del mundo ficticio y una voluntad de atrapar las múltiples facetas de la realidad desde varios ángulos, análisis que desemboca en la esencial conclusión caracterizadora así resumida: «La distancia entre la realidad y la apariencia, la dualidad interna, la coexistencia de los tiempos y los espacios o la idea de simultaneidad, son algunas de las nociones claves de la metafísica de José Luis Sampedro que se plasman también en las líneas básicas de las novelas de la trilogía, articuladas como mundos contrastivos en los que varias miradas convergen sobre una misma realidad» (pág. 361). Insiste la joven investigadora en la plasmación del núcleo informativo de un mundo literario a la vez realista y misterioso pues integra, como en la memoria, la superposición o mejor la simultaneidad de los tiempos y de los espacios, un mundo cuyo núcleo informativo es finalmente la proyección en los personajes de las propias inquietudes de Sampedro. Las tres novelas de *Los Círculos del Tiempo* nacen de una intensa motivación interior y «parecen jalonar, en la biografía del autor, la sucesión natural de algunos de los momentos más significativos de su existencia. Si *Octubre, octubre*, obra de iniciación simbólica que surge de la necesidad de explicar el laberinto del ser, materializa un deseo individual de triunfar sobre la propia confusión, *La vieja sirena* es la celebración de la plenitud […]. *Real Sitio* es la recreación de un mundo doblemente perdido –el Aranjuez que Sampedro conoció en los años treinta y el Aranjuez dieciochesco que él mismo imaginaba en esa misma época– en la que cristaliza plenamente la idea de la coexistencia de los tiempos y de todas la fases de su propio ser» (8-9). El riguroso análisis de las coordenadas tanto de la narración como de los personajes, o sea tiempo, espacio y discurso, descubre la gran complejidad del mundo humano en sí y en su relación con el

entorno y a la vez desvela las varias facetas del arte del novelista, cuya originalidad sobresale en la captación del lenguaje de la interioridad, que no se basa en la expresión de lo insconsciente (parece que por respeto al lector, Sampedro quiere olvidar a Joyce), sino en la elaboración intelectual de todo un universo de referencias. El monólogo y el indirecto libre «no reproducen únicamente la nebulosa de sensaciones y de recuerdos que flota en la mente de los personajes, sino que constituyen también como un camino racional y lógico hasta lo más hondo de sí, como un auténtico ejercicio de introspección por el que se descubre el mapa simbólico de cada individuo» (362). En la metafísica de Sampedro, la búsqueda de sí pasa siempre por el Otro, en la irrepresible necesidad de completarse en otro ser; el amor es pues un tema «natural» en su obra, como «forma de elevación espiritual» y la pasión es «la fuerza dinámica que lleva a los individuos fuera de sí» (363). Estas pocas y breves alusiones al primer libro que Marta Simó dedica a la obra de José Luis Sampedro sólo valen como tarjeta de invitación a la lectura de un denso y rico trabajo que se da como primer grado de la obra aún más madurada que profundiza las *Imágenes de la dualidad en el universo literario de José Luis Sampedro.*

Este libro puede verse como la justificación, por una compleja y clara explicación, de la originalidad de la obra magna de Sampedro constituida por la tres novelas que componen *Los círculos del Tiempo* y, desde luego, de la fervorosa admiración que suscita en los numerosos lectores, ya aficionados. Tal vez, la fórmula de tal éxito sea la que da Marta Simó en la apreciación sintética siguiente: «Si algo da un carácter distintivo a la obra de José Luis Sampedro es la intensa impresión de autenticidad humana que transmiten sus ficciones. La fuerza reveladora de sus tramas, la exaltación de los valores más absolutos y el apasionamiento de sus personajes establecen un estrecho vínculo afectivo con el lector y hacen de las obras un correlato del proyecto de vida del autor» (12).

Clara y compleja explicación… Clara, por articularse en una estructura profunda (o superior) deducida de la realidad literaria creada por el conjunto de las novelas, estructura que, rotulada, deslinda las tres partes del estudio: «La representación del mundo», «El tiempo y el espacio» (ensanchamiento, en cierto modo, del estudio anterior), «Imágenes del alma», parte esta última, seguramente, la más novedosa y la más profunda por indagar a partir del texto mismo los lineamientos de la auténtica y singular poética filosófica de Sampedro. Esta misma nitidez estructural recorta los epígrafes, también deducidos, de las divisiones y subdivisiones de las tres partes, epígrafes que jalonan el análisis en profundidad de cada faceta de la novelística de Sampedro. No es posible en una breve reseña reproducir estos títulos que se acercan cada vez más a la verdadera vida del texto; pero sí se debe subrayar que algunos son verdaderos aciertos al sintetizar en una o dos palabras (enfatizadas en los ejemplos que siguen) toda la economía de cada novela, verbigracia, «La *construcción paralela* de *Octubre, Octubre* y *Real Sitio*», «La *construcción geminada* de *La vieja sirena*» o «El sentido del *esquema bipartito* en *El amante lesbiano*», «*La estructura alegórica* de *La senda del drago*»,… También pueden citarse por su alto

poder de sugerencia: «Lo extraño», «Lo maravilloso», «La presencia del símbolo en *Los Círculos del Tiempo*», «Más allá de las fronteras: la dimensión metafórica del desplazamiento», «La identidad y la formas del sentir», etc. Títulos que son otras tantas ventanas abiertas sobre el análisis de la clara complejidad tanto de la morfología de las novelas como del estilo del autor.

Un solo ejemplo, el de la «novela-mundo» *Octubre, Octubre*, en la que «Miguel es el autor, en cada uno de los 17 capítulos de la novela, de las dos partes que los conforman: la historia de los personajes que transitan por Quartel de Palacio, en los que proyecta sus propias frustraciones, y el diario íntimo que escribe muchos años después y en el que vuelve a recrear los mismos temas». De este modo, precisa Marta Simó, «la estructura duplicada de *Octubre, Octubre* se convierte en una mirada doble sobre una misma realidad y perfila en el texto uno de los pilares conceptuales de la trilogía: la simultaneidad de los tiempos interiores» (19). No se pueden expresar mejor las líneas del dibujo narrativo elaborado por el autor. En cuanto al estudio completo de la rica «sustancia» narrativa de *Octubre, Octubre*, el lector leerá con gusto, si conoce la novela, el sentido análisis deparado en las páginas 40-50 (y si no la ha leído séale aliciente para colmar la laguna). Igual valoración podría hacerse tanto de la ingeniosidad del autor como de la pertinencia de la comentarista por lo que hace a las otras dos obras maestras que son *La vieja sirena* y *Real Sitio* (55-67 y 52-55, respectivamente) y también a *El amante lesbiano* y a *La senda del drago* (67-72).

Inmerso en tan rico universo literario como el creado por José Luis y en su analítico reflejo que es el libro de Marta, el reseñista que sólo dispone de unas pocas páginas tiene que elegir, y prefiere elegir e insitir en lo que más le parece literaria y vitalmente importante en lugar de intentar dar una visión total y superficial que, por lo demás, el lector puede tener fijándose en el «Índice» y en el texto de contraportada (excelente, dicho sea de paso, la presentación en contraportada).

Es interesante y altamente significativo confrontar el primer apartado de la «Introducción», «El sentido de la escritura para José Luis Sampedro», sentido buscado en varios discursos exteriores a las obras y la tercera parte del libro «Imágenes del alma» que en gran parte se basa en el análisis de las novelas, análisis ensanchado cuando viene al caso por unas oportunas referencias a Kant, Kierkegaard, Proust, Bergson, Gurméndez, Zubiri y otros.

«Hacerse lo que se es» (13) en el proceso creativo es una búsqueda de sí, confiesa Sampedro, pero esta búsqueda se hace gracias y a través de los personajes creados. No viene al caso discutir en plan filosófico acerca de si se es uno algo antes de que se haga (o lo hagan)… Si limitamos el «hacerse lo que se es» a la búsqueda de identidad, bien se puede decir que, por ejemplo, Miguel y Luis (*Octubre, Octubre*) se buscan a sí mismos en su tiempo, lo mismo que José Luis en el suyo, pero también en el de sus personajes, y en esos personajes mismos, sometiéndolos a intutiva introspección. De aquí el calor humano que envuelve las palabras que les dan vida. De aquí también la comunicativa emoción hu-

mana que la vida (imaginada) de tales personajes produce y que «descubre» igualmente al lector, sorprendido y catárticamente seducido. Es uno de los «secretos» de la simpática adhesión a la obra de José Luis Sampedro y del universalismo de sus creaciones.

Efectivamente, «Siento luego existo» (14) lanza José Luis como reto a Descartes y al intelectualismo, pero con su puntito de ironía, pues la rigurosa y meticulosa construcción de su mundo novelesco (y su concepción de la economía, por lo demás tan humana) dimanan de una lúcida conciencia racional. En el apartado «La identidad y las formas del sentir» (259-265), Marta Simó muestra magistralmente cómo andan en juego en la obra de Sampedro todas las percepciones de los sentidos, hasta entresacar del análisis de las novelas y acudiendo a los trabajos sobre la pasión de Carlos Gurméndez, una como teoría (ímplicita) de las sensaciones que puede verse como la plasmación (siempre implícita en la obra) de todas las aproximaciones sensualistas desde Condillac acá. En cierto modo, este apartado sobre el sentir se ensancha en los dedicados a la memoria («Identidad y memoria», 250-259) y, sobre todo, en el sustancioso «Necesidad del recuerdo», 271-283) por la esencial vinculación afectiva del recuerdo, como han mostrado, dice Marta Simó, Bergson y Proust y también, puede añadirse, Antonio Machado. Así lo estampa la joven hispanista en una de las formulas que esmaltan su estudio: «La memoria es, ante todo, un poderoso instrumento para la caracterización literaria, ya que dota de profundidad a los personajes y los hace humanos y complejos. Pero es también un reencuentro afectivo con quien se ha sido, es la imagen de la nostalgia y la persistencia y, en muchos casos, una auténtica necesidad» (26).

Tan rico es el trabajo de Marta Simó que, a lo largo de la lectura de su libro, se insinúa la ínsolita idea de cierta dualidad entre el ingente monumento literario del autor de *Los Círculos del Tiempo* y este estudio de las *Imágenes de la dualidad en el universo literario de José Luis Sampedro*. Pues si siempre será verdad que cualquier estudio crítico consiste, como dice Antonio Machado, en «libar en la miel», ocurre que en ciertos casos particularmente logrados estos trabajos encarecen la riqueza de la delicada y compleja sustancia literaria, paseando la sonda luminosa de una mirada informada por las galerías del singular mundo creado por el genio.

Lo que la joven hispanista de Birmingham, en cada página y en cada frase de su libro, ha sabido captar con lucidez y en simpatía es a la vez la claridad de la vida y la complejidad humana del mundo literario de José Luis. Es que el arte mismo de Sampedro es reflejo (y mejor que reflejo, encarnación) a la vez de la optimista visión clara de la vida y de su infinita y hasta misteriosa complejidad. Así pues, el análisis y el comentario de Marta Simó (también palabra exacta en el calor del sentir) están en armonía homotética con la obra maestra del humanista creador artista José Luis Sampedro. No es tan frecuente.

YVAN LISSORGUES
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE – LE MIRAIL

Paula A. Sprague (ed.). *El Europeo (Barcelona 1823-1824). Prensa, Modernidad y Universalismo*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009.

Bien acompañado va el lector que tiene la suerte de leer hoy *El Europeo*, la más insólita revista de la primera mitad del siglo XIX, que nos depara en edición facsímil la profesora de Dartmouth College, Paula A. Sprague, joven hispanista que domina su campo de investigación como curtido y sutil estudioso. Trescientas sesenta y cuatro páginas de «explicaciones» de todo tipo, bien ordenadas en capitulillos después de una nutrida y pertinente «Introducción» acompañan el texto facsimilar de novencientas cuarenta y nueve páginas, cuyas dimensiones 24/15 cms. han permitido deparar un libro de tapas duras de atractivo aspecto y muy manejable.

Como miel sobre ricas hojuelas, el prólogo de Carme Riera quintaescencia en simpatía el trabajo de «una joven hispanista extranjera» que, una vez más, «desentierra un texto importante de la literatura española, lo pone de nuevo en circulación y le consagra un estudio» (p.11). Sobre este estudio, o sea la introducción («Una voz universalista hacia la modernidad») se fija ante todo la atención de Carme Riera para encarecer la originalidad de *El Europeo*, su carácter renovador y modernizador, gracias al esfuerzo de los editores y particularmente de los dos catalanes, Aribau y López Soler, para «conectar Cataluña y España con Europa», y en esta conexión la aportación de los tres editores extranjeros, Galli, Monteggia y Cook es determinante. «Para Sprague –escribe Carme Riera– la importancia de *El Europeo* va más allá de lo que ella misma considera prejuicios ideólogicos interpretativos y sirve a su vez para plantear otro enfoque distinto del romanticismo español».

Los especialistas en la prensa, la literatura y la cultura del siglo XIX no se ven ya obligados, como hicieron algunos, a ir a consultar en el Ateneu de Barcelona la única copia completa de la revista y además, por muy especialistas que sean y aun por muy conocedores que se crean de *El Europeo*, puede asegurarse que encontrarán datos y noticias insospechados en el acervo de conocimientos acumulados y, perfectamente clasificados y ordenados por la editora.

En cuanto a los profanos movidos por mera curiosidad intelectual, nos basta leer primero el texto de la revista para, después, aguijoneados por el deseo de saber más (¡pues tan ínsólito es lo leído!), acudir a la sintética introducción (54 páginas) y a las troceadas explicitaciones del capítulo «Índice y notas» (217 páginas), siguiendo la barandilla que recorre los varios tramos de la ascensión explicativa: «Copias localizadas de *El Europeo*», «Índice de los números de la revista», «Notas a los artículos» (139 páginas), «Cronología de la Barcelona de 1823-1824», «Índice de nombres y obras en *El Europeo*», «Índice de nombres citados» (1.195 nombres), «Índice de obras citadas» (278 obras), «Índice toponímico», «Índice temático», «Índice de la sección 'Noticias literarias'» (dividido en «Títulos» y «Autores»). Ya se ve, todos los elementos de los 24 números de la re-

vista están perfeta y completamente cuadriculados. Nada escapa a la red tejida por Paula Sprague. Está claro que si todo este aparato explicativo e indiciario le ayuda mucho al profano, también le es de gran utilidad al especialista. 1.195 nombres citados, remontando desde la más antigua antigüedad hasta la más moderna Europa, desde Sófocles y Sócrates hasta los hermanos Schlegel y Lamartine, pongamos por casos, y 278 obras evocadas y más o menos caracterizadas. Estos sencillos datos estadísticos dan la medida de la cosmopolita riqueza literaria y cultural de la bien titulada revista *El Europeo.* La «Bibliografía», por su parte, explaya en 73 páginas la inmensa riqueza documental, que bien puede calificarse de exhaustiva, barajada por la escrupulosa editora, movida por un altruista afán pedagógico que la lleva a repartir las referencias en varias secciones para facilitar el manejo de tan numerosos títulos: «Reproducciones parciales de *El Europeo*», «Bibliografía de los editores de *El Europeo*», (34 páginas), «Bibliografía sobre los editores de *El Europeo* (32 páginas), «Libros y artículos» (5 páginas).

Se complace, además, Paula Sprague en ofrecernos en la introducción una biografía vital e intelectual de los cinco editores (así los llama, porque lo son, pero son también los redactores, y casi los únicos redactores), dos catalanes, escritores y periodistas conocidos y sobre los cuales hay ya abundante bibliografía, Carles Bonaventura Aribau (1798-1862) y Ramón López Soler (1799-1836) y tres «editores desplazados», es decir extranjeros en exilio por varios motivos, políticos principalmente, Fiorenzo Galli (1802 -1844), intelectual y hombre de acción piamontés, Giovani Battista Monteggia (1797- 1861), milanés culto y militante de la causa liberal, Carlos Ernesto Cook, nacido en Austria en 1774, residente en España desde 1803, en Mahón primero y después en Barcelona, y muerto probablemente en Estrasburgo. De paso, y como ejemplo significativo, es de notar juntamente la escrupulosidad investigadora de Paula Sprague y su honradez intelectual: para completar la ficha biográfica de Monteggia fue a consultar el *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse* y confiesa que no ha podido ver los archivos de esta Sociedad «que, sin duda, incluirán datos importantes para mejor conocer sus últimos años» (nota 63, página 53). Debe recordarse y subrayarse que a la vida de cada uno de los cinco redactores, contada en la «Introducción» (pp. 26-54), se añade, en la parte bibliográfica, la «Bibliografía de los editores de *El Europeo*» (pp. 292-326), con precisiones y comentarios de Sprague cuando viene al caso, y una «Bibliografía sobre los editores de *El Europeo*» (pp. 326-357) que consta de 134 entradas.

Nada le falta a esta edición de Paula Sprague. El lector, con tal de que acepte de buena gana el incesante traqueteo a que le invita y somete la autora de ir y venir de una sección a otra, tiene asegurado el más completo recorrido por *El Europeo* y por los mil caminos y senderos literarios, culturales e históricos, que se bifurcan a partir de tan insólita publicación.

No es el papel del reseñista disertar sobre las aportaciones de *El Eurpoeo* acerca del romanticismo, de las novedades científicas introducidas, ni del alcance filosófico o del sen-

tido ideológico de la revista. Lo que sí es de su incumbencia es incitar al lector a meterse en este «universo», o en esta «isla cultural» situada (al final del Trieno Liberal y cuando Barcelona está sitiada por las huestes de los Cien Mil Hijos de San Luis) en una encrucijada de corrientes tanto tradicionales como modernas e innovadoras. Si después de leer cada uno de los 200 artículos (33 de Aribau, 19 de López Soler, 19 de Cook, 13 de Galli, 39 de Monteggia, 40 sin firma y 7 de muy ocasionales colaboradores), tiene el lector la voluntad de volver a las páginas de las «Notas a los artículos» (a partir de la página 87) y de leer las explicaciones y comentarios que la autora le dedica, se le abrirá una constelación de referencias, relaciones, correspondencias, connotaciones, denotaciones, ideas, sugerencias, hipótesis, etc. sabiamente dispuestas por Paula para que él, el lector, enriquecido y hasta deslumbrado por tanta riqueza cultural, se sienta de veras agradecido, pensando que, ya que no hay nada valioso sin pena, valía la pena hacer de esta pena un placer intelectual.

Yvan Lissorgues
Université de Toulouse - le Mirail

Noël Valis. *Sacred Realism: Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative.* New Haven & London: Yale University Press, 2010, 356 pp.

Noël Valis, presencia fundamental en los estudios de la literatura española decimonónica (autora de *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel: Selected Essays,* 2005*, The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain,* 2002*, The Decadent Vision in Leopoldo Alas: A Study of "La Regenta" and "Su único hijo"*, 1981) ha escrito un libro que vuela contra el viento. Este libro postula la continuación de la impronta del discurso religioso en la misma literatura que va desarrollando y articulando la conciencia de la modernidad. Contra Foucault, que comprende las instituciones públicas de asistencia social que se desarrollan especialmente en el siglo diecinueve como la manifestación del deseo de mantener el poder, y aún del temor de perderlo, Valis defiende su fondo de amor al prójimo y aun de caridad cristiana. A la luz de ese impulso, escudriña las obras de Cadalso, Luis Gutiérrez, Olavide, Ayguals de Izco y Galdós (capítulos 1 y 2). En los capítulos 3 y 4 estudia igualmente la prolongada vigencia del discurso religioso, mediante el sacramento de la confesión, contemplada como verdadero tropo novelístico en *La Regenta*, y el simbolismo religioso de martirio y renunciación en las obras de dos autores ideológicamente opuestos: Ramón Sender (*Réquiem por un campesino español*) y José Mª Carretero (*La revolución de los patibularios*). De manera que el libro (cuyo subtítulo quizás sea más orientador que su título) abarca una época –finales del siglo dieciocho hasta mediados del veinte– que comprende el proceso cifrado en el título de un estudio reciente de Francisco Caudet, el parto de la modernidad. Sin embargo, la perspectiva histórica y literaria de ambas obras no podría ser más diversa. Tratándose de intelectuales de la envergadura de los dos estudiosos que comentamos, no se puede menos de esperar una valoración matizada del fenómeno contemplado. Así, Caudet señala en Clarín su «siempre latente religiosidad» (95), y Valis llanamente reconoce que «the secular nature of modern narrative is not in question» (197).

La introducción anuncia el propósito del libro: «This book examines how a reenvisioned Catholicism, alternately accepted and contested, in an unsettling period of both secularization and religious revival, plays a fundamental imaginative role in key texts of modern Spanish narrative from the late eighteenth to the mid-twentieth century, creating a special form of sacred realism» (5). Define el *corpus* literario que se ha de tomar en cuenta: los autores estudiados, indica, son todos –salvo Carretero– de pensamiento liberal, o incluso de izquierdas, pues precisamente en ellos «experiencing of faith and the practice of religion as a lived crisis» cobra un expresivo relieve dramático (14-15). Señala el nexo entre el acto de ayudar al prójimo y la eucaristía (C.S. Lewis y Emmanuel Levinas) y presenta un repaso a las relaciones entre iglesia, estado y pueblo durante el período estudiado. Especialmente útil es la contextualización de los textos literarios dentro de importantes corrientes de piedad pública católica, como el culto al Sagrado Corazón,

o la figura de Santa Teresa, que cobraba mayor ímpetu a lo largo del siglo diecinueve conforme se acercaba la fecha del tricentenario de la santa en 1882, tan sólo dos años antes de la escritura de *La Regenta.*

Estructurado cronológicamente, el libro se inicia con una consideración de textos del dieciocho. En el primer capítulo, «Relics of Faith», estudia *Las noches lúgubres* de Cadalso, *El evangelio en triunfo* de Olavide y *Cornelia Bororquia, la víctima de la Inquisición*, de la extraña figura literaria Luis Gutiérrez, quien muere en el garrote en 1809, acusado de ser agente de los franceses. De Cadalso, afirma: «much of the text is haunted by the ghosts of religion, as I have endeavored to show, in its secularized embodiment of resurrection [...] My point is that neither a purely secular nor a purely religious interpretation does justice to such an open-ended work that straddles two different world views and is unable to resolve its own contradictions» (90). Para Valis, resulta simplista considerar que las persistentes estructuras religiosas del dieciocho fueran descartadas por los ilustrados para posibilitar su aceptación de una nueva sociedad secular; y añade: «If anything, it strikes me that through these texts each of these men was attempting in different ways to reincorporate the religious impulse back into the social body» (91).

El capítulo dos, «The Philanthropic Embrace», recoge del primero el tema de la filantropía y su estrecha relación con la *caritas* cristiana/católica, que ya señaló en *Noches lúgubres*, y estudia principalmente *María, la hija de un jornalero* de Ayguals de Izco, *Madrid y nuestro siglo* de Ramón Navarrete y *Fortunata y Jacinta* de Galdós. Este capítulo ofrece una utilísima contextualización histórica sobe la filantropía privada y pública en el siglo diecinueve. Especialmente ilustrativo de la perspectiva de la autora es su repaso detallado de *Remedios del pauperismo* (1846) de Pere Felip Monlau, de quien indica:

> «[...] Monlau (1808-71), an energetic social reformer who established the field of public hygiene in Spain, was also both liberal and Catholic. Like other observers from the late eighteenth century on especially, he faults the misuse of indiscriminate Christian charity as one reason for enabling so much poverty; subsistence wages and insufficient capitalizations are other factors he notes. Yet the vision he has of a better society harkens back to the caritas of early Christianity, tempered by Enlightenment tolerance». (111)

La relación que la autora establece entre *Fortunata y Jacinta* y la motivación de «charity, or love» (146-47), es decir la *caritas* paulina, nos parece más productiva que la extensión de ese motivo al concepto de la filantropía como trasfondo estructural en la novela. Sería interesante considerar en este marco teórico *Nazarín* o *Misericordia.* Además, en *Misericordia* vemos a la vez la presencia de un amor nítidamente evangélico –*caritas*– y una verdadera aversión galdosiana (y «beniniana») ante precisamente el discurso de beneficencia institucional que se postula en este capítulo como estructura relevante en *For-*

tunata y Jacinta. Quizás la inclusión de unas referencias a esta obra de 1897 podría ofrecer una visión diacrónica dentro de la postura de un solo autor, y así manifestar su evolución, labor productiva, tratándose de Galdós.

El capítulo tres, «The Confessional Body», es un finísimo estudio de la «imaginación religiosa» (194) en *La Regenta*, que postula el sacramento de la confesión como tropo central en la trama y en el desarrollo de la conciencia de la protagonista. En contra de lo que la autora llama «the academy's dismissal of religion as a vestige of premodern belief» (155),Valis considera esencial tomar en cuenta la tensión entre fe y escepticismo en Leopoldo Alas, señalando que «the religious forms of self-examination and confession provided Alas with the imaginative structures he needed to reconceive realism through the fractured lens of faith under duress» (163).

Extraños compañeros de viaje, el *Requiem* de Sender y *La revolución de los patibularios* de Carretero comparten el capítulo cuatro, «The Politics of Martydom», aunque la parte principal la ocupa la consideración de la primera obra. Si bien todo el libro de Valis toca un nervio aún sensible en el lector actual, español o extranjero, un nervio francamente ideológico y aun político, el capítulo final, tratándose de un conflicto axial aún vivo en la memoria de muchos de sus participantes, y parte ineludible del discurso político todavía en nuestros días, presenta escollos difíciles de salvar: ¿cómo caracterizar ese momento histórico de manera todo lo objetiva posible? Esto lo consigue la autora contextualizando la violencia literaria dentro de su doloroso momento histórico, en que ambas partes de una España rota conocen atropellos terribles. Veamos un ejemplo de esta lectura. Al comentar el pasaje que nos lleva a la niñez de Paco, en que, con otro acólito entra en el ático de la iglesia, donde ven estatuas decapitadas, con brazos y piernas separados de los troncos de las imágenes religiosas, y en que su compañero se sienta en los hombros de un apóstol, y golpea la cabeza para saber si es hueca, poniéndole un rollo de papel en la boca, Valis señala: «One can read at least two things into the meaning of the attic rubbish piled up helter-skelter. It can be seen most simply as an anticlerical, demystifying comment on the irrelevance of the Church. But it can also be linked with Paco's future martyrdom, which brings us back to the silent subtext of clerical martyrdom during the war» (231).

«We need to take religion of the period seriously –apunta la autora en su epílogo– precisely because these writers did» (241). Así señala Valis su invitación al lector a situarse dentro del mundo de las obras estudiadas. Es ésta una excelente obra de historia cultural, de reflexión literaria y moral, libro con el cual el lector podrá estar en desacuerdo, pero cuya lectura enriquecerá su conocimiento histórico y quizás temple, bajo la fuerza de sus tensiones, algunas de sus suposiciones menos cuestionadas.

Alan E. Smith
Boston University

Bénédicte Vauthier (ed.). *Menéndez Pelayo –y Juan Valera– en el «Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano»*. Santander: PUbliCan Ediciones-Universidad de Cantabria, 2009, 267 pp.

La profesora Bénédicte Vauthier (Universidad François-Rabelais de Tours), hispanista bien conocida por sus trabajos sobre Miguel de Unamuno o sobre la teoría literaria de Mijaíl Bajtín, nos presenta ahora la edición de una selección de textos atribuidos a Marcelino Menéndez Pelayo que fueron publicados en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* (Barcelona, Montaner y Simón, 1887-1910, 29 vols.). Conviene advertir que este estudio forma parte del ambicioso proyecto de publicar en Santander antes del centenario de la muerte del gran polígrafo español, en 2012, una buena parte de sus obras más importantes, acompañadas por estudios preliminares que fijan y valoran en perspectiva su interés, y que son las que siguen: *Historias de las ideas estéticas, Historia de los heterodoxos españoles, Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria, La ciencia española, Antología de poetas líricos españoles, Historia de la poesía hispanoamericana, Sobre el teatro de Lope de Vega* y, finalmente, un volumen titulado *Varia.*

Los últimos años hemos visto la necesaria y largamente aplazada revisión y revalorización de la obra –y la vida– de Menéndez Pelayo, sobre el que se han publicado recientemente estudios muy pertinentes (un buen número de ellos en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*; cfr. el número monográfico de 2006), de los que ahora destaco por ser el punto de partida del proyecto mencionado la colección de trabajos sobre sus *Orígenes de la novela* (Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, dirs., *«Orígenes de la novela». Estudios*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007), donde reputados especialistas han analizado pormenorizadamente esta obra clave de su producción; y la reciente *Antología de estudios y discursos literarios* (Mario Crespo López, ed., Madrid, Cátedra, 2009), que, como sucede en el libro de Bénédicte Vauthier, recupera y estudia textos poco conocidos de Menéndez Pelayo. La intensa labor, en fin, del grupo de profesores congregados en torno a la Sociedad Menéndez Pelayo y la Universidad de Cantabria, responsables de buena parte de los últimos estudios referidos, merece ser, al menos, subrayada.

Pues bien, *Menéndez Pelayo –y Juan Valera– en el «Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano»* edita una serie de textos que presumiblemente, como a continuación explicaremos, fueron escritos por Menéndez Pelayo. Se trata concretamente de cinco entradas del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* relacionadas con la literatura española: «Alcalde de Zalamea», «Amadís de Gaula», «Autos sacramentales», «Celestina», «Quijote de La Mancha», a las que se añade una sexta: «Menéndez y Pelayo», redactada probablemente por Severiano Doporto, y que no tiene un especial interés.

El hecho de que los artículos del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* no vengan firmados impide que se puedan atribuir estos artículos sin ningún tipo de cau-

tela a Menéndez Pelayo, por más que esté documentado que era el autor de la *Historia de los heterodoxos españoles* el encargado de redactar las entradas que conciernen a la literatura española (estas vienen introducidas en el *Diccionario…* con la abreviatura «Lit.»). Al principio de los diferentes volúmenes de esta obra sí se incluye la relación de los autores que han intervenido en su preparación. Pero ni siquiera hay certeza de que esta lista de autores sea completamente fidedigna; al contrario, todo apunta a que colaboró más gente, tal y como señala la profesora Vauthier al plantear, por ejemplo, la posibilidad nada descabellada, como veremos, de que Juan Valera hubiera preparado algún artículo en el *Diccionario…* en los dos primeros volúmenes publicados en 1887, a pesar de que hasta el volumen tercero no figure su nombre en la lista de autores.

El hecho es que el trabajo en equipo que se lleva a cabo en este tipo de obras impide muchas veces poder llegar a conclusiones sobre la aportación de un autor u otro. No obstante, al tratarse de intelectuales de tanta envergadura como Menéndez Pelayo, merece la pena el esfuerzo de ahondar en el estudio de los textos a fin de poder recuperar estos estudios diseminados, según se lleva a cabo, a despecho de que solo se publique«un pequeño botón de muestra» (p. 16) de cinco artículos de las varias docenas que podrían señalarse, en *Menéndez Pelayo –y Juan Valera– en el «Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano»*. El mismo caso sucede, para no ir más lejos, con la reciente publicación de la *Obra histórica* de Juan Valera (ed. de Leonardo Romero Tobar, Pamplona, Urgoiti Editores, 2005), donde se procura rescatar y valorar la parte de la importante *Historia General de España* de Modesto Lafuente que amplió el autor de *Pepita Jiménez* para su publicación, precisamente, en la editorial de Montaner y Simón entre 1877 y 1882.

Respecto a las artículos de Menéndez Pelayo en el *Diccionario…*, hay que advertir que algunos fueron incluidos en la *Edición Nacional de las Obras completas* de Menéndez Pelayo preparadas por Miguel Artigas Ferrando *et. al.* entre 1940-1974, sin mayor garantía de la autoría que las referencias indirectas que se encuentran sobre todo en la correspondencia de Menéndez Pelayo. La profesora Vauthier ha cotejado convenientemente estos artículos con la fuente original del *Diccionario…*, que es la que edita, en notas al pie, en las cuales incluye también otras explicaciones sobre las diferentes versiones de los textos, de las que se hablará a continuación.

Como demuestra la editora en su introducción (pp. 11-87), los artículos citados fueron antes o después publicados en otras ocasiones con leves modificaciones. Pero lo curioso del caso no es esto, sino que el detallado análisis de los mismos descubre que contienen plagios y autoplagios (o estelionatos) que habían pasado desapercibidos hasta hoy. El sagaz estudio de la profesora Vauthier nos presenta una serie de obras que han sido plagiadas, puesto que en los artículos del *Diccionario…* no se indica convenientemente que se está citando –o parafraseando…– un texto en concreto. El cotejo en columnas que se dispone en las páginas de la introducción no deja lugar a dudas.

De este modo, por ejemplo, averiguamos que Menéndez Pelayo –como presunto responsable de estas entradas– ha conformado su artículo sobre *El Quijote* reproduciendo fragmentos de los trabajos de autores como Martín Fernández de Navarrete, Vicente de los Ríos, Jerónimo Morán, Juan Eduardo Hartzenbusch, Manuel de la Revilla, Juan Valera, Leopoldo Rius, José María Asensio, además de una carta del propio Menéndez Pelayo a Gumersindo Laverde fechada en 1876 donde refiere una lista de estudios sobre Cervantes. Si bien al principio del artículo el autor cita las obras de varios –no todos– de los autores mencionados; lo cierto es que muchos párrafos de sus trabajos son reproducidos literalmente sin indicación alguna conformando un auténtico *collage.* Así, por ejemplo, del discurso de Juan Valera sobre *El Quijote*, leído en la Real Academia Española en 1864, se cita literalmente un tercio (esta vez aparecen las comillas en el primer párrafo y en el último), lo que supone también un tercio del artículo en el *Diccionario…* Este hecho casi invita a plantearse que los dos amigos puedan considerarse coautores.

Pero, según la profesora Vauthier, donde cabe realmente esta sugestiva posibilidad de coautoría es en las denominadas «voces calderonianas» (p. 26 y ss.), o sea, aquellos artículos del *Diccionario…* relacionados con Calderón de la Barca. En la edición se nos brindan dos: «Alcalde de Zalamea» y «Autos sacramentales». Señalemos que la correspondencia intercambiada entre Marcelino Menéndez Pelayo y Juan Valera es la fuente documental más importante en la introducción para especular sobre todos estos asuntos relacionados con la autoría, así como una serie de trabajos de especialistas en Juan Valera como Cyrus DeCoster o Juan Manuel Rozas que también escribieron sobre los mismos. Además, se tienen en cuenta asimismo las cartas de Menéndez Pelayo a otros amigos, como el citado Gumersindo Laverde o Domingo García Perés. En este punto, no obstante, sorprende que no se haya tenido en cuenta también la interesante *Correspondencia* de Juan Valera (dir. de Leonardo Romero Tobar, ed. de Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo, Madrid, Castalia, 2002-2010, 8 vols., que incluyen útiles índices onomásticos), donde, además de hallarse las cartas a Menéndez Pelayo, encontramos otras con destinatarios diferentes a los que también se participa de cuestiones relacionadas con el *Diccionario…*

Cito solo dos ejemplos espigados, pero hay más referencias a la obra que aportan información interesante sobre el proceso de elaboración del *Diccionario...*: «Hice lo de 'Calderón', 110 cuartillas; pero no he hecho dos artículos más que he prometido inmediatamente para el *Diccionario*: 'Cancionero' y 'Cantigas'. Haré un esfuerzo, a ver si los escribo pronto» (Juan Valera a su mujer, Dolores Delavat, datada en Madrid el 19 de julio de 1888; *Correspondencia*, ed. cit., 2006, vol. 5, p. 58); «Montaner y Simón me han hecho escribir 'Belleza', 'Brujería', 'Calderón' y 'Cancionero' para una enorme enciclopedia que dan a la luz y que será más voluminosa que la de Larousse. Ya van 65 entregas y estamos en la B. Es obra magníficamente impresa y con profusión de grabados, cromos, etc. Fuerza es confesar que los catalanes se ingenian. Estoy seguro de que van a ganar un

dineral y lo merecen, aunque no son muy espléndidos con los autores» (Juan Valera al *Doctor Thebussem*, es decir, Mariano Pardo de Figueroa, datada en Madrid el 31 de julio de 1888; ibíd., pp. 75-76).

Con todo, en estas cartas de Juan Valera como en las de Marcelino Menéndez Pelayo, no termina de poder documentarse con total seguridad ni esa coautoría de las «voces calderonianas» ni, en fin, la autoría de muchos artículos (otros sí, como hemos podido comprobar más arriba). Las cartas muchas veces son ambiguas y hasta contradictorias; pero lo que realmente queda claro en la correspondencia intercambiada entre ambos es que los dos escritores se ayudaban mutuamente y que estaban muy al tanto de sus respectivos trabajos (es cierto que alguna petición cómplice de ayuda de Menéndez Pelayo a Valera deja la puerta abierta a la hipótesis de la profesora Vauthier). Por lo demás, es notorio que conforme va pasando el tiempo ambos no tienen en demasiada buena consideración ni el proyecto del *Diccionario…* ni sus propios trabajos (se refieren a ellos frecuentemente como «trabajos bastante de pacotilla» y cosas tales).

Curioso es también el caso del artículo de *La Celestina*, publicado en el volumen C-Cez, de 1888. Y es que Menéndez Pelayo reprodujo este texto hasta en tres ocasiones distintas: en un artículo publicado en *El Liberal* en 1894; en el capítulo dedicado a *La Celestina* en sus *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, de 1895; y en su prólogo a la edición de Eugenio Krapf de la inmarcesible obra de Fernando de Rojas publicada en 1899. En estas obras Menéndez Pelayo refirió de una manera u otra que había trabajado sobre el mismo tema en otros lugares, pero nunca citó que la que parece ser la primera versión fue publicada en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano.* En la correspondencia con Juan Valera, no se aclara nada sobre este asunto, más allá de que tenía Menéndez Pelayo un gran interés en que Valera leyera el artículo, que aparece en varias ocasiones en sus conversaciones en la distancia.

Aunque, para ir concluyendo, no debemos olvidar que ninguno de los dos tuvo demasiada intención de reclamar lo que en el *Diccionario…* habían publicado, pues, como parece claro, era esa enfermedad crónica de la que siempre se quejaba Juan Valera en sus cartas, la *sindineritis*, la que motivaba en gran medida su participación en la obra (nuestros autores no estaban demasiado bien pagados; cada artículo en el *Diccionario…* se pagaba con diez o quince duros). Exactamente la misma labor casi mercenaria que hacían los sufridos literatos del XIX (y posteriores…) escribiendo en los periódicos críticas teatrales, artículos en conmemoración de ciertas efemérides y casi cualquier cosa medianamente bien remunerada. Las razones crematísticas, sin duda, están detrás de muchos de estos trabajos, cuyo rastreo y conveniente estudio frecuentemente descubre aspectos desconocidos de nuestros autores más ilustres.

Es evidente que los editores Montaner y Simón encontraron un buen negocio en la preparación de obras de difusión por entregas como el *Diccionario enciclopédico Hispano-Americano*, la continuación de la *Historia General de España* de Modesto Lafuente ci-

tada o, entre otras, la traducción de la *Historia universal* de César Cantu, cuya supervisión fue encargada por cierto a Menéndez Pelayo, y la edición de una colección de títulos para conformar una *Biblioteca Universal*, en la que también participó el santanderino.

Desde luego, el carácter de estos trabajos no tenía mucho que ver con las investigaciones de Menéndez Pelayo, que, una vez que se encontró con cierta estabilidad económica, fue dilatando sus colaboraciones en estos proyectos para irritación de Montaner y Simón, quienes por su parte atosigaban al autor constantemente. Una dura carta de Menéndez Pelayo a propósito del *Diccionario enciclopédico Hispano-Americano*, que se reproduce en el estudio preliminar, deja bien patente el deterioro de la relación profesional, que prácticamente el remitente da por terminada. Esta carta y la interesante edición de la profesora Vauthier son, por fin, pruebas concluyentes de que, a pesar de todo, Marcelino Menéndez Pelayo era, efectivamente, humano: «Extraño y deploro el tono de sus últimas cartas. […] Yo no puedo acelerar más este trabajo, sin faltar a otros deberes apremiantes, y sobre todo a mi conciencia literaria, que estimo en más que cuantas utilidades puedan Uds. proporcionarme. Soy literato, y creí que en tal concepto se habían Uds. acordado de mí. Ahora veo que me consideraban como una máquina» (p. 39).

Antonio Martín Ezpeleta
Universidad de Zaragoza

NECROLÓGICAS

JUAN LUIS ALBORG

(Valencia, 18 de junio de 1914 - Bloomington, Indiana, 6 de mayo de 2010)

Tuve ocasión de tratar al profesor Alborg, cuando preparaba el volumen V, *Realismo y Naturalismo. La novela* (1996) de su *Historia de la Literatura Española.* Trabajaba yo entonces sobre Pereda y el ser este autor uno de los estudiados en aquel volumen, además de lectura preferida de Alborg en su años tempranos, nos dio ocasión de vernos varias veces durante una temporada en Bloomington, Indiana, donde vivía jubilado de aquella Universidad desde hacía años, en una casa con un frondoso jardín, lleno de árboles.

El profesor Alborg se doctoró en la Universidad de Valencia, llegó a Purdue University en 1961 y de allí pasó a la de Indiana en 1977, donde impartió cursos hasta su jubilación. Su lema fue «Trabajar duro y desafiarse a sí mismo», y prueba de su extensa labor son, además de su polémico libro *Sobre crítica y críticos* (1991), los seis volúmenes de su monumental *Historia de la Literatura Española* (1972-1999), desgraciadamente inacabada. Y desde los días en que apareció el primer volumen hasta hoy, esa *Historia* sigue siendo una obra indispensable de consulta en las universidades de ambos lados del Atlántico.

En reconocimiento a su labor como estudioso, el profesor Alborg recibió el Premio Nacional de Literatura en 1959 por su seminal estudio *Hora actual de la novela española*, y el Premio Luis Guarner en 1999, y fue condecorado en 2003 con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

A los 95 años, Juan Luis Alborg era un apasionado lector que no comenzaba a escribir hasta no haberse documentado hasta lo más mínimo sobre el

autor o el tema que traía entre manos. De conversación apasionada, lúcida y chispeante Juan Luis Alborg fue un hombre amable, generoso y hospitalario, y a su amor al trabajo acompañaban la alegre amistad y el gusto por la vida.

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

REMINISCENCIAS DE JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE (1927-2009)

La primera vez que visité la magnífica casa de Juan Bautista Avalle-Arce en el valle de Santa Ynez, California, hace exactamente veinte años, me llamaron la atención dos cosas: su nombre vasco, Etxeberría, especialmente llamativo en aquel paisaje de montes pelados bajo un sol deslumbrante; y una mesa en un distribuidor adyacente al espléndido salón, en la que estaban cuidadosamente dispuestas en montones las separatas de sus últimos artículos publicados, para que los invitados se sirvieran como quien se sirve una copa. En lo referente a lo primero, era un indicio, junto a otros muchos desperdigados en la decoración de la casa, de una vida interesante y hasta extraordinaria, de la que, en el curso de la velada, fue desgranando algunos jugosos detalles, sobre todo sus raíces carlistas al tiempo que cosmopolitas. De lo segundo, todavía conservo tres separatas que me *serví* aquel día y que curiosamente son un perfecto compendio de las preocupaciones o intereses que recorren toda su obra escrita: «La Insula Barataria. La forma de su relato» (1988), «La aventura caballeresca de Garci Rodríguez de Montalvo» (1989) y «Quijotes y quijotismos del inglés» (1989). Este último artículo estaba directamente relacionado con el tema por el que me encontraba en la Universidad de California. Al final de mi estancia allí, unos meses después, tras concluir mis estudios de máster con una tesina dirigida por él, y en el curso de un entrañable almuerzo con el Pacífico al fondo, tras el ventanal del club de profesores, me dedicaría una copia de sus *Nuevos deslindes cervantinos* que tengo ahora mismo delante, mientras me encuentro haciendo algo que ni se me habría ocurrido entonces que acabaría siendo mi única y muy modesta manera de saldar la deuda que contraje con él: escribir su necrológica, o, lo que es lo mismo, glosar

su vida y su obra tal como se me aparecen ahora encarnadas en su casa californiana y en esas separatas.

La vida de Juan Bautista Alejandro Guadalupe de Avalle-Arce y Arce, pues tal era su nombre completo, tuvo un cierto componente novelesco o al menos inusual anunciado ya en el mismo (lo que hace pensar en la importancia del nombre como emblema de la identidad en la narrativa caballeresca, tema sobre el que Avalle-Arce escribió), al menos si se la compara con las ordinarias vidas de los que nos dedicamos a la investigación y la docencia. Nació el 13 de Mayo de 1927 en el seno una familia procedente del valle de Arce, en Navarra, que contaba entre sus antepasados a Don Sancho de Arce y Loyola, primo de San Ignacio de Loyola (otro guiño a las actividades posteriores de Avalle-Arce, pues la relación entre San Ignacio y Don Quijote ha sido objeto de algunas disquisiciones), pero exiliada en Buenos Aires por su filiación carlista, que a Avalle-Arce le corría por las venas y que mereció la concesión del Marquesado de la Lealtad por Don Carlos María Isidro. Su primera educación la recibió, sin embargo, en Escocia, donde estuvo interno en St Andrews de los seis a los catorce años, para retornar a cursar el bachillerato al Colegio Nacional de Buenos Aires. Allí el profesor de gramática lo animó a ir a conocer al gran Amado Alonso, también de familia carlista navarra y a la sazón director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, donde empezó a trabajar en una mesa que don Amado le asignó tras la primera entrevista, junto a investigadores de la talla de María Rosa Lida, Ángel Rosenblat, Raimundo Lida o Pedro Henríquez Ureña. Cuando en 1947 Amado Alonso marchó a enseñar a Harvard, Avalle-Arce lo siguió y cursó allí sus estudios de *Bachelor* y *Master of Arts* (nuestra licenciatura) entre 1948 y 1952, para obtener el doctorado en 1955 con una tesis sobre la novela pastoril española, dirigida por Raimundo Lida a causa de la muerte de Alonso, al que Avalle-Arce se refirió siempre como «mi maestro». Aunque pudo intentar volver a España a iniciar aquí su carrera profesional, finalmente la desarrolló en Estados Unidos, en cuyas universidades impartió doctrina durante casi cincuenta años: Ohio State University (1955-60), Smith College (1961-69), University of North Carolina Chapel Hill (1969-1984) y University of California Santa Barbara (1984-2003). En esta última, además, impulsó los estudios vascos mediante la creación de una sociedad dedicada a ellos y de la cátedra Barandiaran, que él mismo ocupó. Tras su jubilación en 2003, y tras una vida que, como la de los caballeros y don Quijote, podríamos calificar de asendereada (sobre todo si tenemos en cuenta sus continuos viajes a actos académicos de todo tipo y algunas peripecias personales que no vienen al caso), deci-

dió volver a las raíces, a Navarra, comunidad que lo había propuesto como candidato al premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1994 (dos años antes, la Universidad de Castilla-La Mancha lo había investido con el doctorado Honoris Causa). Allí se instaló en el pueblo de Eneriz, donde pasó sus últimos años, todavía activo escribiendo y dictando conferencias, hasta que el 25 de Diciembre de 2009 se le apagó la vida en el hospital universitario de Navarra.

La obra de Avalle-Arce se estima en unos cincuenta libros y más de trescientos artículos, algo difícil de comprobar, salvo en lo que al núcleo quijotesco se refiere, del que puede encontrarse un completo inventario en la bibliografía del *Quijote* compendiada por su buen amigo Jaime Fernández, autor también de una entrañable semblanza de Avalle-Arce publicada en el número 44 de *Mundaiz* (1992). Este núcleo ocupa el centro de tal obra, pues no cabe duda de que Avalle-Arce ha sido, junto con Edward Riley, al que se refería siempre como su amigo Ted, y algún otro nombre que vendrá a la mente del especialista que lea estas líneas (y que variará en función de sus inclinaciones personales), uno de los cervantistas más importantes de las últimas tres décadas del siglo XX. Así lo avalan tres datos que no dejan lugar a dudas sobre la posición dominante de un experto en cualquier campo literario: el haber editado todas las obras de Cervantes, con la excepción de las comedias y el *Viaje al Parnaso*, el ser el compilador con Riley de la colección de artículos que sigue siendo manual de referencia para Cervantes, la *Suma Cervantina* (1973), y el haberse encargado de coordinar la sección «Cervantes y el *Quijote*» (1980) para la que es posiblemente la historia de la literatura española más influyente de los últimos tiempos, la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico (y el mismo año apareció de su mano «Características generales del Renacimiento» en otra conocida historia de la literatura, la coordinada por Díez Borque). Esta posición privilegiada la ganó Avalle-Arce gracias a su infatigable trabajo de escrutador de los entresijos cervantinos para producir una gran cantidad de artículos en los que aborda las más variadas cuestiones, que cuajaron en tres libros presentes en cualquier biblioteca especializada: *Nuevos deslindes cervantinos* (1975), ampliación de los primeros deslindes publicados en 1961, *El «Quijote» como forma de vida* (1976) y su monumental *Enciclopedia cervantina* (1997). Si esta última es culminación de una larga vida de cervantista y perfecta expresión del carácter ciertamente enciclopédico de su erudición, es en las anteriores donde se observa mejor su finura como lector, aderezada siempre por la sencillez y la elegancia de su prosa. Es difícil leer hoy el inicio del *Quijote* sin acordarse de su comparación del mismo con otros comienzos de novela, el episo-

dio de la cueva de Montesinos sin que venga a la cabeza su explicación de cómo revela aspectos del inconsciente de don Quijote o el de la penitencia de Sierra Morena sin la del acto gratuito, y qué decir de la elucidación del sentido de la locura quijotesca como el intento por hacer de la vida una obra de arte.

Pero si el *Quijote* y Cervantes fueron el centro, por su presencia constante a lo largo de toda la trayectoria profesional de Avalle-Arce, simbolizado en esa separata sobre la ínsula Barataria, esa actividad central tuvo tan poco de ínsula como la cervantina, pues se comunicaba con otros intereses (la separata sobre Garci Rodríguez de Montalvo), algunos directamente relacionados con Cervantes (el *Amadís*, la ficción pastoril), otros sólo por proximidad (diferentes autores y textos del Siglo de Oro), y abarcaba también temas y obras de otros siglos y hasta latitudes a los que lo llevó su curiosidad infinita (cronistas medievales y de Indias, Valera, Valle-Inclán, García Lorca, los autores ingleses y norteamericanos que emulan a Cervantes: la tercera separata). Entre estas obras que atestiguan una hercúlea vocación de totalidad pueden mencionarse las ediciones de Jorge de Montemayor, Lope de Vega, Gonzalo Fernández de Oviedo, Garci Rodríguez de Montalvo, el Inca Garcilaso, o Juan Valera, y por supuesto una larga serie de monografías: *La novela pastoril española* (1959, segunda edición revisada en 1974), *El cronista Pedro de Escavias. Una vida del siglo XV* (1972), *Temas medievales hispánicos* (1974), *Dintorno de una época dorada* (1977), *Lecturas (Del temprano renacimiento a Valle-Inclán)* (1987), *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo* (1990), *La épica colonial* (2000). En el tramo final de su carrera, ya en España, aún dio a la imprenta un último libro, *Las novelas y sus narradores* (2006), que atestigua ese movimiento desde el *Quijote* hacia otros autores y ámbitos narrativos que la obra del alcalaíno tiene la virtud de iluminar, una constante en los grandes cervantistas de la que también han dado pruebas Riley o Canavaggio, y que estuvo siempre latente en muchos de sus artículos. No deja de ser curioso, al tiempo que sintomático de este compromiso permanente con su vocación, el hecho de que la revista *Cervantes*, publicada por la Cervantes Society of America, en cuyas actividades Avalle-Arce intervino activamente, publique una reseña de este su último libro en el volumen 30 del año 2010, que va encabezado por su necrológica.

El tema de este libro final, lo que Avalle-Arce llamaba narrador o narración *infidente*, había estado presente en sus artículos durante muchos años, testimonio de una idea que había ido creciendo poco a poco, esperando el tiempo necesario para cuajar en libro. De hecho, aquella tarde de Septiembre de 1990 me habló del narrador infidente, y tomé también dos separatas que luego descubrí venían a ser

el mismo artículo: «El bachiller Sansón Carrasco» y «El narrador infidente». También ahí hay una lección, y no sólo de reciclaje, sino sobre todo, a la luz de la tercera entrega en forma de libro, de tesón, perseverancia, esfuerzo. Esa tarde Avalle-Arce me dijo algunas cosas que nunca he olvidado, mientras sus ojos brillaban de una forma especial y sus manos se movían con la elegancia que las caracterizaba, a la que sin duda contribuía el magnífico anillo, sin derramar una sola gota de la copa de vino que sujetaba con una de ellas. Esos ojos de mirada tan penetrante y esas manos grandes que parecían no corresponderse con su figura menuda eran la encarnación en el hombre de las dos cualidades por las que sobresale su obra: inteligencia y trabajo. Avalle-Arce siempre se mantuvo deliberadamente al margen de escuelas y teorías críticas, para bien o para mal, pero esa actitud un tanto quijotesca se nutría de tales cualidades u otras directamente relacionadas con ellas: un sano escepticismo que, paradójicamente, lo hacía estar siempre dispuesto a escuchar las ideas ajenas –«adelante con el farol», contestó tras una larga explicación mía de lo que quería demostrar en la investigación que me había llevado a su casa– y un profundo y erudito conocimiento de la literatura, adquirido a base de leer y estudiar –«pero hay que dejarse las cejas en los libros», añadió acto seguido para matizar su afirmación previa–. Si a estas cualidades añadimos su voluntad de claridad, no es difícil ver en él la sencillez de la auténtica sabiduría, que representaba también en su persona y trato. Avalle-Arce pertenecía a esta estirpe de sabios sencillos y encarnaba una forma de concebir el humanismo que poco a poco va desapareciendo. Con su muerte, además, también se va cerrando una de las páginas más brillantes –intelectualmente hablando– del hispanismo, la del exilio. Cuando en 1995 vino a Salamanca para formar parte del tribunal de mi tesis doctoral, coincidió en éste con Claudio Guillén. En la comida posterior que marca la tradición, ambos se pusieron a contar anécdotas de los años en que coincidieron como estudiantes en Harvard, de sus profesores y compañeros. Los nombres que allí se invocaban con la familiaridad que otorga el trato asiduo nos parecían casi mitológicos a los que escuchábamos: Américo Castro, Salinas y Guillén, Blanco Aguinaga, y alguno más que no cito por temor a que me falle la memoria. Tanto Avalle-Arce como Claudio Guillén, por desgracia también fallecido, ya han pasado a formar parte de ese grupo privilegiado, de esa mitología. Siempre pensé que alguien debería escribir la memoria personal del exilio intelectual español en América, una memoria que se nos muere porque se nos han ido sus actores y testigos privilegiados. Es algo que no está en los libros que escribieron, sino en la historia personal o la vida que hay detrás de ellos, detrás de unas separatas amarillentas. Y en el re-

cuerdo, que tiene la virtud de limpiar la vida de todo lo menos bueno y deja sólo lo mejor, eso que he intentado plasmar en estas reminiscencias de Juan Bautista Avalle-Arce.

PEDRO JAVIER PARDO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FRANCISCO AYALA (1906-2009)

Francisco Ayala no fue hombre grandilocuente, sino reacio a la solemnidad. Hablaba menos que escuchaba, pero no eran de su agrado las lisonjas ni los encomios. Mostraba siempre una sincera curiosidad por saber de sus interlocutores, siempre que estos tuvieran algo de sustancia que contarle. Y, sin embargo, su presencia imponía. No por su prosopopeya, su protagonismo o su talante sino, simplemente, por lo que era y por lo que representaba. Fue y sigue siendo el escritor al que tuve la suerte de conocer en el que más cabalmente vi encarnada la historia literaria y cultural de España en nuestro azacaneado siglo XX.

Lo conocí personalmente de la mano de Carolyn Richmond –con la que tantos afanes y desvelos literarios comparto– muy a principios de los ochenta, casi treinta años antes, por lo tanto, de su fallecimiento producido en Madrid el 3 de noviembre de 2009, cuando don Francisco, nacido el 16 de marzo de 1906, tenía ciento tres años.

A lo largo de esos tres decenios no fueron pocos nuestros encuentros, y ni siquiera la reiteración de los mismos y la afectuosa simpatía con la que siempre me trató lograron liberarme de la sensación íntima de que estaba en presencia de un testigo vivo de todo el siglo. Don Francisco era para mí, sin que me pareciese nunca conveniente decírselo –o, incluso, dejarlo traslucir en mi relación con él– un monumento clarividente que, con su voz y sus escritos, me permitía visualizar lo que más me incumbía de la cultura de mi país y de mi tiempo.

¿Cómo obviar una trayectoria abierta con su llegada a Madrid al comienzo de los prodigiosos años veinte, aquella década de entre guerras en la que todo parecía posible para el desarrollo de la sociedad, el progreso de la ciencia y la tecnología y la renovación más profunda de las Artes?

El joven Ayala conoció la estimulante Universidad madrileña del momento, se estrenó como novelista en la vanguardia a los 19 años con *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, entró en el círculo de Ortega y Gasset y colaboró en *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente.* Recién concluidos sus estudios de Derecho, se traslada al Berlín efervescente del momento, en el que sin embargo empieza a incubarse el nazismo. Después de la llegada de la República española, se hace Oficial Letrado del Congreso de los Diputados y gana una cátedra de Derecho Político. Y el 18 de julio de 1936 se encuentra en Santiago de Chile, acompañado de su esposa y de su hija, en misión cultural que le había sido encomendada por el Ministro de Estado.

Ayala justificaba sin aspavientos su regreso a España porque era su obligación, pese a que desde un principio supo que la guerra estaba perdida para la República. La sirve lealmente primero en Valencia, y luego como secretario-consejero de la Legación diplomática ante la República Checa en Praga. Después, el exilio: el Buenos Aires de Borges y *Sur*, el Río de Janeiro de la docencia universitaria en el campo de su especialidad, el Puerto Rico donde funda la revista *La Torre* y, a partir de 1956, los Estados Unidos, en donde enseña Literatura en varias Universidades, entre ellas Princeton y Chicago, para recalar finalmente en la City University of New York.

De 1960 data su primera visita a España, a cuya vida literaria e intelectual se va incorporando discreta pero fecundamente hasta que, con su jubilación de la cátedra norteamericana, fije definitivamente su residencia en Madrid en 1976. Su elección para la Real Academia Española se produce en 1983, el año de su Premio Nacional de Literatura, al que seguirán el Nacional de las Letras Españolas, el Príncipe de Asturias de las Letras y el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes. Y a partir de marzo de 2006, Francisco Ayala protagonizará con gallardía la conmemoración nacional de su propio centenario.

Una biografía como esta constituye en sí misma una obra ingente y admirable, plena de avatares novelescos, de experiencias peregrinas, de vivencias personales e intelectuales incomparables. De todo ello Francisco Ayala escribió –como reza el título de sus memorias finalmente concluidas en 1988– sus *recuerdos* y *olvidos*, pues como memorialista supo también guardar lo que deliberadamente velaba. Y a lo largo de ochenta años, nunca dejó de escribir y publicar, amén de sus páginas autobiográficas, obras de ficción, estudios sociológicos, libros de ensayo o crítica literaria y recopilaciones de sus artículos para la prensa, en los que hasta no mucho antes de su muerte analizaba con perspicacia y absoluta li-

bertad de criterio los aspectos de la sociedad y a cultura que más llamaban su atención.

Sin menoscabo de su reconocida personalidad como narrador, Francisco Ayala es una de las figuras imprescindibles de nuestro pensamiento literario contemporáneo, y en particular de la teoría de la novela, que tuvo, a la sombra perenne de Cervantes, una primera aportación moderna de relevancia con las *Ideas sobre la novela* de José Ortega y Gasset, cuya influencia intelectual siempre reconoció el escritor granadino[1].

En el simposio que la Universidad de su ciudad natal celebró en noviembre de 1991 sobre el Francisco Ayala teórico y crítico literario, aludía yo a una circunstancia personal que confío no sea impertinente mencionar también ahora. Cuando, allá por la primavera de 1970, nuestro escritor publicó en un modesto cuaderno de la editorial Taurus sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* me encontraba yo a punto de terminar mis estudios filológicos, y de decidir un posible tema para la tesis de licenciatura cuya preparación me proponía empezar ya. Aquel aporte no dejó de influir decisivamente en mi elección, que se inclinó hacia el estudio de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, novela de relevante estructura que Ayala me hizo comprender mejor. Su propuesta teórica me abrió los ojos ante las complejidades de la narración en una línea de lo que por aquellos mismos años se estaba configurando como una nueva disciplina en el seno de la semiología literaria, la *narratología.* Pero Ayala lo hacía al margen de cualquier escolasticismo de escuela, y en aquellas *Reflexiones* suyas había algo más que, después de las investigaciones narratológicas de los años setenta y ochenta, iba a influir considerablemente en mi ciclo de trabajos inmediatamente posterior.

Porque desde las primeras páginas de su opúsculo de 1970, Francisco Ayala plantea la gran cuestión de las relaciones entre la ficción literaria «y los elementos de realidad que entran a constituirla y que jamás pueden dejar de hallarse presentes en ella, dado que, compuesta como está de palabras y frases, éstas apuntan siempre hacia contenidos pertenecientes a la experiencia viva del hombre en su historia»[2] . La referencia inexcusable para todas sus argumentaciones es el Cervantes de *El Quijote*, y así, de modo totalmente cervantino, Ayala considera que en aquella dificultosa relación entre lo ficticio y lo real es determinante la calidad artística de la estructura verbal creada por el escritor.

---

[1] Véase «Ortega y Gasset, crítico literario» y «Ortega y Gasset: su imagen, su estilo» en AYALA, Francisco (1989), *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 515-548.

[2] *Op. cit.*, págs. 12 y 13.

Este planteamiento narratológico *avant la lettre* (o casi, pues Todorov ya había acuñado el rubro de la disciplina pocos años antes, en 1966) encuentra su fundamento en la consideración de todo relato como un acto de comunicación para el que son imprescindibles tanto quien narra como su destinatario. En torno al primero se concreta la problemática fundamental de todo acto narrativo, la de la visión y la de la voz. Pero, como Ayala reitera una y otra vez, «la obra de arte literaria absorbe a su autor, lo asimila y lo incorpora como elemento esencial de su estructura»[3]. Esto es lo mismo que afirmar que «el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido»[4]. Pero no menor importancia tiene el lector, que también pertenece a ese mismo diseño básico. Por otra parte, cuando Ayala afirma que «la obra de arte literaria supone y reclama un lector adecuado»[5] está apuntado en la misma dirección de la Estética de la recepción alemana y los cultivadores anglosajones del «Reader-response criticism». No era mal programa el que desde su magisterio en los Estado Unidos Francisco Ayala ofrecía a sus jóvenes lectores españoles de entonces: la narratología, la crítica de la lectura y la problemática de la ficcionalidad y el realismo.

Esto último tendría una relevancia especial para mí, como una expresión contemporánea de la vigencia que seguía teniendo la teoría de la novela de Cervantes. Ayala explica la relación de los lectores reales con el texto de ficción en términos sumamente esclarecedores. Se trata de aceptar una convención propuesta por el escritor a través de una estructura formal del texto cuidadosamente elaborada gracias a la cual –son sus propias palabras– «fingimos creer en su realidad mimética»[6]. En esto, y no en otra cosa, consiste el gran logro del realismo.

Pasados los años, la publicación en 1992 de mi libro *Teorías del realismo literario*, pronto traducido al inglés, me proporcionaría una de las más grandes satisfacciones intelectuales que he tenido. Francisco Ayala escribía un artículo de prensa sobre «Realidad de la literatura» (*El País*, 7 de octubre de 1992) al hilo de lo que eran mis propias investigaciones al respecto, manifestando un elevado nivel de coincidencia entre ambos que el maestro, muy generosamente, expuso de nuevo en un demorado artículo-reseña al final del mismo año[7]. Yo también había llegado a la conclusión de que el realismo, lejos de ser una escuela específica en determinados momentos de la historia de la literatura, pertenece a la entraña sustancial del fenó-

[3] Ibíd., pág. 24.
[4] Ibíd., pág, 27.
[5] Ibíd., pág. 33.
[6] Ibíd., pág. 34.
[7] Ayala, Francisco (diciembre de 1992), «El realismo literario», *Saber/Leer*, núm. 60, págs. 1 y 2.

meno literario en cualquier lengua y tiempo, y estaba persuadido de que quizá no haya un lenguaje o, incluso, una «realidad realista» pero lo que sí existe universalmente es una lectura intencionalmente realista. Comparto también otra de sus ideas al respecto, la de que nuestra sociedad contemporánea, mediante los poderosos medios de comunicación que posee y con distintas manipulaciones de esa facultad humana congénita que es la narración, parece «fomentar una confusión mental que difumine los límites entre lo que es ficción y la realidad práctica de cada día»[8].

El tema del realismo era, efectivamente, muy de Ayala, incluso desde antes de que lo vinculara al meollo de sus reflexiones sobre la estructura narrativa, pues ya en 1960 había incluido en su primer libro de crítica literaria aparecido en España un magnífico estudio titulado «Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós»[9].

A mi modo de ver, la narratología de Francisco Ayala se centra en la problemática de aquel «casamiento» entre la mentira de la fábula y «el entendimiento de los que las leyeren» a la que se refiere el canónigo cervantino en el capítulo XLVII de la primera parte de *El Quijote.* En definitiva, todo relato literario es una estructura formal sutilmente configurada para que la enunciación narrativa de un mundo ficticio resulte creíble para un lector al que compete, por otra parte, una cooperación activa con el texto para el logro de su plenitud ontológica.

Destacaré, igualmente, otro aspecto que me parece fundamental para comprender cabalmente la envergadura de su personalidad intelectual y la pertinencia de su identificación con los aportes estéticos más genuinos del siglo XX. Francisco Ayala, una promesa de la literatura nueva que con escasos veinte años había publicado ya narraciones vanguardistas como *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* e *Historia de un amanecer*, destacará enseguida por su dedicación a la crítica cinematográfica a través de las páginas de *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria* y, sobre todo, por la publicación en 1929 de un ensayo pionero, titulado *Indagación del cinema*, que incluye también el poema «A Circe cinemática»[10]:

En sábana tendida
De agua feliz dispuesta en un cuadrado
–alerta, no dormida: el pulso acelerado–
escucha Circe al viento enamorado
(…)

[8] AYALA, Francisco (1992), *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 152.
[9] AYALA, Francisco (1960), *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo)*, Madrid, Taurus, págs. 171-203.
[10] AYALA, Francisco (1929), *Indagación del cinema*, Mundo Latino, Madrid, págs. 177-180.

Esa dedicación nunca abandonaría ya a don Francisco, asiduo visitante que fue de nuestra Filmoteca Nacional. Él vio, así, con buenos ojos la elección por mi parte del tema de mi discurso de ingreso en la Real Academia Española[11], como también lo hizo otro de mis padrinos, Luis Goytisolo, que en lance parejo al que yo afronté en junio de 2008 disertó sobre el impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea y fue contestado por el propio Francisco Ayala.

En un escrito de 1995, evoca Ayala lo que representó para él la llegada a Madrid desde su Granada natal, su incorporación a la vida literaria y a los círculos de la vanguardia intelectual española que compartían ya «el gusto entusiasta por el cine»[12]. Participa activamente en las sesiones del Cine Club Español, que, después de las primeras actividades de este tipo organizadas por Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes bajo los auspicios de la Sociedad de Cursos y Conferencias, Ernesto Giménez Caballero promoverá desde *La Gaceta Literaria*, revista en la que colaboran sobre el tema Solalinde, Guillermo de Torre o el propio Ayala. Y luego, con motivo de su estadía en la Universidad de Berlín, podrá, según sus propias palabras, «empaparme yo a placer del espléndido cine alemán de aquel período», muy apreciado también en España gracias a las proyecciones de Wiene, Lang, Ruttmann, Grune, Murnau o Georg Wilhelm Pabst, que, por cierto, llevará *El Quijote* a la pantalla en 1932.

Aparece así, en 1929, su ensayo *Indagación del cinema*, testimonio del máximo valor para acreditar el hecho de cómo aquel invento que muchos creyeron una mera curiosidad casi pueril, treinta años después de sus primeras proyecciones se había convertido en el nuevo arte de la modernidad, merecedor de todo tipo de reflexiones por parte de filólogos, escritores, artistas plásticos o filósofos.

La referencia a Alemania suscitada por el cine expresionista de los años veinte nos trae de nuevo a la consideración de los fundamentos del pensamiento literario de nuestro escritor.

¿De qué hablamos cuando lo hacemos sobre una obra que no hemos leído? ¿Se puede, en definitiva, tratar de los textos literarios de otra forma que no sea desde la experiencia de la lectura?

La rotundidad con que Ayala responde a semejantes preguntas llama poderosamente nuestra atención. Es como si en él la experiencia de lector se sobrepusiese a la de escritor, que asimismo le pertenecía y desde la que se tiende por lo común a sobrevalorar la creación literaria como hecho psicológico, como el pro-

[11] VILLANUEVA, Darío (2008), *«El Quijote» antes del cinema*, Real Academia Española, Madrid.
[12] AYALA, F., *op. cit.,* pág. 127.

ducto de una actividad subjetiva que se funde indeleblemente con la persona del creador.

Contra este psicologismo reaccionó la Fenomenología de Husserl que, en cuanto método, consiste en la actualización moderna de la «epojé» de los escépticos y de la duda cartesiana. La suspensión de todo juicio previo permite atenerse a lo dado, describiéndolo tal y como se presenta. No hay, pues, contenidos de conciencia puros, sino tan sólo fenómenos. Nuestra forma de relacionarnos con ellos se define con toda justeza mediante la palabra experiencia.

A la hora de recordar el perfil académico del joven Ayala es determinante su estancia en la Universidad de Berlín en los años inmediatamente posteriores al final de la relación que se había establecido entre el maestro Edmund Husserl y su discípulo el teórico de la literatura polaco Roman Ingarden. Aunque en las memorias del autor, *Recuerdos y olvidos 1. Del paraíso al destierro* (1982), nada hay de referencia directa a contactos o influencias husserlianas en Alemania o España, de lo que sí nos ha dejado testimonio Francisco Ayala es de la huella que en él y en todos o en casi todos los intelectuales españoles de su misma o parecida edad ejerció la cultura académica germana, pues el escritor granadino llega a comparar su estancia en Berlín con lo que en el Renacimiento hubiese sido un viaje a Italia. De todo ello dejó asimismo cumplida constancia en el prólogo especial escrito por él para la traducción alemana de su ensayo *España a la fecha.*

Curiosamente, habrá de ser en América, durante su primer exilio argentino, donde Ayala desarrolle sus reflexiones sociológicas y filosóficas en una línea marcadamente orteguiana y husserliana. De esta etapa bonaerense queda igualmente una crónica personal muy detallada en *Recuerdos y olvidos 2. El exilio* (1983), en donde Ayala muestra su extraordinario aprecio hacia Fernando Romero, a quien él y Lorenzo Luzuriaga confiaron la dirección nominal de la revista *Realidad.* Este filósofo argentino, que había nacido en Sevilla en 1891 y falleció en ruta hacia Buenos Aires en 1962, era gran conocedor de la filosofía alemana y discípulo de Ortega y Gasset, al que dedicó uno de sus ensayos más conocidos, *Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual y otros ensayos.* Su huella traspasó las fronteras de nuestra lengua pues en 1964 fue publicado por la Universidad de California en Berkeley otro de sus libros, *Theory of Man.*

El propio Romero dirigía la colección de la benemérita Editorial Losada en que apareció la versión española del tratado de Maximilan Beck *Psicología: Esencia y realidad del alma* (1947), traducido por el vienés Otto Langfelder y por Francisco Ayala. La psicología de este existencialista alemán está transida de

pensamiento fenomenológico, y sus ideas sobre el espíritu reflejan por doquier, en su lenguaje y en su sentido profundo, la influencia del último Husserl. Similares deudas para con el maestro son perceptibles en el ensayo de Ayala *Razón del mundo* (1944), y en su *Tratado de sociología* (1947). Fundamentalmente, esta influencia se registra en la noción ayaliana de *crisis*, referida al vertiginoso ritmo de cambio histórico, cultural y social que caracteriza a la contemporaneidad, y que hace crecer la importancia del espíritu como garante de la propia humanidad. Precisamente el último escrito de Edmund Husserl fue *La crisis de la ciencia europea* (1935), y ha sido ya estudiada la coincidencia entre la concepción de *espíritu* que en esta obra se expone y la suscrita por Francisco Ayala.

Esta actitud fenomenológica en lo que a la teoría y la praxis literaria se refiere se manifiesta en Ayala a través de un consciente realismo. Y no me refiero tan solo al interés por él mostrado hacia problema tan sugerente y complejo como el de la mimesis en literatura, sino a otras manifestaciones muy significativas como la de que el título de la revista que Ayala funda en Buenos Aires allá por 1947 fuese justamente *Realidad*, pues, según el propio escritor, «ello da una indicación acerca de lo que se proponía ser: una aproximación directa a los hechos». Inmediatamente se nos viene a la memoria el lema husserliano de «a las cosas mismas»; mas, como también ocurre en la filosofía del maestro alemán, Ayala añade que él y Lorenzo Luzuriaga, creadores de *Realidad*, compensaron la decidida atención a lo factual que su título prometía con un subtítulo, *Revista de ideas*, que indicaba ya que éstas no quedan por completo al margen de lo real empírico.

Puede decirse, por lo tanto, que uno de los grandes temas del Ayala pensador de la creación artística y de la sociedad es precisamente la lectura, que para él ocupa una posición central en la ontología de la obra de arte literaria, condiciona por completo la virtualidad de la literatura como sistema de comunicación social y, en definitiva, constituye el fundamento de la educación en cuanto formadora de la ciudadanía.

Así, una de las grandes lacras que desde su doble faceta de sociólogo y profesor de humanidades Francisco Ayala percibía en el mundo de hoy es la regresión paradójica hacia el analfabetismo funcional. Bien patente está tal problemática en las palabras por él leídas durante el homenaje que recibió en Nueva York con motivo de su septuagésimo quinto aniversario. Refiriéndose a la democratización de la enseñanza superior en los países más desarrollados, en los cuales es como si las tapias del jardín de Academos cedieran ante la avalancha de las masas en demanda de grado académico y habilitación profesional, Ayala denuncia que solo

unos pocos lo hacen, no obstante, con la competencia y el interés mínimos imprescindibles, de modo que ya no será imposible que muchos lleguen a ser maestros de lo que en realidad ignoran.

En consecuencia, el ejercicio docente de la literatura tal y como Ayala lo concebía entonces, hace veinticinco años, vendría a ser algo si no clandestino, sí totalmente marginal en relación a los intereses de la mayoría. Una tarea escindida entre la complicidad del profesor con los pocos genuinamente interesados en el saber y el servicio burocratizado a quienes solo pretenden graduarse.

Esta visión realista, más que pesimista, la ofrecía ya Francisco Ayala en 1981, y el tiempo ha venido a corroborar sus prevenciones. Huelga decir que Ayala fue siempre decidido partidario de una cultura democráticamente extendida, pero siempre a través de la elevación del nivel educativo y formativo del conjunto de los ciudadanos, que nunca debe ser inferior al alto grado de desarrollo científico y técnico que nos han proporcionado todos los adelantos de la moderna civilización material. De lo contrario, se incrementará ese creciente analfabetismo funcional satirizado en una de las piezas de *El jardín de las delicias.* (1971). Allí, en el relato titulado «Isabelo se despide», se aborda al fenómeno, tan generalizado hoy, del entusiasmo juvenil (y no tan juvenil, a veces) provocado por figuras de la canción que con frecuencia nos parecen insulsas. Bajo la forma de reportaje periodístico, el relato concluye resumiendo en una todas las entrevistas realizadas con adolescentes fanáticos del cantante. Una «deliciosa rubita de catorce años» llamada Ilsa Martín responde así:

> –«Dime, Ilsa, ¿cómo te sientes después de haber visto por fin a Isabelo?
> –¡Uf! –exclama alzando las cejas y dejándonos adivinar el transporte de felicidad en que la presencia del ídolo la ha sumido.
> –En el quinto cielo, ¿no? –precisamos. E Ilsa asiente con graciosos y repetidos movimientos de cabeza».

Otro ensayo del máximo interés para el tema de la lectura en Francisco Ayala es el titulado en 1948 «Para quién escribimos nosotros», nacido de una circunstancia dramática y singular cual fue la diáspora española de 1939. Es de destacar cómo la experiencia histórica del escritor exiliado le sirve para formular una ley rigurosamente fenomenológica, y por ello anti-idealista. Para el escritor, el ejercicio literario se realiza en un marco de convenciones determinadas fundamentalmente por la entidad del destinatario. Tal y como sea ésta, así se configurará el propio mensaje, porque la relación entre escritor y lector no solo determina

la forma de la obra sino que produce el sentido del texto. Poco después, en «El escritor de lengua española», que es de 1952, Ayala vuelve sobre lo mismo: «Se escribe para alguien, siempre. El escribir implica la existencia del destinatario». Por aquellos mismos años Maurice Blanchot formulaba la aserción de que un libro que no se lee es algo que todavía no ha sido escrito, y la idea que subyacía a su *boutade* cobraba en Ayala toda la fuerza de lo vivido, gracias a la autenticidad de la experiencia literaria.

Esta consideración teórica del funcionamiento de la literatura explica también la mantenida consideración valorativa de Francisco Ayala hacia la por otros tan denostada actividad crítica. Destaca, así, su propia entrega a este desacreditado oficio, sin el cual, por otra parte, no se sostendría la literatura como sistema en el seno de la sociedad. El escritor granadino la consideraba otra faceta más de su dedicación a lo literario, e incluso llegó a afirmar que en el ejercicio de la crítica entran las mismas aptitudes que él mismo empleaba para la creación imaginativa.

Congruentemente con ello, Ayala apreció siempre en toda su magnitud el valor que encerraban las aportaciones de los demás críticos, comenzando por las que tenían por objeto sus relatos o novelas. No menudean entre los escritores españoles contemporáneos parejos reconocimientos, tanto más insólitos, salvo las naturales excepciones, cuanto más jóvenes y de trayectoria menos cierta sean los autores de los que cabría esperarlos. Ayala confesó también que algunas de las más genuinas gratificaciones que su carrera de escritor le han proporcionado nacieron de la lectura de algún estudio crítico sagaz y receptivo sobre su literatura creativa: «Entonces el escritor se siente justificado; halla una confirmación objetiva de que su obra tiene sentido, y merece respuesta». Y añadía una confidencia que le honra doblemente: que con frecuencia pensaba en la satisfacción que un Valle-Inclán o un Pérez de Ayala hubiesen experimentado al leer estudios críticos de su obra publicados después de sus muertes. Hay en todo esto un a modo de homenaje a la crítica por parte de un escritor que nunca dejó de reconocer la suerte que su obra había tenido en este terreno. Y llevaba razón en ello, pues el corpus crítico sobre Ayala es, con toda justicia, uno de los más sólidos, rigurosos e innovadores con que cuenta un autor español contemporáneo.

Darío Villanueva
Real Academia Española
Universidad de Santiago de Compostela

SERGIO BESER

Sergio Beser (Morella 1934-Sant Cugat del Vallés 2010), catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona, murió el 22 de enero de este año, leyendo un libro. El fallecimiento de un gran estudioso da lugar a necrologías más o menos sentidas, a algún acto académico, y quizás a un volumen de homenaje. En el caso de Sergio ha ocurrido esto y mucho más que rebasa el homenaje y el sentimiento oficial de los colegas. Su muerte ha confirmado el respeto por la calidad de su obra, el alcance de su labor como maestro, y el inmenso cariño que, por su calidad humana, supo despertar Sergio entre quienes le conocimos.

Testimonios de su magisterio y de su obra son la reciente publicación de *Verba manent*, en edición de Montserrat Amores (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010), que recoge los *Estudios y ensayos literarios* del profesor Beser, cuyas diversas secciones van prologadas por discípulos suyos, el *Homenatge*, presentación del libro y exposición bibliográfica el pasado 1 de junio en la universidad Autónoma de Barcelona, y las reseñas bibliográficas, entre las que destaco la excelente de José Carlos Mainer, publicada en este mismo número del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo.*

Por eso, no voy a referirme aquí a su trayectoria académica, ya conocida, sino a dedicar unos recuerdos personales al amigo entrañable que contribuyan a difundir su perfil humano. Nos conocimos cuando Sergio llegó como profesor visitante a The Ohio State University en la primavera de 1975, y desde entonces mantuvimos una amistad confirmada cada verano con las visitas a Morella. Sergio pasaba allí las vacaciones en la casa familiar, una casa amplia, algo destartalada y llena de libros, que daba a dos calles; en la de atrás, y en la pared de la casa fron-

tera, una gran manisa muestra un conocido milagro morellano de San Vicente Ferrer, el del niño que sale de la paella, que Sergio explicaba en detalle con pícaro deleite.

El amor por su tierra le llevó a defender sus valores culturales, manifiesto en numerosas intervenciones públicas a favor de la comarca, a imprimir en Morella *Els Ports*, una pequeña revista de afirmación regional, organizar allí bajo el patrocinio de la Universidad Jaume 1er el simposio *Romantics, Liberals, i Carlins,* y a la recopilación y coordinación de ese bello libro que es *Morella, imatge i paraula.*

Como ha escrito Javier Cercas, "La verdadera sabiduría no puede trasmitirse más que de viva voz», y en la conversación con Sergio, divertida siempre y llena de suave ironía, se comentaban libros, películas, gentes y sucesos del día. Sergio era un texto vivo y hacía de la literatura una experiencia vivida. Nuestros viajes por aquellos pueblos –Mirambel, Cantavieja, Cinctorres– contribuían a revelar sus profundos conocimientos de la historia, de la literatura, de las costumbres y de la sabiduría popular de la zona. Resultado de sus incesantes lecturas y de sus experiencias, su magisterio alcanzaba a gentes y lugares: Cabrera y las guerras carlistas, Aviraneta y los trabucaires, masías en ruina que fueron escenario de milagros, de crímenes o de batallas.

Hombre de letras, amante de la vida, gran conversador, maestro humanísimo que me reveló aquel mundo que yo desconocía y me hizo amarlo, Sergio Beser, descansa en paz.

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

ANTHONY CLOSE (1937 – 2010)

Anthony Close falleció de repente el pasado 17 de septiembre en su domicilio de Longstanton, población cercana a Cambridge, en cuya mítica Universidad había desarrollado una larga y fructífera vida académica. Sus esfuerzos profesionales se entregaron de manera especial a Cervantes, con tal perseverancia y acierto como para alcanzar un lugar de privilegio entre los pocos cervantistas de verdad imprescindibles.

Anthony John Close había nacido en 1937 en China, donde su padre trabajaba como funcionario del Bristish Council. Estas mismas obligaciones laborales le hicieron vivir en diferentes países, entre los que Chile habría de marcar de manera especial su destino como hispanista. Allí empezó a asimilar la cultura hispánica y a hacer suya una lengua que dominó a la perfección, como continuamente ponía a prueba su fina ironía, una de las cualidades más destacadas en su trato personal y en sus escritos.

Obtuvo la licenciatura en Francés y Español en la Universidad de Cambridge en 1960. Al año siguiente inició su doctorado en el Trinity College de Dublin, que culminó en 1965 con la presentación de su tesis doctoral, *The Ideas of Art and Nature in the Works of Cervantes*, bajo la dirección de Edward Riley. Fueron sus primeros pasos de una carrera en pos del escritor al que más persistentemente había de seguir, dados de la mano de otro de los grandes nombres del cervantismo, quien unos pocos años antes había publicado su indispensable *Cervantes' Theory of the Novel* (Oxford, 1962). En este trabajo iniciático se marcan los presupuestos y objetivos –historia de las ideas, filosofía estética, teoría litera-

ria, Cervantes– de buena parte de su investigación posterior, y, desde luego, de la que más trascendencia ha alcanzado.

Tras doctorarse ocupó una plaza docente en la Universidad de Birmingham entre 1965 y 1967, para regresar definitivamente a la de Cambridge, donde habría de permanecer durante casi cuarenta años hasta su jubilación en 2004, los últimos de los cuales los hizo al frente del Departamento de Español y Portugués.

Su curiosidad como investigador le llevó a interesarse por diferentes aspectos y autores, pero sobre todo se empeñó, y así lo reflejan sus múltiples publicaciones, en la búsqueda de un Cervantes contextualizado en la literatura de su época, libre de la contaminación de las interpretaciones transcendentales y redondas que sobrevinieron a partir fundamentalmente del Romanticismo. Su libro *The Romantic Approach to 'Don Quixote'* (Cambridge, 1978) supuso un hito dentro del cervantismo, tanto por los datos y reflexiones que aportó sobre la recepción de la novela en su época y en las sucesivas, como por lo que sirvió de revulsivo.

Su pensamiento sobre el novelista seguiría enriqueciéndose en el resto de sus libros principales: *Miguel de Cervantes, 'Don Quixote'* (Cambridge, 1990); *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (Oxford, 2000), traducido al castellano como *Cervantes y la concepción cómica de su tiempo* (Alcalá de Henares, 2007), que es una profundización en el entronque de la obra del escritor en los géneros y en la teoría literaria del momento; *La concepción romántica del Quijote* (Barcelona, 2005), donde no se limitó a traducir su libro angular de 1978, sino que lo revisó y ensanchó; *A companion to 'Don Quixote'* (Woodbridge- Rochester, 2008), por último, constituye un buen panorama de sus investigaciones sobre la novela.

Deben recordarse también, por lo que suponen de síntesis más difundidas de sus teorías, los dos capítulos que elaboró para los preliminares del *Quijote* del Instituto Cervantes (Barcelona, 1998), uno de los hitos cervantinos de las últimas décadas: «Pensamiento, personalidad y cultura literaria de Cervantes» y «Las grandes interpretaciones del *Quijote*».

Flanquea estos estudios centrales una amplia serie de artículos, cuyas referencias completas pueden verse en el «Perfil biográfico» que Emilio Martínez Mata ofrece en las páginas iniciales del homenaje al estudioso que lleva el título de *El ingenioso hidalgo* (Alcalá de Henares, 2009). Estos van desde los iniciales de historia de las ideas –«Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity» (1969), «Philosophical Theories of Art and Nature in Classical Antiquity» (1971)–, a los que preparan o amplían los aspectos acogidos en los libros

ya mencionados, sin que falten exploraciones del teatro cervantino –«Comic Exemplariness in Cervantes's Comedias» (1989); «La idea cervantina de la comedia», (2003), entre otros–, o miradas hacia diferentes autores y parcelas del Siglo de Oro, como Diego Velázquez (1987), la sátira (1993, 2003), Baltasar Gracián (2001), Mateo Alemán (2003), Tirso de Molina (2003), Calderón de la Barca (2003), la novela picaresca (2003), la censura (2003), Garcilaso de la Vega (2004).

Su trabajo arreció a medida que se acercaba la celebración del IV Centenario de la primera parte del *Quijote.* Su jubilación en 2004 le dejó la cabeza y los pies libres para atender la apretada demanda de trabajos suyos para muchos de los congresos y libros que se programaron, y para acudir a los más diferentes foros. Nunca había trabajado tanto como de jubilado, según su propia confesión (no exenta, naturalmente, de ese humor del que siempre toca dar cuenta cuando de él se trata). Cursos, ponencias y conferencias le llevaron a múltiples universidades y centros de investigación de España, Alemania, Italia, Francia, Estados Unidos, Israel, Argentina. A todos ellos acudió con la sabiduría que atesoraba y la sonrisa de quien disfrutaba de hablar de Cervantes (y de no decir que no a los amigos).

Anthony Close figura en la lista de investigadores de primerísimo orden que han publicado en el *BBMP.* Su artículo «La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes (*Don Quijote* I, 22)» apareció en el número LXXXI, correspondiente al año 2005; un volumen relevante en la historia de la revista, al estar dedicado a «Cervantes y el *Quijote*», un autor y una novela tan significativos en la obra de don Marcelino y en su biblioteca, y también porque iniciaba una prometedora etapa del *Boletín*, que quería dejar atrás tiempos difíciles. Me cupo pedírselo, y la verdad es que lo hice convencido de que le iba a resultar imposible satisfacer la demanda por la premura de tiempo y porque se encontraba inmerso en la vorágine de viajes y coloquios del año cervantino; pero pudieron más el prestigio de la revista y su generosa manera de entender la amistad (y su asumida misión en pro de la universal novela).

La relevancia de sus investigaciones se veía correspondida por su brillantez expositiva. Anthony Close era un conferenciante excelente, al aunar la calidad del contenido, la organización del discurso y el humor. Dotes y esfuerzo lo hacían posible. Las mismas cualidades que lo convertían en un profesor extraordinario. En esta faceta debe destacarse además una generosidad y dedicación verdaderamente singulares. Lo he conocido de primera mano a través de las encuestas anónimas que se realizaron al final de cada uno de los tres cursos en que parti-

cipó entre 2004 y 2006 en el programa de doctorado de la Universidad de Valladolid, *El Quijote y la novela moderna*, que tuve el honor de coordinar. Sus estudiantes le concedieron la máxima valoración en todos los apartados y destacaron en sus comentarios esa disposición a relacionarse con ellos dentro y fuera de las clases. Me consta que su accesibilidad no se cerró al acabar el curso, sino que años después aún podían seguir valiéndose de él como guía de sus indagaciones doctorales, a las que con generosidad dedicaba horas y horas de lectura y conversación electrónica. Tal actitud aporta un trazo imprescindible a su perfil, por más que no sea tan fácil de conocer como los que se consiguen al leer sus escritos u oír sus conferencias y clases. Expondré un testimonio entre los diversos que podría alegar para poner de relieve esta virtud poco común. En 2007 se defendió en la Universidad de Valladolid la tesis doctoral de Enrique Mijares, *Carlos Fuentes desde su crítica literaria. La influencia del* Quijote *en la novela moderna*, uno de los frutos de aquel programa cuya «calidad» no dependió tanto de los baremos fríos que consideraba el Ministerio para conceder tal mención como porque contaba en su día a día con profesores como él. El autor insistió en incluir como uno de sus anexos un larguísimo mensaje electrónico en el que el Catedrático de Cambridge le comentaba el trabajo que había elaborado para la asignatura de otro de los profesores. Como director de la tesis, consideré que la rareza académica de la incorporación de un material de este tipo debía pesar mucho menos a la hora de convenir en su inclusión que el interés de lo que en él se decía y la actitud que reflejaba. En dicho correo, tras agradecerle al doctorando lo que le había enseñado sobre el cervantismo y la novelística de Fuentes –y para nada sonaba a hueca adulación, en la que nunca incurría–, entraba en materia con estas palabras que hacen al caso de lo que ha motivado el recuerdo: «Debo anticiparte que expongo mis reparos con toda franqueza y que son opiniones personales no compartidas por muchos cervantistas modernos, entre cuyas filas no te faltan valedores». Efectivamente, franqueza, honradez, independencia de juicio y elegancia son colores fundamentales de su retrato moral.

De su faceta como gestor, cabe destacar la organización del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) celebrado en la Universidad de Cambridge en julio de 2005, con casi un centenar y medio de participantes, y que tuvo su culminación con la publicación de sus actas en un volumen que lleva por título primero *Edad de oro cantabrigense* (Vigo, 2006). Asimismo fue presidente de dicha asociación entre 2005 y 2008.

Más allá de su espléndida talla como profesional, era un hombre muy fami-

liar; siempre pendiente de su esposa, Françoise, en quien había encontrado una excelente compañera de vida y una eficaz colaboradora. En el trato con los colegas y amigos, destacaba su gran cultura y su carácter afectuoso; también lo hacía, y de una manera especial, su capacidad de armonizar dos cualidades de no fácil mixtura como son la bondad y la ironía. Él mismo se erigía en la primera y principal víctima de esa actitud que relativizaba los maximalismos conceptuales y rebajaba las palabras altisonantes. Era evidente que su postura investigadora emanaba de su postura vital (y, quizá también, viceversa). El caso es que me imagino los comentarios humorísticos con que el admirable Anthony Close habría glosado estas líneas tan justamente halagüeñas, que no dicen nada que no estuvieran dispuestos a refrendar quienes le han conocido de cerca. Y así lo han reflejado las notas necrológicas que surgieron rápidas y unánimes para afrontar la conmoción causada por su inesperada pérdida.

Su ironía podía mostrarse en los lances más diversos, sin excluir el de la árida cumplimentación de currículos y estadillos con que la administración y la nueva pedagogía controlan la calidad de nuestro rendimiento profesional (supuestamente, porque rara vez la cantidad, que es lo que controla el sistema, puede dar cuenta de la calidad, donde sin duda estriba la clave de dicho rendimiento, y cuya apreciación requiere una lectura competente y no el mero conteo). Reproduzco aquí su respuesta en una de las consabidas casillas del impreso ministerial en que los profesores del ya mencionado programa de doctorado de la Universidad de Valladolid debían consignar sus últimos servicios docentes e investigadores para solicitar que se renovase la mención de calidad: «En cuanto a la repercusión objetiva de mis publicaciones, debo confesar que no tengo más que impresiones muy vagas y generales al respecto, porque no tengo –y jamás he tenido– interés en compulsar revistas y libros en busca de citas de mis trabajos. Considero que el tiempo gastado en ese tipo de empresa de Narciso podría y debería dedicarse a fines más provechosos y productivos».

En marzo del año pasado vio la luz *El ingenioso hidalgo. Estudios en homenaje a Anthony Close* (Alcalá de Henares, 2009), volumen coordinado por Rodrigo Cacho al que se aludió más arriba. Su título primero supone un acierto pleno, porque señala una de las cualidades principales del dedicatario, tal como aquí se viene insistiendo, y por lo expresiva que resulta la identificación que propone entre estudiado y estudioso. En el correo con que el homenajeado me agradecía la participación, refiere cómo el coordinador había organizado un simulacro de seminario cervantino para atraerle sin que sospechara nada al acto en el que se le

iba a entregar el libro, y cómo él ante su título, y a pesar de los apretados aplausos que desde que entró en la sala le dedicaron, creyó que se trataba de la presentación de una nueva edición del *Quijote*; su comentario al respecto merece de nuevo ser transcrito por las muchas cosas que concita y suscita: «Ted Riley solía comentarme que yo mostraba una tendencia sanchopancina a tomar los textos demasiado al pie de la letra. Ya veo que acertaba en esto, como en otras cosas». La autoironía, el recuerdo del maestro con quien se inició en la aventura cervantina, la forma quintaesenciada de caracterizar su actitud ante la literatura, en la que se han basado sus aportaciones principales, hacen de esta cita última una frase redonda con la que cerrar estas líneas de semblanza y recuerdo. La sanchización de Don Quijote y la quijotización de Sancho a medida que su vida en común avanza, son uno de los logros más celebrados de la genial novela que la mirada «sanchopancina» del «ingenioso hidalgo» don Anthony Close se empeñó en explicar.

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

MIGUEL DELIBES: «MIS PERSONAJES IBAN REDONDEANDO SU VIDA A COSTA DE LA MÍA»

> «Si la vida siempre es breve, tratándose de un narrador, es decir de un creador de otras vidas, se abrevia todavía más, ya que éste antes que, su personal aventura, se enajena para vivir las de sus personajes. Encarnado en unos entes ficticios, (...) transcurre la existencia del narrador inventándose otros *yos*».

Ahora, que con la muerte de Miguel Delibes las palabras que dan título a este artículo han cobrado su significado más profundo, me propongo una vez más reflexionar sobre su arte narrativo para rendir homenaje a uno de los mejores novelistas españoles del siglo XX. La reflexión para ser fecunda sólo puede ser ya sobre el legado que perdura más allá de la muerte, la obra, que el autor gestó al ritmo de la compasión y siempre sobre tres elementos primordiales: «un hombre, un paisaje y una pasión».

En la poética narrativa del autor castellano, por encima de la importancia concedida a la historia y al tono, el elemento medular es siempre el personaje. Delibes, como Unamuno, era un gran creador de personajes vivos, en buena medida prolongaciones de su propio yo. Personajes que nacían de su mundo interior, de sus inquietudes, de sus miedos, de sus anhelos y también de sus inquebrantables fidelidades. En este aspecto las reiteradas reflexiones del escritor no dejan ninguna duda:

> Crear tipos vivos, he ahí el principal deber del novelista. Unos personajes que vivan de verdad pueden hacer verosímil un absurdo argumento, relegar hasta diluir su importancia, la arquitectura novelesca y hacer del estilo un vehículo expositivo cuya existencia a penas se percibe. Poner en pie unos personajes de carne y hueso e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es, creo yo, la operación más importante de cuantas el novelista realiza (…) Visto desde este ángulo, el personaje se convierte en eje de la novela y su carácter prioritario se manifiesta desde el momento en que el resto de los elementos que integran la ficción deben plegarse a sus exigencias (Delibes 1980:5)

La importancia capital que el novelista vallisoletano concedía a la factura del personaje en la arquitectura de la novela, tal como se desprende del párrafo anterior, tiene que ver indudablemente con su extraordinaria capacidad de desdoblamiento autobiográfico, del que dan fe los personajes de sus numerosas novelas y cuentos. Desdoblamiento que el escritor había reconocido en múltiples ocasiones a lo largo de su dilatada trayectoria literaria:

> El novelista auténtico tiene dentro de sí no un personaje, sino cientos de personajes. De aquí que lo primero que el novelista debe observar es su interior. En este sentido, toda novela, todo protagonista de novela lleva dentro de sí mucho de la vida del autor. Vivir es un constante determinarse entre diversas alternativas. Mas, ante las cuartillas vírgenes, el novelista debe tener la imaginación suficiente para recular y rehacer su vida conforme otro itinerario, que anteriormente desdeñó. Por aquí concluiremos que por encima de la potencia imaginativa y el don de la observación, debe contar el novelista con la *facultad de desdoblamiento*: no soy así pero pude ser así (Delibes 1967:355)

Lúcida reflexión sobre la habilidad del novelista para meterse en la piel de otros seres que son en buena medida el mismo, porque para Delibes como para Flaubert o Unamuno toda criatura es su creador. Esa capacidad de entender las razones del otro desemboca forzosamente en el desdoblamiento autobiográfico, que en el caso de *Señora de rojo sobre fondo gris*, el narrador –fiel alter ego del novelista– reconoce abiertamente en un momento crucial de la historia: la evocación del funeral de Ana, la esposa trágica y prematuramente muerta: «Yo recuerdo aquel día como vivido dentro de otra piel, desdoblado» (2004: 71) confiesa el narrador. Reconocimiento que no era nuevo, pues Miguel Delibes ya había reflexionado

sobre dicho concepto en otras ocasiones, la última vez que lo hizo de forma extensa fue en 1994, en el discurso de recepción del Premio Cervantes, en el que con evidente melancolía reconocía hasta qué punto su vida se acababa en la de sus personajes:

> Pasé la vida disfrazándome de otros, imaginando, ingenuamente, que este juego de máscaras ampliaba mi existencia, facilitaba nuevos horizontes, hacía aquella más rica y variada. Disfrazarse era el juego mágico del hombre, que se entregaba fruitivamente a la creación sin advertir cuánto de su propia sustancia se le iba en cada desdoblamiento. La vida, en realidad, no se ampliaba con los disfraces, antes al contrario, dejaba de vivirse, se convertía en una entelequia cuya única realidad era el cambio sucesivo de personajes (1994: 65)

Este derroche de la propia vida a través de la vida de otros seres en un ininterrumpido juego de máscaras no implicaba detener el tiempo, tal como reconoce el novelista, sino más bien lo contrario, vivir desviviendose en otras vidas, las de los sucesivos entes de ficción que pueblan sus novelas: Daniel, el Mochuelo, el viejo Eloy, Mario, Pacífico Pérez, el señor Cayo y tantos otros en los que Delibes había ido dejando diferentes jirones de su vida:

> Ellos iban redondeando sus vidas a costa de la mía. Ellos eran los que evolucionaban y, sin embargo, el que cumplía años era yo. Hasta que un buen día al levantar los ojos de las cuartillas y mirarme al espejo me di cuenta de que era un viejo. En buena parte, ellos me habían vivido la vida, me la habían disecado poco a poco. Mis propios personajes me habían disecado, no quedaba de mí más que una mente enajenada y una apariencia de vida. Mi entidad real se había trasmutado en otros, yo había vivido ensimismado, mi auténtica vida se había visto recortada por una vida de ficción (Delibes 1994: 65).

Bellas y nostálgicas palabras referidas a la creación de los personajes, que encubren además una honda reflexión sobre apariencia y realidad, conceptos de clara raigambre cervantina, así como sobre el paso inexorable del tiempo y la muerte. La muerte que ha llegado para el novelista a los noventa años en su ciudad, Valladolid, después de una larga vida ejemplar dedicada al periodismo y a la literatura. Resulta difícil acostumbrarse definitivamente a su silencio, aunque el autor castellano desde la publicación de su novela *El hereje* (1998) había decidido

poner punto final a su obra y retirarse prácticamente de la vida pública, a la que nunca fue demasiado aficionado. En los últimos años sólo esporádicamente algún artículo en prensa relacionado con el atentado a las Torres Gemelas de Nueva York y el volumen *Miguel Delibes-Josep Vergés. Correspondencia (1948-1986)*, publicado en Barcelona, 2002, fueron los únicos signos de que el creador de tantos y tantos inolvidables personajes de ficción estaba preparando su despedida, con elegante discreción, tal como había vivido siempre.

Con su muerte se cerraba definitivamente en Valladolid el círculo de la vida del escritor nacido en la misma ciudad en 1920. Hasta en eso fue fiel Delibes a su rutina. Fiel a su tierra, a su paisaje, a su ciudad, a sus gentes, a sus amigos de toda la vida, a su mujer, incluso a su editor y, sobre todo, también a sus ideas y creencias.

Miguel Delibes fue un liberal convencido, cristiano postconciliar y ecologista *avant la lettre* preocupado desde siempre por temas medioambientales. Partidario de un desarrollo sostenible, defendía el progreso siempre que no se enfrentara a la Naturaleza. Incansable valedor de las tierras y los pueblos de Castilla no se cansaba de denunciar el continuo proceso de desertización y abandono, tal como había dejado constancia en *El disputado voto del señor Cayo*, *Viejas historias de Castilla la Vieja* y de una forma más explícita en *SOS, El sentido del progreso en mi obra*, discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, que pronunció ya sin Ángeles, la fiel compañera de toda su vida, fallecida prematuramente en 1975.

La muerte, tema recurrente en las novelas de Miguel Delibes, se hacía entonces dolorosamente presente en carne propia. La muerte de Ángeles significó un antes y un después en la obra del autor vallisoletano. Delibes la había calificado como «su equilibrio» y en el mencionado discurso de ingreso en la RALE, poco después de su muerte, la evocaba con estas emotivas palabras:

> Desde la fecha de mi elección a la de ingreso en esta Academia me ha ocurrido algo importante, seguramente lo más importante que podría haberme ocurrido en mi vida: la muerte de Ángeles, mi mujer, a la que un día, hace ya casi veinte años califiqué de «mi equilibrio». He necesitado perderla para advertir que ella significaba para mí mucho más que eso: ella fue también, con nuestros hijos, el eje de mi vida y el estímulo de mi obra, sobre todas las demás cosas, el punto de referencia de mis pensamientos y actividades. Soy, pues, consciente de que con su desaparición ha muerto la mejor mitad de mí mismo. Objetaréis, tal vez, que al faltarme el punto de referencia mi

> presencia aquí esta tarde no pasa de ser un acto gratuito, carente de sentido, y así sería si yo no estuviera convencido de que al leer este discurso me estoy plegando a uno de sus más fervientes deseos, en consecuencia, que ella ahora, en algún lugar y de alguna manera, aplaude esta decisión mía (Delibes 1975:15-16).

Este profundo sentimiento de pérdida, de desasimiento, que Delibes había experimentado desde niño con el temor a la muerte de su padre, convertido en eje temático de su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*, va a hacerse más patente a partir de la muerte de Ángeles. Delibes había reflexionado mucho en su primera novela sobre la teoría del desasimiento, el dejar o ser dejado, para llegar a la conclusión de uno no se acostumbra nunca a la pérdida de los seres queridos, a lo que se acostumbra es a vivir con la muerte a cuestas.

Ángeles era una mujer inteligente, vital, optimista, compañera inseparable, madre de sus siete hijos, imprescindible en la vida cotidiana del escritor, porque era además su mejor lectora. *Señora de rojo sobre fondo gris*, título del retrato de Ángeles que poseía Delibes y también de su novela, es una elegía y un homenaje a su memoria. La técnica narrativa, en cierta medida, recuerda a *Cinco horas con Mario*, pero si allí el parloteo desordenado y la voz torrencial y rencorosa de Carmen evocaba durante cinco horas de velatorio la vida junto a su marido difunto, aquí la voz de un desolado narrador, verdadero alter ego autorial, reconstruye con serenidad y profunda tristeza los últimos años vividos junto a su mujer fallecida prematuramente.

En el discurso de recepción del Premio Cervantes, del que proceden las palabras que encabezan esta necrológica, Miguel Delibes anticipaba también su preocupación por saber detenerse a tiempo, por no escribir ni una sola línea cuando la vida desde el punto de vista intelectual no fuese lo suficiente lúcida, cuando ya no pudiera contar nada de interés: «Los amigos me dicen con la mejor voluntad: que conserve usted la cabeza muchos años. ¿Qué cabeza?, ¿La mía, la del viejo Eloy, la del señor Cayo, la de Pacífico Pérez, la de Menchu Sotillo? ¿Qué cabeza es la que debo conservar?» (194:65).

Leídas desde la perspectiva actual las palabras del mencionado discurso –verdadero testamento literario del escritor– no sólo abonan la idea del desdoblamiento autobiográfico sino que resuenan con cierto halo de melancolía y tristeza, rasgos frecuentes en Miguel Delibes, pero que, como dijo aquel día Carmen Martín Gaite, otra gran narradora que asistía al acto, cuando algo se expresa de forma tan bella, aunque triste, es menos triste.

El sobrio discurso de recepción del Premio Cervantes fue en su género un texto espléndido, en el que Delibes pasaba revista a toda su trayectoria vital y literaria y lo hacía reflexionando sobre su poética narrativa y más específicamente deteniéndose en la construcción del personaje novelesco. Recalcaba una vez más el autor de *Los santos inocentes* su repetido intento a lo largo de los años de «descifrar al hombre» a través de la palabra, creando «tipos vivos» cuyo aliento vital –su pasión, su paisaje–, se integrase siempre en una historia y a partir de ella el discurso narrativo adoptara el tono y las modulaciones precisas en cada caso, pero sometido siempre a la jerarquía indiscutible del personaje.

Desde la atalaya implacable del tiempo transcurrido desde que consiguiera el premio Nadal por *La sombra del ciprés es alargada* en 1948, planteaba Delibes con cierta nostalgia hasta qué punto todos sus personajes, Daniel *el Mochuelo,* de *El camino*; el Nini de *Las ratas*; Lorenzo, el cazador de los diarios; Mario de *Cinco horas*; Pacífico Pérez de *Las guerras de nuestros antepasados*; Cayo del *Disputado voto*; Gervasio de *Madera de héroe* no eran más que diferentes facetas de su propia personalidad, afirmando que toda novela es en parte una autobiografía. Y desde la perspectiva actual podríamos añadir a ese magnífico elenco de personajes a Azarías y Paco *el Bajo,* de *Los santos inocentes,* o Cipriano Salcedo, protagonista de *El hereje*, que vienen a completar el abanico ético y estético del escritor, su compromiso con el hombre de su tiempo y su exigencia moral.

De todos esos personajes probablemente sea el primitivo y auténtico Azarías el que mejor encarna la mezcla entre la inocencia natural y la rebelión social, que caracteriza a otros muchos personajes delibesianos. En *Los santos inocentes* Delibes sólo necesitó poner en boca de Azarías dos palabras, «milana bonita», para transmitir al lector toda la ternura frente a los débiles y toda la rebeldía frente a los abusos de los poderosos. Nunca tan solo dos palabras significaron tanto en una novela. Respeto a la Naturaleza, ternura y compasión para la niña chica y rebeldía y venganza frente a la prepotencia del señorito de escopeta y cortijo.

Todas estas características junto al extraordinario dominio del más puro castellano hacen de Miguel Delibes un dignísimo heredero del arte cervantino en lo que éste tiene de sensibilidad afectiva, realismo, piadosa ironía y exigencia moral.

Marisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE LOS RÍOS, César (1971). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid. Novelas y Cuentos.

DELIBES, Miguel (1967). *Un año de mi vida* (3 de diciembre), *Obras Completas*. Barcelona. Destino, T., V, p. 355.

— (1975). *El sentido del progreso desde mi obra, S.O.S.,* Barcelona. Destino.

— (1980). «Los personajes en la novela», *La Vanguardia* (20-XII-1980), p.5.

— (1994). «Discurso de recepción del Premio Miguel de Cervantes». *ABC* (26-IV-1994).

— (2004). España 1936-1950: *Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona. Destino.

SOTELO, Marisa (1994). «Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*», *Comentario Literario de textos*, Rosa Navarro (coord). Barcelona. Publicacions de la Univesitat de Barcelona, pp. 163-184.

— (1994). «Miguel Delibes, *Señora de rojo sobre fondo gris*», *Comentario Literario de textos*, Rosa Navarro coord. Barcelona, Publicacions de la Univesitat de Barcelona, pp. 184-197.

— ed. (1995): *El camino*, Barcelona, Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados, pp. V-LXVII.

— *Los personajes de Miguel Delibes: las sucesivas máscaras del escritor,* http://cvc.cervantes.es/actcult/delibes/acerca/msotelo.htm

AURELIO GARCÍA CANTALAPIEDRA, CRONISTA DE LA CULTURA CÁNTABRA DEL MEDIO SIGLO

Conocí a Pity García Cantalapiedra en el mes de diciembre de 1945 en la Cervecería «La Mundial», lugar donde los escritores que colaboraban en las páginas de la revista *Proel* se reunían las tardes de los domingos y las fiestas de guardar. A Julio Maruri, puntual contertulio, le había pedido, en más de una ocasión, que me llevara algún día. Sentía una enfermiza curiosidad por saber de qué cosas podían hablar los escritores en sus tertulias. Ya tenía entonces 17 años cumplidos, pero Maruri –nos habíamos conocido la primavera del 44– opinaba que podía resultar muy negativo que un adolescente como yo, «en proceso poético de iniciación, cayera, así, de pronto», sin estar aleccionado debidamente, en el peligrosísimo escenario de las tertulias literarias. «Tu juvenil sensibilidad pudiera resultar dañada –me advertía–. No seas impaciente, te llevaré ala tertulia cuando tu sensibilidad creadora haya madurado lo suficiente». Yo no sabía lo que era eso.

Y esta madurez sucedió pocos meses después, a final de año, cuando Maruri publica su primer libro: *Las aves y los niños.* Me llevó a la tertulia de «La Mundial» y me presentó con cierta solemnidad: «Aquí tenéis a Manolín Arce, un joven y delicado poeta». Estaban allí Ricardo Gullón, Ignacio Aguilera, Carlos Salomón, Enrique Sordo, Carlos Nieto, Marcelo Arroita-Jáuregui, Leopoldo Rodríguez Alcalde, el pintor Miguel Vázquez, el escultor José Villalobos y un desconocido junto a quien me senté. Los contertulios me miraron, no sin cierta curiosidad, y –¡por suerte para mí!– siguieron discutiendo sobre un tal Faulkner.

El desconocido junto a quien me había sentado se presentó afectuoso: «Me llamo Pity García Cantalapiedra». Y añadió algo que me dejó perplejo: «Maruri ya nos había hablado de ti». Luego me preguntó, solícito: «¿Conoces algo de

Faulkner?». Negué con la cabeza. «Te conviene leer a ese autor. Es muy importante. Te dejaré *Santuario*». Fue de este modo cómo Pity Cantalapiedra me descubre aquel día no sólo la existencia de William Faulkner, sino quien además me aconseja –por primera vez– el libro que inmediatamente tenía que leer: uno que nuestro contertulio Ricardo Gullón acababa de publicar sobre los novelistas ingleses contemporáneos.

A partir de esa tarde, la tertulia de «La Mundial» (una cervecería instalada en los pabellones levantados, después del incendio del 41, en la calle de Somorrostro), se transformó en una sugestiva aula magna. Una cátedra a la que asistía como adicto oyente. Un aula en la que Pity Cantalapiedra, a sus veinticinco años, oficiaba de maestro informador. De asesor literario.

Todos los domingos y fiestas de guardar Cantalapiedra se desplazaba desde Torrelavega a Santander portando bajo el brazo, aparte del libro que estuviera leyendo, un ejemplar de la revista *Destino*, el semanario barcelonés que los duendecillos del distribuidor permitían su llegada a Torrelavega pero no a los quioscos de Santander. Un semanario que pasaba por las manos de cada contertulio y en el que a veces colaboraba Gullón. La novia de Pity era de Santander. Y cuando a las seis de la tarde la tertulia de «La Mundial» se levantaba, ambos hacíamos juntos un obligado recorrido al encuentro de nuestras novias: Pity al encuentro con Rosa. Y yo, con Teresa.

La entrega de Aurelio García Cantalapiedra al mundo cultural y artístico de Cantabria fue siempre encomiable. Además era un hombre lleno de ideas y de proyectos. En aquellos años yo estaba descubriendo a los poetas la Generación del 27, y Pity me hablaba de ellos como si le hubiera conocido a todos personalmente. Me dejó libros de Salinas, de Neruda y de Luis Cernuda. Autores imposibles de encontrar en las librerías y totalmente prohibidos por la Censura. Dos semanas después de conocernos, me dijo: «Debes leer el último libro de Aleixandre, *Sombra del paraíso*». El libro estaba expuesto en el escaparate de la «Librería Moderna». Era una edición de lujo. Costaba 20 pesetas. Teresa me dijo: «Te lo regalaré». Y el 1 de enero de 1946, fecha mi onomástica, la obra de Aleixandre llegó a mis manos. No conocía nada del poeta. Este descubrimiento de Pity fue muy importante para mí. Tan importante que, al amparo de una carta de presentación que Julio Maruri le escribió a Aleixandre, en el mes de abril hice un viaje a Madrid exclusivamente para conocerle.

Aquel primer encuentro con Vicente Aleixandre en el jardincillo de Velintonia, bajo el cedro joven, fue inolvidable. Me dedicó el ejemplar ya dedicado

amorosamente por Teresa: «A Manuel Arce, esta segunda dedicatoria, ahora del poeta, con el deseo de ver cuajar a su joven compañero, y el cariñoso presentimiento de amistad. Vicente Aleixandre, Madrid, 16 de abril de 1946».

El encuentro en Velintonia con Aleixandre aún fortaleció más la necesidad –compartida con varios jóvenes y tan inéditos poetas como yo– de editar una nueva y juvenil revista poética. También Pity Cantalapiedra soñaba con proyectos similares. Sin embardo mi osadía fue mayor que la suya, y en mayo de 1948, con la impresión financiada inicialmente por los heimanos Bedia –acababan de comprar una Boston de mano– se publicó el primer número de *La Isla de los Ratones,* que Vicente Aleixandre apadrinaba con un prólogo titulado: «Una revista en otro núcleo ardido». Naturalmente recurrí a los buenos oficios de Pity Cantalapiedra, y obtuve muy positivas respuestas: aliento para superar el empeño económico –tenía 20 años y ganaba 25 pesetas a la semana– e inestimables consejos para enfrentarse a la persistente negativa de la administración franquista en autorizar su publicación. Y aún más importante: Pity me ayudó a conseguir los primeros quince suscriptores. É1 fue el suscriptor número uno de *La Isla.* También fue quien me puso en contacto con algunos de los poetas colaboradores de ese primer número de la revista. Poetas en los que también quienes él venia pensando como futuros autores de su soñada aventura editorial.

Fue el dibujo infantil de uno de sus hijos quien le sugiere a Pity Cantalapiedra el título para la primera de sus aventuras editoriales: *Tito Hombre.* Va a contar con el apoyo de su amigo de Víctor Fernández Corugedo, y entre 1951 y 1954 publican 17 obras entre las que se encuentran títulos de autores como Carlos Salomón, Pedro Caba, Jorge Campos, José Hierro, Joaquín de Entrambasaguas, Gerardo Diego, Ricardo Blasco... El libro que puso punto final a la colección *Tito Hombre,* fue el titulado *La poesía de Luis Cernuda*, de Ricardo Gullón, prohibido por la censura del régimen franquista cuando ya estaba impreso. Otro título anunciado que tampoco logró editarse fue el número 19: *Cuba y su Independencia en la obra de Juan Valera.*

La segunda aventura editorial de Pity Cantalapiedra nace de una propuesta que le hace Pablo Beltrán de Heredia: una colección cuyo título ya estaba elegido: «Ediciones Libres». Beltrán de Heredia lo tenía todo estudiado: autores y formato. Incluso el escultor Ángel Ferrant, interpretando la motivación del sugestivo título, había compuesto un logotipo protagonizado por dos gaviotas surcando libremente el cielo de una media esfera terrestre vista a través de unos barrotes enrejados. Naturalmente Pity Cantalapiedra se negó a tan

gratuito y buscado riesgo. Y, finalmente, la colección apareció con el nombre de «Cantalapiedra».

En ella se publicaron libros como *Los muertos*, de José Luis Hidalgo –la segunda edición– ; *País de la Esperanza*, de Rafael Montesinos; *Pido la Paz y la Palabra*, de Blas de Otero; *Conjuros*, de Claudio Rodríguez; *Metropolitano*, de Carlos Barral; e incluso, ya en 1959, una edición del *Empédocles* de F. Hdlderling en versión y epílogo de Carmen Bravo Villasante.

Una vez desaparecida la colección «Cantalapiedra», su editor empleará ese mismo sello editorial para dar cobertura de distribución a un ambicioso proyecto editorial dirigido por Pablo Beltrán de Heredia: una colección de libros destinada al mercado de la bibliofilia donde verán la luz tres títulos: la *Antología Poética de José Hierro*, (octubre de 1953); la *Obra Poética de Julio Maruri*, (abril de 1957), y *Los Encuentros de Vicente Aleixandre*, (diciembre de 1959). Están impresos en papel de hilo verjurado Guarro. La tirada es de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor, y llevan el nombre del suscriptor impreso.

Otra gran aportación de Cantalapiedra fue su gran labor como director de la magnífica revista *Peñalabra* /1971-1989/, acaso la más bella revista poética publicada nunca en España. Revista editada a lo largo de los quince años en los que Cantalapiedra estuvo al frente de la Fundación Santillana. Una lujosa publicación que dedicó importantes números monográficos a poetas como Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Hierro, a la Generación del 27; o a revistas como *Proel*, o *La Isla de los Ratones.*

Más la gran aportación de Pity Cantalapiedra a la historia del mundo cultural y artístico de Cantabria, sin duda la encontraremos en su libro *Desde el borde de la memoria*, obra que dedica *in memoriam* a Ricardo Gullón, como el gran amigo que fue de todos nosotros. Cuanto sucede en la Cantabria del medio siglo se encuentra inventariado en estas páginas. «Que soy de parte de ello buen testigo»: con este endecasílabo de Alonso Ercilla tomado de *La Araucaria*, y puesto de cita en la primera página del libro *Desde el borde de la memoria,* se instala Aurelio García Cantalapiedra como fedatario excepcional en el escenario cultural de aquel Santander de posguerra que empieza a despertar en los años cuarenta. Buen testigo, no, fue protagonista de los hechos y de la vida que retrata. El autor de *Desde el borde de la memoria* era algo más que un fedatario de la historia que le tocó vivir. Era nuestro gran amigo. Fue nuestro más generoso amigo.

MANUEL ARCE
SANTANDER

FRANÇOIS LOPEZ
(26-IX-1934 – 5-VIII-2010)

En uno de sus últimos textos, de cuño autobiográfico («Generaciones, alianzas y azares», 2010, pp. 95-96), sugiere François Lopez, habitualmente poco amigo de confidencias, que se hizo hispanista por amor a los sabores, a la música y a la lengua que, en el seno de su familia materna de origen andaluz (los Ortuño), acompañaron a un pequeño francés nacido en Marruecos. De estas «sangres entrecruzadas» y de esta triple y a veces conflictiva identidad (francesa, española y, de alguna manera, marroquí) posiblemente le quedaría de por vida un como difuso y secreto malestar o dolor.

Lo cierto es que a Burdeos le llevaron sus padres a estudiar la carrera de Español; sacó una cátedra de enseñanza media en 1958, y, tras enseñar dos años en Toulouse como profesor de español en un liceo y como *assistant* en la universidad, y cumplir con sus obligaciones militares en Libourne, renunció a un deseado regreso a Marruecos y a Burdeos volvió en 1962, llamado por Noël Salomon para ocupar un puesto de *assistant* en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos donde tuve el privilegio, en 1964-65, de aprovechar sus precisas y iluminadoras lecciones. En la capital de Aquitania se iba a quedar, con su esposa Monique –también profesora de español y estudiosa del *Informe sobre la Ley agraria* de Jovellanos– y sus hijos Karine y Olivier, hasta su jubilación en 2001, y su muerte.

En sus primeros años de dedicación hispanista –la tesina la hizo sobre *Los Sueños* de Quevedo–, se le ve muy comprometido con Robert Marrast en la difusión, vía la traducción al francés, de la obra teatral de Rafael Alberti (*Radio Sevilla* y *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (Paris, L'Arche, 1962, 1963) y de la poesía ibérica «de combate» (*Poésie ibérique au combat* (Paris, J. Os-

wald, 1966), en una época en la que ya ha optado, por sugerencia de A. Rumeau –recuerda–, interesarse científicamente por Juan Pablo Forner, «médiocre poète, écrivain sans génie mais de vaste et insolite culture, dont les écrits bruyants étaient comme un défi lancé aux historiens qui s'attachaient à l'étude de la Ilustración sans reconsidérer des idées reçues et trop enracinées (…). Sa place dérangeait et c'était déjà là une bonne raison de s'intéresser à cet intrus», una motivación expresada muy al estilo de Lopez (1977, 7). Lo que en 1959 iba a ser el tradicional (en la época) trabajo sobre «el hombre y la obra» se transformó a partir de 1965 en un verdadero cuestionamiento de la visión menéndezpelayina del personaje y, sobre todo, de una «visión heredada» de la Ilustración española. Para Lopez, escribe M. V. López-Cordón (2010, 88), no se trata de «un fenómeno circunscrito al momento de su mayor expresión, sino un proceso que arranca a finales del siglo XVII y tarda en morir», que «tiene raíces, y raíces autóctonas buscadas en un Renacimiento español, redescubierto y reconquistado, y sobre las cuales arraigan las novedades formales e ideológicas que vienen de fuera», con una complementaridad de tradición y luces, una concepción que hoy en día parece cuasi evidente, pero que, hace un cuarto de siglo, era toda una tesis que había que atreverse a defender.

A este bucear por las estructuras del pensamiento tanto de Mayáns como de Forner, iba a dedicar Lopez 14 años de su vida, con muy contados excursos entre 1966 y 1973.

En 1974, pues, tras editar el *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España* (Barcelona, Labor, 1973), leerá su tesis «de estado», dirigida ya por Noël Salomon tras la jubilación de Rumeau, sobre *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole*, publicada en 1977 en un libro de 725 páginas y solo traducida al español, en 1999. Este «gran libro» –dicho sea con palabras de R. Andioc en su reseña en el *Bulletin Hispanique* (1977, 79, 1-2, pp. 230-239)–, en la línea de los Sarrailh, Desfourneaux o Demerson, es el que le iba a constituir al erudito y adelantado doctor François Lopez como una de las máximas autoridades sobre el siglo XVIII español, el de los *Novatores* y el de los *Ilustrados,* con quienes pudo llegar, por empatía, a sentirse intelectualmente identificado. Sus posteriores publicaciones sobre la historia de las ideas, el pensamiento ilustrado, la vida intelectual, pero también sobre Marchena, Cadalso, Feijoo o Cañuelo, seguirán aunando un meticuloso interés por los datos aportados y un incansable afán por el más elevado y, si había de ser, incisivo y polémico debate. Sus colaboraciones en el tomo XXXI de la *Historia de España Menéndez Pidal* dedicado a la

Época de la Ilustración («La resistencia a la Ilustración» y «El pensamiento tradicionalista») y en *L'Histoire de la littérature espagnole* dirigida por J. Canavaggio («Una mutación tardía» y «El renacimiento del espíritu crítico»), son como un reconocimiento canónico de la visión que del siglo XVIII español llegó a ofrecer Lopez y nos ha legado.

A principios de los años 1980, año en el que colabora en el libro colectivo sobre *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, desde una visión renovadora de la historia intelectual y cultural de España, empezó a desarrollar algo ya presente en su tesis (cf. los capítulos II, pp. 64-80 y V, pp. 473-479), esforzándose por dar unos más precisos contornos al «campo literario» del XVIII y a la producción, usos y apropiación de los libros y de los impresos, inclusive los más ínfimos, como los de «primera necesidad» y los de cordel (véase, por ejemplo, sus «Notes sur le fonds ancien des récits en prose dans la literatura de cordel», de 1983, publicadas en 1986). De ahí que decidiera crear un grupo de investigación sobre el libro español (compuesto al principio por Ph. Berger, J. F. Botrel, el propio F. Lopez y R. Marrast) con, en 1986, una primera publicación (*Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques. La dépendance*) y la organización de un coloquio internacional sobre la historia del libro ibérico, publicado en 1989, bajo el título *Livres et libraires en Espagne et au Portugal*, en los que, por supuesto, colaboró, y también que, años después, cooperara con J. Álvarez Barrientos e I. Urzainqui en la realización y publicación de *La República de las Letras en la España del siglo XVIII* (1995). De ahí que, partiendo de la básica *Bibliografía* de F. Aguilar Piñal, emprendiera una estadística bibliográfica retrospectiva del siglo XVIII con la base de datos Nicanto (homenaje a Nicolás Antonio), proyecto descrito en el *Bulletin Hispanique* (N° 99, 1, janv.-juin 1977, pp. 325-336, 1997). En el «Estado actual de la historia del libro en España», que en 1984 publicó en la *Revista de Historia Moderna* (N°4, pp. 11-22) se puede encontrar la formalización de las ideas de Lopez al respecto. Lo cierto es que a lo largo de los años 1980-2000, fomentó una ambiciosa línea de investigación que, entre Francia y España, hiciera converger unas disciplinas muy diversas. La explicitó el propio Lopez con motivo del coloquio de 1995 sobre la cultura de las élites españolas en la época moderna, un coloquio concebido para que «unos bibliógrafos, unos representantes de la erudición clásica del campo literario y unos historiadores especialistas de la historia urbana, de la cultura y de la lectura pudieran coincidir y trabajar juntos» (*Bulletin Hispanique*, n° 99, janv.-juin 1997, p. I). Aplicada a los siglos XVII-XVIII, supuso una cuasi revolución en el campo de la historia del libro y de la lectura y, por

supuesto, unos muy notables adelantos; el programa discutido ya en 1992 y formalizado en 1993 (*Pour une histoire de l'édition et des lectures en Espagne à l'époque moderne*) dará lugar a una fecunda serie de coloquios y a las correspondientes publicaciones en números especiales del *Bulletin Hispanique,* del que fue director de 1989 a 2000: *La culture des élites espagnoles à l'époque moderne* (1995), una mesa redonda sobre las bibliotecas de algunos escritores del Siglo de Oro, *Les livres des Espagnols à l'époque moderne* (1997) y, en 1998, dos coloquios sobre la alfabetización y sobre las prácticas lectoras publicados en *Lisants et lecteurs,* también de 1998 (un epígrafe ya utilizado por Lopez en 1981 para un prefigurador artículo). Toda esta sistemática y metódica exploración, que llegó a implicar a más de cien investigadores en total, nutrió lo que se puede considerar como la culminación del proceso emprendido, la *Historia de la edición y de la lectura* (Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003), para la cual redactó Lopez el esbozo del texto preliminar apenas enmendado por los demás co-directores (V. Infantes y J.-F. Botrel) y concibió la arquitectura de la parte dedicada al siglo XVIII, en la cual se encargó personalmente de más de una tercera parte de los 20 capítulos.

Prolongación y ampliación de los planteamientos de los años 80 y 90 son los últimos coloquios ideados con V. Infantes sobre la institucionalización de la lectura española: «Los orígenes de la crítica literaria en España» (siglos XVI-XVIII), «Educación y lectura», «Los orígenes de la historia literaria» y «Pensar la literatura española», que dio lugar a una publicación en el *Bulletin Hispanique* de junio de 2004. Con una comunicación sobre «La generación de 1780 y sus parnasos», participará, en febrero de 2007, en la madrileña Casa de Velázquez una vez más, en uno de sus últimos coloquios, el dedicado a «La formación del Parnaso español», también publicado en el *Bulletin Hispanique* que, en dos números de junio y diciembre de 2002, había permitido que parte de los amigos y colegas de su exdirector le rindieran un merecido homenaje: más de 1.000 páginas en total, incluida la lista del centenar de publicaciones legadas a la comunidad científica por el homenajeado.

Quien haya tenido el privilegio de tener a François Lopez como profesor en la Universidad Michel de Montaigne de Burdeos o haya coincidido con él en coloquios científicos o tertulias se acordará de su docta y distanciada manera de hacer un muy dominado y quedo uso de la palabra, con la pipa o el puro en mano mientras fue lícito, para lo mismo puntualizar con total erudición que proponer fulgurantes perspectivas, con «los dones de ironía displicente e inteligencia crítica que caracterizaban a su autor», como tan acertadamente recuerdan Lola Albiac y

José Carlos Mainer (2010, 41). Pero detrás de estas apariencias –tal vez una máscara–, siempre estuvo un atento profesor, un sacrificado administrador y un generoso colega y amigo que, por ejemplo, tuvo a gala unirse a los homenajes intelectuales y científicos a unos historiadores, filólogos e hispanistas, españoles o franceses, como Sarrailh, Salomon, Maravall, P. Heugas, M. Chevalier, P.-J. Guinard, R. Jammes, J.-M. Caso González, F. Aguilar Piñal, R. P. Sebold, A. Rodríguez, R. Froldi, R. Andioc, M. Peset, C. Serrano, etc. Libre-individualista proclamado y poco amigo de las organizaciones formales, tenía François Lopez un hondo sentido de los deberes ciudadanos y cívicos, un sentido militante de la investigación, como acción colectiva, ejemplificada por su empecinada preocupación, a partir de los años 80, por crear en Burdeos y en España las condiciones de una reflexión y producción científica pluri e interdisciplinar o su obra de renovación al frente del *Bulletin Hispanique.*

Que nunca cesaron sus interrogaciones sobre la esencia de España ni su afán crítico e investigador, a menudo provocador y reiteradamente innovador, es una última prueba el prefacio de más de 100 páginas para una nueva edición del *Discurso sobre la historia de España* de Forner, que *dictó* a su amiga y compañera de la última parte de su vida, la lusista y también dieciochista Marie-Hélène Piwnik, cuando ya le iban abandonando las fuerzas vitales y seguía afirmando su inquebrantable voluntad y el poder de su inteligencia.

JEAN-FRANÇOIS BOTREL
UNIVERSITÉ RENNES 2

OBRAS CITADAS

ALBIAC, María Dolores y Mainer, José Carlos, «El compromiso español de François Lopez», *El País*, 11 de septiembre de 2010, p. 41.

LOPEZ, François (1977). *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Lille, Université de Lille III, Service de reproduction des thèses.

— (2009). «Generaciones, alianzas y azares», en: Ricardo García Cárcel, Eliseo Serrano Martín (ed.), *Exilio, memoria personal y memoria histórica. El hispanismo francés de raíz española en el s. XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el católico» , pp. 91-108.

LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria (2009). «Dr. François Lopez», en Ricardo García Cárcel, Eliseo Serrano Martín (ed.), *Exilio, memoria personal y memoria histórica. El hispanismo francés de raíz española en el s. XX*. Zaragoza. Institución « Fernando el católico», pp. 71-89.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: UN ESTILO UNIVERSITARIO

El 16 de mayo de 2010, pocos días antes de cumplir los 92 años, fallecía en Valencia don Francisco López Estrada (Barcelona, 28 de mayo de 1918). Desde entonces han sido varias las ocasiones en que se me ha requerido para glosar su figura, y lo he hecho no sólo por el placer de recordarlo sino también por la obligación gozosa de quien le debe mucho, casi todo, como maestro que fue para mí y como modelo de persona cabal e íntegra que me otorgó su confianza y su amistad[1]. Con la «ocultación» –que diría Fernando Arrabal– de don Francisco se va una parte sustantiva de mi vida personal y académica. Se me perdonará, por ello, que, contraviniendo la fría objetividad del género necrológico, deje fluir sinceros mis sentimientos en estas líneas que quieren ser un emocionado y póstumo homenaje tanto al maestro como al amigo.

Octubre del *annus* por tantos conceptos *mirabilis* de 1975. Los estudiantes de Filología Hispánica de la Universidad Complutense de Madrid andan algo alborotados por la llegada de un nuevo catedrático. Viene de Sevilla con un bagaje impresionante, y es de general conocimiento un libro suyo, imprescindible en la formación de cualquier filólogo que se precie: la *Introducción a la literatura medieval española*; una contundente e inequívoca carta de presentación basada en dos principios claves bastante insólitos –he prometido sinceridad– en el profeso-

[1] «Francisco López Estrada. Maestro de las letras», *ABC* (21-V-2010), p.62. [En colaboración con Ángel Gómez Moreno.]; «López Estrada: adiós a un maestro», *Leer*, 213 (2010), p.13; «Francisco López Estrada, oficio de maestro», *Cálamo*, 56 (2010), en prensa.

rado complutense de por aquel entonces, sea esto dicho con las debidas excepciones: método y claridad.

Las clases de López Estrada no nos decepcionaron. Aún guardo en la memoria y en mis carpetas escolares sus comentarios a la poesía de Garcilaso, de Boscán, de Herrera... Eran autores no muy frecuentados por él en su investigación, pero a los que sabía sacar el mayor partido desde el punto de vista ecdótico –con la sola muestra de un verso en variantes diversas–, retórico y hasta sociológico. Su actitud ante nosotros, sus alumnos, era siempre elegante y condescendiente con nuestros fallos. Llevaba siempre con él unas fichas donde apuntaba datos de todo tipo sobre el alumno: su actitud personal, su historial académico, su manejo de idiomas… Andando el tiempo, pude consultar aquel fichero gigantesco en el que tenía registrados a todos los estudiantes, españoles y extranjeros, que habían pasado por sus clases, algunos de los cuales habrían de alcanzar gran notoriedad en la vida política de los años ochenta. En ciertas ocasiones, con motivo de algún acto de homenaje, don Francisco se valía de aquellas fichas como un modo de halagar al homenajeado. Es lo que recuerdo ocurrió en la cena que el Departamento de Literatura Española tributó al profesor Francisco Márquez Villanueva, después de una estancia de un año en nuestra universidad.

Con su traslado a la Complutense, don Francisco regresaba a su casa máter, la antigua Facultad de Filosofía y Letras, en la que había ingresado el curso 1935-36, apenas cumplidos los dieciséis años, y descartada la posibilidad de hacerlo, como en principio era su deseo, en la Escuela de Ingenieros Agrónomos, donde exigían tener al menos dieciocho. Fue una decisión acertadísima, porque López Estrada tuvo el privilegio de vivir el ambiente ilusionado de aquella casi recién inaugurada Facultad, donde podía cruzarse en los pasillos con personajes de la talla de Ortega, Zubiri, Morente o Montesinos, presencia esta última decisiva para el afianzamiento de su vocación, tal como testimonia la dedicatoria de su libro *Poesía medieval castellana* (1984): "En memoria de mi maestro José Fernández Montesinos, que hace años me enseñó en estas mismas aulas de la Universidad Complutense a leer la Literatura con amor y ciencia".

Pero el sueño de aquella Facultad, de aquella España, se desvaneció demasiado pronto, malogrado en esa *noche de los tiempos* que tan admirablemente ha novelado Antonio Muñoz Molina. Las largas vacaciones del 36 se resolvieron para López Estrada, ya en la casa familiar de Barcelona, con su alistamiento en el Ejército republicano. En calidad de derrotado, asistió a la entrada de las tropas de Franco en su ciudad natal y, sin solución de continuidad y luego de un examen

de su caso, fue reclutado por los triunfadores hasta el final de la guerra. En los años sucesivos terminó los estudios de Letras en la especialidad de Filología Románica, se doctoró con una tesis sobre la *Embajada a Tamorlán*, de Ruy González de Clavijo, que publicaría en 1943. Es éste un libro y un género –la literatura de viajes– por el que tuvo siempre especial predilección, principalmente en el último tramo de su vida, en el que, además de numerosos artículos, dio a las prensas una nueva edición crítica del *Tamorlán* en «Clásicos Castalia» (1999) y otra modernizada (2004), que lleva al frente una entrañable dedicatoria a su esposa, María Teresa García-Berdoy, fallecida ese mismo año después de varios años de larga y cruel enfermedad.

Muy joven, en 1946, López Estrada gana la cátedra de *Lengua y Literatura española en sus relaciones con la universal* –como entonces se la denominaba– de la Universidad de La Laguna, en la que sólo permaneció dos años. Parece que fue allí donde cristalizó su gran interés por la literatura pastoril del Renacimiento. Su *Estudio crítico de «La Galatea»* fue el objeto de la lección inaugural del curso 1948-49 en aquella universidad tinerfeña. Unos años antes había aparecido su primera edición de *Los siete libros de la Diana* (1946) en «Clásicos Castellanos». Como explicaría el propio don Francisco, él iba para agrónomo, y aquel interés por los que él siempre llamaba libros de pastores –que no novelas pastoriles– representaba un cierto vínculo con sus aficiones primeras. En la pequeña autobiografía que publicara en 2006, *Contar una vida*, escribe al respecto: «En la historia literaria corrían, entonces [se refiere a los años 40], vientos favorables a los estudios sobre héroes civiles y religiosos; luego siguió la otra cara de la moneda, más ignorada aún: la literatura sobre la originalidad de la picaresca y la representación de los perseguidos, los moros y los judíos»[2].

La contribución de López Estrada al mejor conocimiento de este género no cabe sino calificarla de decisiva. A la citada edición, varias veces revisada (en la propia colección «Clásicos Castellanos», en la «Biblioteca Hispánica Ebro», en «Austral»), sucedería la excelente de la *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo (1988), y antes aún su monumental monografía *Los libros de pastores en la literatura española, I. La órbita previa* (1974). Don Francisco mantuvo durante mucho tiempo la idea de concluir esta obra magna y, ya en la Complutense, nos comprometió con ese objetivo al profesor Víctor Infantes y a quien suscribe estas lí-

[2] En *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 32 (2007), p.27. Véase, además, en este mismo número (pp.39-83) «Retrato y semblanza de un claro varón», artículo firmado por Ángel Gómez Moreno y quien escribe estas líneas, en el que se incluye la Bibliografía completa de López Estrada.

neas, a fin de que elaborásemos una *Bibliografía crítica de los libros de pastores en la literatura española* (1984), que sirviese de definitivo empuje, pero el maestro no debió vernos muy entusiasmados, pues el proyecto quedó al fin abortado, aunque en su archivo me consta se apilan carpetas llenas de anotaciones sobre los consecuentes de este grupo genérico en el siglo XVII. Por mi parte, nunca he sido, en efecto, muy entusiasta, de estos libros. Así se lo confesé al propio don Francisco en el momento de decidir tema para la tesis doctoral, pero contemplándolos a la distancia creo que transpira en ellos un sosiego espiritual y estético que consuena a la perfección con su vida, siempre más próxima al silencio y la discreción del campo que al ruido y los trajines de la ciudad[3].

Por lo demás, López Estrada no fue nada dogmático con sus estudiantes y discípulos, a los que dio libertad absoluta para seguir por la senda que cada uno estimó mejor. Un caso bien representativo es el de Márquez Villanueva con su tesis de signo castriano sobre el converso Álvarez Gato, o el de Mercedes de los Reyes y su magno estudio del *Códice de autos viejos*, o –y perdóneseme la referencia personal– el mío propio en relación con el teatro breve del Siglo de Oro. De hecho, don Francisco me confesó que, para aliviar el tedio de las muchas horas pasadas en la Biblioteca Nacional leyendo arcadias, dianas y galateas, pedía de cuando en cuando un tomito de entremeses, bailes y mojigangas. Ya mayor, no le importó engolfarse en la *festivitas* de la Edad Media, que él siempre había considerado desde una perspectiva no tan lúdica, y ahí está como testimonio su larga y magnífica colaboración en el volumen *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*[4].

A su interés por la literatura bucólica hay que sumar sus estudios sobre los libros de aventuras griegas y, sobre todo, los de tema morisco: su edición para bibliófilos del *Inventario*, de Villegas, la extraordinaria de *El abencerraje y la hermosa Jarifa*, de hace ya muchos años, o la más popular para «Clásicos Hispánicos» de la editorial Cátedra, o las manifestaciones epigonales de Ginés de Campillo y sus derivaciones en el teatro, así la comedia de Lope, *El remedio en la desdicha*[5].

[3] Es significativo a este respecto, ya desde el título, su estudio «La epístola de Jorge Montemayor a Diego Ramírez Pagán (Una interpretación del desprecio por el cortesano en la *Diana*», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, CSIC, 1956, VI, pp.387-406.

[4] Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

[5] Aun cuando no fue tema central de su investigación, no son pocos los estudios de López Estrada sobre el teatro del Siglo de Oro; entre ellos destaca su estudio y edición de la *Fuente Ovejuna*, de Cristóbal de Monroy, en comparación con la de Lope. Para el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, coordinado por Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega (Madrid, Castalia, 2002), redactó la entrada correspondiente a «Pastor».

En 2001 publicó una preciosa síntesis sobre la literatura idealista de los siglos de oro –*La novela española en el siglo XVI* (2001)– , firmada junto a la que fuera gran amiga suya, María Soledad Carrasco Urgoiti, fallecida en 2007.

En la carrera profesional de don Francisco el paso por Sevilla, a donde llegó en 1948, fue especialmente fecundo. Basta para comprobarlo la consulta de *Sevilla y la literatura*[6], el volumen con el que la universidad hispalense celebró su 80 cumpleaños; se recogen en él varias y emotivas semblanzas de algunos de los que fueron discípulos y colaboradores suyos: Pedro M. Piñero, Joaquín Caro Romero, Rogelio Reyes Cano, Julia Uceda, Rafael de Cózar, Aquilino Duque, María de los Reyes Fuentes… La tarea de López Estrada no se limitó sólo a la docencia. Durante esos años fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras y, bajo su mandato, se puso en marcha la especialidad de Filología Moderna, germen de la que sería nueva Facultad de Filología. Además, participó muy activamente en la vida cultural sevillana, como miembro de la Real Academia de Buenas Letras, habitual conferenciante en el Ateneo y promotor de la revista *Archivo Hispalense…*

Por supuesto, no dio tregua a su ingente tarea investigadora. El opúsculo que el sevillano Fernando de Herrera dedicara a biografiar a Tomás Moro lo llevó a interesarse y, más que interesarse, a apasionarse por el gran humanista inglés y su trascendental *Utopia.* Son numerosos los ensayos que, a partir de entonces, escribe siguiendo el rastro de Moro en España: Alonso de la Torre, Jerónimo Antonio de Medinilla, Quevedo y su *Carta a Luis XIII,* la *Sinapia* dieciochesca… En 1980 publica *Tomás Moro y España*, un librito ejemplar que, como hemos escrito en otro lugar, de haber contado con más materia prima, se hubiera convertido en una obra similar a la monumental de Bataillon sobre la recepción de Erasmo en España.

Lo local inspiraba la vocación universal de sus trabajos. El pueblo de su mujer, Antequera, fue el núcleo de otra serie de estudios sobre el romancero, la poesía épica generada por la historia de aquella población malagueña, y algunos de sus hijos más ilustres, como el barroco Pedro Espinosa o el poeta de la generación de 1936, José Antonio Muñoz Rojas, muerto casi centenario el pasado año.

La finura crítica con la que López Estrada abordó la literatura renacentista no puede hacernos olvidar su faceta de grande y moderno medievalista. Sólo quien conoce a fondo la Edad Media, no sólo desde el punto de vista literario sino también histórico, puede escribir un manual tan ejemplar como la *Introducción* que citábamos al comienzo de estas líneas. Según indicaba el propio autor en el Pró-

[6] *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, ed. Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

logo a esta obra, «para un investigador resulta más grato trabajar en campos en los que el trabajo propio abre nuevas brechas en el conocimiento de la ciencia literaria y en su valoración crítica, que elaborar obras de esta clase, donde hay que recopilar un gran número de datos a través de despaciosas lecturas, de las que poco se aprovecha». Otros dos libros modélicos por su disposición didáctica fueron *Las poéticas castellanas de la Edad Media* (1984) y *Poesía medieval castellana (Antología y comentarios)* (1984). Añádanse su *Panorama crítico sobre el «Poema del Cid»* (1982), o su celebrada versión moderna del Cantar, en la que han sido legión los estudiantes extranjeros, junto a otros estudios sobre cuestiones de orden retórico y teórico, como las que desarrolla en su contribución al tomo IX del *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (1985).

Sólo sus centenares de libros, artículos y reseñas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro justificarían la vida académica de López Estrada, pero el maestro contemplaba nuestra historia literaria como un todo continuo difícil de parcelar. En cualquier momento sobrevenían las conexiones. Lejos de limitar su mirada a un género, un autor o un tiempo histórico, la amplió a otras épocas de la historia literaria, como lo prueban sus numerosos trabajos sobre Bécquer, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, José Antonio Muñoz Rojas… En dos libros modélicos mostró la pervivencia de las huellas medievales en la modernidad: *Rubén Darío y la Edad Media* (1971) y *Los «primitivos» de Manuel y Antonio Machado* (1977).

López Estrada obtuvo un gran reconocimiento internacional, con importantes honores en Francia, Italia y los Estados Unidos, sin duda muy superiores a los recibidos entre nosotros. Su candidatura, hace ya muchos años, a la Real Academia Española se saldó con el fracaso que suele acompañar a los de su especie: gente insobornable, más aficionada al silencio de las bibliotecas que a la brega miserable de los pasillos. En la *Laudatio* que hizo de don Francisco, con motivo de la concesión del doctorado honoris causa, señalaba Rogelio Reyes que López Estrada era, ante todo, un estilo universitario; un estilo caracterizado por su «liberalismo, su permanente y sostenida dedicación al trabajo, el trato respetuoso a discípulos y alumnos, su concienzuda preparación de las clases, su discreción, su elegancia en el juicio, su capacidad para aunar voluntades y equilibrar tensiones…»[7]. En el equilibrio, al que contribuía su *seny* del buen catalán que siempre fue –con sus hermanos seguía hablando la lengua de Ausiàs March– está la clave

[7] «Don Francisco López Estrada, doctor honoris causa por la Universidad de Sevilla», en Sevilla y la literatura, p.52.

para entender lo que fue don Francisco López Estrada en su paso por esta vida, un maestro al que cuadran cabales los versos del capitán Andrada:

No resplandezca el oro y las colores
en nuestro traje, ni tampoco sea
igual al de los dóricos cantores.

Una mediana vida yo posea,
un estilo común y moderado
que no le note nadie que le vea.

Javier Huerta Calvo
Universidad Complutense de Madrid

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO (1924 - 2010)

Con profundo dolor recibí la noticia del fallecimiento de José María Martínez Cachero: un sentimiento compartido –estoy seguro– por todos los que le conocían. Su amplia y valiosa labor científica es la expresión directa de sus cualidades personales: laborosidad, honradez, rigor, sencillez, orden, pulcritud, minuciosidad, respeto a la realidad, amor no sesgado a la historia de la literatura...

En un mundo en el que hay tanto prestigios falsamente hinchados, Cachero era *de verdad*: una persona y un investigador absolutamente fiable, en el mejor sentido del término.

Sus alumnos –del Instituto y de la Universidad– son legión. A muchos, y de muy variados perfiles, les he escuchado proclamarlo con orgullo: esa circunstancia bastaba ya como carta de presentación. Pocos elogios mejores se pueden decir de un maestro.

Como es sabido, su tarea investigadora se centró en varias líneas preferidas: Azorín, los escritores asturianos, *Clarín*, los novelistas de posguerra...

De estas dos últimas puedo aportar mi humilde testimonio como testigo próximo. Muchas veces disfruté de sus saberes clarinianos, sobre todo en gratísimos paseos compartidos por su Vetusta. Muchos lectores adorábamos a *Clarín*, ejemplo extraordinario de un tipo de narración muy poco frecuente entre nosotros; José María, además, lo sabía todo sobre don Leopoldo Alas, nos resolvía fácilmente cualquiera de nuestras dudas.

En el centenario de *La Regenta*, en 1980, el Ministerio de Cultura me propuso ser Comisario de la exposición que iba a realizarse en la Biblioteca Nacional. Exigí entonces compartir esta tarea con Cachero: eso suponía la mejor garantía

en cualquier tema clariniano que pudiera surgir, biográfico o bibliográfico, por menudo y difícil que fuera. Mi propuesta fue aceptada y pude beneficiarme entonces, una vez más, de sus múltiples saberes y de su buen criterio.

Por circunstancias biográficas, también estuve cerca de sus estudios sobre la novela española de posguerra: un tema tan peliagudo y tan sectariamente tratado, muchas veces.

En ese terreno, nuestra relación pudo comenzar en Oviedo, hace ya demasiados años, en una reunión de la Asociación Europea de Profesores de Español, en la que los dos participamos. Me encantó entonces su rigor, su amplia documentación, su juicio mesurado: le animé a que escribiera un libro sobre ese tema.

Comenzaba entonces su andadura la colección «Literatuta y Sociedad», que Editorial Castalia me había encargado dirigir. Uno de los primeros títulos que publicó fue la «Historia de la novela española, de 1939 a 1969...» de Martínez Cachero, que presentamos los dos en Oviedo, con Amparo Soler, Elena Catena y Federico Ibáñez. Recuerdo algunos detalles de aquella visita, tan grata: entre otros, unas fabes con almejas para chuparse los dedos...

El libro supuso una auténtica novedad: sin apriorismos políticos ni prejuicios estéticos, hacía *historia* auténtica de lo que supuso ese periodo literario. Sobre la base de una enorme cantidad de lecturas, se alejaba Cachero de los tópicos: mostraba una realidad compleja, sin simplificaciones maniqueas. A diferencia de lo que habían hecho otros críticos, ofrecía una historia total, no una serie de ensayos críticos sobre autores.

El subtítulo era ya muy revelador: «Historia de una aventura». Entiendo que se refería a la de la novela española, por supuesto, pero también a la suya personal, como historiador riguroso.

No es sorprendente que el libro tuviera amplia resonancia académica y se agotara pronto. Le animamos a poner al día la segunda edición: así lo hizo, con su habitual laboriosidad. En sucesivas ediciones, el libro iba aumentando de páginas y ajustando su título al contenido. La última edición se extiende hasta el final del siglo: ya no abarca treinta años sino el doble, sesenta. Comprende ya 900 apretadas páginas y 1360 amplias notas (algunas, verdaderas iluminaciones sobre puntos concretos). La bibliografía comentada ofrece 450 fichas de carácter general e incluye también folletos, periódicos, noticias... Pero las cualidades siguen siendo las mismas, las de su autor.

Hasta ese momento, ¿quién había estudiado, por ejemplo, a autores como Pedro Mata, Álvaro de Albornoz, Guillén Salaya, Felipe Ximénez de Sandoval,

José Muñoz San Román, José Vicente Puente, Juan Antonio Espinosa, Francisco Camba, Francisco Bonmatí de Codecido?

Reivindica Cachero la importancia de Foxá, Pedro Álvarez, Cecilio Benítez de Castro, Pedro de Lorenzo, Rafael García Serrano, José María Alfaro, Darío Fernández Flórez...

Se ocupa también de la importancia de figuras como Juan Aparicio, los editores José Janés o Afrodisio Aguado. Tiene en cuenta publicaciones hoy muy olvidadas, como *Mundo Hispánico*, *Vértice*, *Dominó*, *La novela del sábado*, *El español*, *Escorial*, *Fantasía*, *Medina*...

En ese estudio, se muestra Cachero muy original en temas polémicos: el realismo crítico; el presunto objetivismo que defienden, en un momento, Castellet y Juan Goytisolo; el *boom* hispanoamericano; la vuelta de los narradores del exilio; los premios; los lanzamientos publicitarios; la novela católica y metafísica; la decepción después de Franco... Y no faltan sabrosas anécdotas sobre puntos concretos como el congreso de Canarias, los premios de la Nueva Crítica y Heliodoro, la cualidad de gallego o no de Gonzalo Torrente Ballester...

LLega el libro a seis conclusiones originales y bien fundamentadas: 1/ La guerra civil no cortó tanto como suele decirse. 2/ En los años cuarenta, el género se reinicia con fuerza. 3/ En los cincuenta, no todo fue realismo social politizado. 4/ El tremendismo y el realismo social acabaron cansando. 5/ La democracia no lo arregla todo. 6/ La marcha del género debe calificarse de normal, sin rupturas.

Según eso, el balance del género es positivo. Pero el riesgo es el imperio del *marketing.* El tiempo no ha hecho sino darle la razón...

Entre las cartas que me escribió José María Martínez Cavjhero, quiero recordar ahora una, del 16 de mayo de 1987, al recibir los primeros ejemplares de la cuarta edición de su estudio. Copio uno de sus párrafos, por lo que tiene de autobiografía condensada:

> Pero el motivo de esta carta no era hablar de esta edición sino el recordar cómo fue el nacimiento del libro: agosto de 1971, Facultad de Letras de la Universidad de Oviedo, reunión de la Asociación de Profesores de Español en el Extranjero, homenaje a Aldecoa y Francisco Ayala, conferencia mía acerca de la novela española en la década de los 40, acogida más que satisfactoria y generoso ofrecimiento por tu parte para que aquel esbozo, convertido en libro, ampliados sus límites temporales, pudiera publicarse dentro de la colección 'Lite-

> ratura y Sociedad', que iba a amanecer, dirigida por ti y editada por Castalia. Atendí tu indicación, se publicó el libro (librito, en aquella primera edición), cayó bien, se convirtió en el libro de mi vida (según gusta de decir mi mujer) y ahora estamos en el fin del siglo XX y en la 4ª edición, si no corregida, sí que considerablemente aumentada. Si tú no me hubieras empujado como me empujaste, insistentemente ¿habría sucedido todo esto? Claro está que no. Por eso quiero ahora recordarlo...

En los últimos años, le animé también a que completara y tuve el gusto de publicar, en la misma colección, su estudio *Liras entre lanzas. Historia de la literatura «nacional» en la guerra civil.* Al margen de cualquier tendenciosidad, muestra en él Martínez Cachero lo que muchos callan, por ignorancia o sectarismo: la importancia estrictamente literaria de algunos escritores españoles.

En un terreno tan politizado, tan polémico, José María seguía mostrando sus mejores cualidades como investigador: el rigor, la honestidad crítica, la ecuanimidad, la ausencia de sectarismo. (Hace pocos meses, una concejal del Ayuntamiento de Sevilla ha mostrado el mejor ejemplo de los dos defectos, a la vez).

El estudio de Cachero –estaba yo seguro– iba a tener un interés científico evidente. Al animarle a redactarlo, además, tenía yo una razón de tipo personal: estaba convencido de que esta nueva tarea iba a suponer para él cierta carga pero también una ocupación ilusionante. Y esto era especialmente importante en una etapa de mayor desánimo, al haber fallecido Josefina, su admirable mujer, colaboradora y compañera incomparable; una pérdida algo compensada por la alegría de los logros crecientes de su hija María, la nueva filóloga de la familia.

Quise yo también que presentáramos el libro en Oviedo, como aquel otro. Su humildad fue retrasando el acto, que no llegó a celebrarse. Pero queda ese volumen como una aportación más de su ejemplar manera de acercarse, con una criterio rigurosamente histórico, a los temas más vidriosos de la literatura contemporánea.

Como lema de su libro sobre la novela, incluía José María unos versitos de Eugenio d'Ors, de forma conceptuosa pero claro mensaje: «No cantes nada, / no exaltes nada, / no mezcles nada: / define, / cuenta, / mide». Esos fueron, precisamente, su actitud y su método, toda su vida.

Los que tuvimos la fortuna de ser sus amigos pudimos disfrutar con la ejemplaridad de su biografía, clara y limpia, sin dobleces de ningún género. En su

cartas tengo testimonios de su escandalizado asombro ante algunas de las tropelías, tan frecuentes en las oposiciones universitarias y los concursos literarios...

No se movía él a gusto en esas pequeñas conjuras. Lo suyo era otra cosa, más sencilla, más auténtica: leer mucho; disfrutar leyendo; anotar; poner orden... Así nacían sus famosas, casi míticas, entre los colegas, fichas de lectura.

Una ciudad no son solamente piedras y monumentos, sino, sobre todo, amigos, presentes o no, pero unidos a ella en nuestra memoria del corazón. En mi caso, Oviedo es, por supuesto, Vetusta y Pilares; las páginas inolvidables de *Clarín* y Pérez de Ayala; el «cañu» del Fontán... Pero es, también, la presencia callada, siempre discreta, siempre sabia, de José María Martínez Cachero, junto al Campo: leyendo libros, tomando notas y haciendo fichas, con su letra ordenada... Como siempre.

Andrés Amorós
Universidad Complutense de Madrid

CRÓNICA

Ramón Emilio Mandado Gutiérrez
El Premio de Investigación Humanística
"Real Sociedad Menéndez Pelayo"
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 725-729

EL PREMIO DE INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA "REAL SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO"

El pasado día 21 de mayo de 2010 la Real Sociedad Menéndez Pelayo (RSMP) concedió en solemne sesión celebrada en el Palacio de la Magdalena de Santander, el Premio de Investigación Humanística que lleva el nombre de la propia Sociedad. Lo concedía, por primera vez, a la obra *Imágenes de la ciudad: Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, ensayo publicado por el Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela y Secretario de la Real Academia Española Prof. D. Darío Villanueva. La sesión académica se inscribía, como está previsto para lo sucesivo, en los actos con los que la RSMP, en su condición de Cátedra de la Universidad Internacional homónima suya y el Ayuntamiento de Santander, rinden homenaje cada año a la figura intelectual de D. Marcelino Menéndez Pelayo. En esta ocasión, además, en el acto de concesión del Premio se hizo público el nombramiento de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo como Socio honorario de la RSMP. Honraron el acto con su presencia la Sra. Ana Gutu, Vicerrectora de la Universidad Libre de Moldavia, así como el Sr. Petre Roman, miembro de de la Academia Rumana y antiguo Primer Ministro de Rumanía. Intervinieron en la sesión, además del Secretario del Jurado (Sr. Ángel Trujillano) que leyó el acta de concesión, el Presidente de la RSMP (Sr. Ramón E. Mandado), el Alcalde de la Ciudad de Santander (Sr. Íñigo de la Serna), el Rector de la UIMP (Sr. Salvador Ordóñez), el Director del *BBMP* (Sr. José M. González Herrán), que pronunció la correspondiente *laudatio* del premiado, y éste mismo, que ofreció una lección magistral titulada *Lectura y Nativos digitales.*

Cuatro aspectos del acontecimiento al que se alude merecen ser reseñados: El mérito sobresaliente de la obra premiada, la destacada personalidad científica,

pedagógica y literaria de su autor, la excelencia de la lección magistral ofrecida por éste y las características con las que ha sido concebido el Premio:

– La obra premiada, según el acta del jurado, expresa una reflexión multidisciplinar sobre la condición mayoritariamente urbana de la cultura contemporánea. En ella están presentes la Teoría de la Literatura, el análisis del lenguaje cinematográfico y la Antropología cultural. Asimismo, examina de una manera lúcida algunos de los vínculos que han incardinado estrechamente la cultura española del siglo XX en la cultura contemporánea (Lorca, Dalí, Buñuel, Gómez de la Serna, Eisenstein, Whitman, Fritz Lang, Walter Ruttmann…). En palabras pronunciadas por el Alcalde de Santander, «se trata de una obra que reflexiona de modo lúcido y ejemplar sobre la conciencia y la vivencia de la ciudad en nuestros días, una sugerente reflexión estética sobre lo que significa ser ciudadano, sobre el atractivo que la condición de *animal político* aún sigue teniendo en el imaginario de las personas». Por su parte, el Director del *BBMP*, recordando lo que algunos destacados especialistas (N. Clemessy, D. Gies, N.Valis, E. Larraz, L. González del Valle…) habían argumentado a favor de la obra premiada, señaló que ésta revela un cumplido afán comparatista, un marcado interés por las literaturas y las artes de nuestros tiempos y una fidelidad al espíritu humanista, cuya impresionante erudición abarca temas fundamentales para nuestra comprensión de la integración de España en el mundo moderno. El acercamiento interdisciplinar del libro ofrece un cuidadoso estudio del tema de la ciudad en sus relaciones con la literatura y el cine, centrándose en la relevancia que tiene la imagen en estos dos órdenes de expresión que se iluminan recíprocamente. En España es rara la publicación de estudios críticos que cumplan con los requisitos indispensables de un auténtico estudio de literatura comparada, pero el ensayo de Darío Villanueva constituye una valiosa contribución en este particular, ya que no se circunscribe a la literatura en una sola lengua o de una sola nación, sino que nos ofrece un estudio multilingüe, supranacional e interartístico que examina el proceso literario dentro de coordenadas culturales muy amplias.

– La conocida personalidad científica y literaria del Profesor Darío Villanueva Prieto fue un elemento relevante en la sesión que otorgó por primera vez el Premio de Investigación Humanística "Real Sociedad Menéndez Pelayo", no sólo por su prestigio personal sino por lo que este prestigio supone de exigencia para las sucesivas concesiones del premio, de modo que la RSMP fue también premiada y obligada a mucho, al aceptar el Prof. Darío Villanueva un premio que

consiste, justamente, en ser miembro de la Sociedad. Téngase en cuenta que el Profesor Villanueva, además de Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la Universidad de Santiago y otras, ha sido profesor invitado, conferenciante, ponente, etc… en España, Italia, Estados Unidos, México, Bélgica, Argentina, Francia, República Dominicana, Perú, Canadá, Reino Unido, Irlanda, Sudáfrica, Puerto Rico, Australia, Egipto, Portugal, Alemania, Holanda, Suiza y Taiwan. Es además doctor *honoris causa* por diversas universidades del Reino Unido, Suecia, Estados Unidos, Perú y República Argentina. No son menos relevantes las responsabilidades académicas que el Profesor Villanueva ha debido asumir en su carrera profesional, entre otras las de Secretario y Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago, Rector de esa misma universidad durantes dos mandatos, Secretario y Vicepresidente de la Conferencia de Rectores. Asimismo destaca su participación en numerosos comités, agencias de evaluación, fundaciones, patronatos, organismos, instituciones, academias, sociedades científicas y culturales, consejos asesores de revistas y editoriales españolas y extranjeras, etc… Aunque esa trayectoria alcanza su más alto grado hasta el presente con su elección, en julio de 2007, como miembro de número de la Real Academia Española, en la que ingresó en junio de 2008, con una brillante lección sobre *El Quijote antes del cinema.* Un año más tarde se le encargó la dirección del *Boletín de la Real Academia Española* y en diciembre de ese mismo año fue elegido por sus compañeros Secretario de tan ilustre corporación.

– La lección magistral que ofreció el premiado tuvo la calidad que cabía esperar de su magnífica ejecutoria intelectual. Versó sobre los retos, las preguntas y las expectativas que las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación ofrecen al lector, sobre todo a aquéllos que, como el propio profesor Villanueva, nacieron y se formaron en la lectura del libro tradicional o, como mucho, en las novedades tecnológicas de lo que Marshall McLuhan denominó *Galaxia Gutenberg* pero hoy tienen que escribir, enseñar o investigar con la *Galaxia Internet*: con bibliotecas virtuales o con la quiebra digital (*digital divide*) o con la distinción entre *digital natives* y *digital inmigrants*, con la audiovisión, el hipertexto o las máquinas literarias. Frente al catastrofismo con que algunos perciben esta situación, el Prof. Villanueva apostó por la necesidad de asumir los nuevos retos tecnológicos con ánimo renovador, pero también por la conveniencia de resistirse a la lógica de la deshumanización que en ocasiones se esconde en ellos. A semejante apertura crítica no sólo invitaría el conocimiento detallado de las novedades de la

tecnología virtual, sino también el examen ponderado de cómo el público ha digerido los cambios que han experimentado en el pasado los modos e instrumentos de divulgación cultural, en especial la lectura: «Sin negarle entidad e interés, ni mucho menos, a las disquisiciones teóricas sobre las Galaxias, desde el alfabeto de los mesopotámicos (hoy, iraquíes) hasta Tim BerNers Lee, a mí lo que me preocupa son las personas y el futuro. A fuer de humanista, veo todo este gran y magnífico embrollo tecnológico en clave humana: la de los que emigramos desde otra Galaxia pero no renunciamos a vivir en la nueva (y otras por venir), y a la vez en la otra clave de los nativos digitales que ya han nacido y los que van a nacer».

En su lección, el Prof. Darío Villanueva mostró un conocimiento y una erudición extraordinarios sobre las novedades tecnológicas más actuales en materia de edición y lectura virtuales y digitales, pero sobre todo evidenció un conocimiento detallado de la reflexión antropológica (moral, sociológica e incluso política) que sobre ello sostiene la crítica sociológica aledaña a la Escuela de Francfort o a los filósofos de la *posmodernidad* y t*ransmodernidad.* La RSMP publica en este mismo mes la lección magistral del Profesor Darío Villanueva en la colección *Conferencias y discursos.*

– También deben ser destacadas, como aspecto importante de la concesión del Premio de Investigación Humanística "Real Sociedad Menéndez Pelayo" al profesor Darío Villanueva, las propias características con las que este premio ha sido concebido, porque en ellas se expresan bien el estilo y la voluntad de acción científica y cultural que mueven a la RSMP en los últimos años: El premio se otorga a una obra publicada que verse sobre cualquiera de las disciplinas que se cultivan en la Sociedad por disposición de sus estatutos (Filología, Filosofía, Historia, Humanidades Clásicas). La obra premiada debe ser propuesta para ello al menos por diez socios de la RSMP y el jurado es la propia Junta de Gobierno de la Sociedad, ampliada para este propósito con el Alcalde de la Ciudad de Santander o persona en quien delegue. El premio consiste en ser miembro de la Sociedad y en una gratificación complementaria de 6.000 €. Tales características, al igual que el trabajo que viene desarrollando la RSMP en los últimos años, tienden a fomentar los estudios de Humanidades en Lengua Española, el tratamiento interdisciplinar de las diversas materias humanísticas, la comunicación entre los socios, bastantes de ellos residentes fuera de Santander y de España, la integración en la Sociedad como socios ordinarios de personalidades científicas o literarias de reconocido prestigio nacional e internacional y la proyección cultural de Santan-

der y Cantabria extramuros del localismo. Son características que, sin duda alguna, dan nervio y proyección científica a la RSMP, pero además pueden servir para soslayar el aislamiento y rigidez gremial o corporativa, incluso las pequeñas intrigas, que a veces padecen los estamentos y los usos académicos tradicionales.

Cabe concluir advirtiendo de nuevo que la denominación del Premio de Investigación Humanística "Real Sociedad Menéndez Pelayo" menciona a la Sociedad más que a Menéndez Pelayo, dado que éste ya sirve como denominación para un prestigiosísimo premio concedido por la Universidad Internacional que también lleva su nombre. Entiéndase, por tanto, que el Premio que concede la Real Sociedad Menéndez Pelayo no es una expresión de *menendezpelayismo*, sino de la continuidad que tiene el magnífico depósito intelectual y cultural que D. Marcelino legó a España, en especial a su querida ciudad de Santander.

Ramón Emilio Mandado Gutiérrez
Presidente de la Real Sociedad Menéndez Pelayo

RESÚMENES

Josep Lluis Martos (Universitat d'Alacant): «March en Corella: asimilación, perspectiva e innovación en la *Tragèdia de Caldesa*»

Resumen
Este trabajo describe la evolución poética de Joan Roís de Corella y delimita su segunda etapa creadora a partir de la *Medea*, en un momento en el cual la presencia de March en Corella deja de ser circunstancial y se construyen obras como la *Tragèdia de Caldesa*, que se enmarcan y dialogan con su poesía y con el discurso lírico que se ha generado alrededor de ella. Evalúa las diferentes fuentes que la crítica ha sugerido para esta obra y concluye que, más allá de los *Amores* y de los *Remedia amoris* de Ovidio, así como de otras fuentes yuxtapuestas para motivos o estilemas concretos, el poema 47 de Ausiàs March debió un importante referente y, tal vez, su principal impulso creador. Así se demuestra, a partir de una revisión de todo el poema, en paralelo a la *Tragèdia de Caldesa*, junto a otras poesías de March, como la 46, la 96 y la 99, que dejaron su huella en esta pieza.

Palabras clave
Poesía, intertextualidad, misoginia, siglo XV, prosa, Ausiàs March, Joan Roís de Corella, tópicos, estilemas, cancionero.

José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén): «Miguel Lucas ante Enrique IV. Desobediencia y lealtad en los *Hechos del condestable Iranzo*»

Resumen
Este artículo analiza cómo se refleja la relación entre Enrique IV y Miguel Lucas, condestable de Castilla, en los *Hechos de Miguel Lucas de Iranzo.* Aunque el condestable Iranzo es considerado como uno de los súbditos más leales al rey, la verdad es que en la crónica se narran desavenencias entre ellos. En algunas ocasiones su relación fue tensa e incluso violenta. No obstante, la obra consigue justificar esos episodios y no mostrarlos como tales, sino como prueba de la lealtad –y no de la desobediencia– de Miguel Lucas. El artículo también analiza cómo la crónica consigue que el lector considere que todas las decisiones del condestable Iranzo sobre su rey fueron acertadas y en beneficio de la corona.

Palabras clave
Enrique IV de Castilla, Miguel Lucas, condestable de Castilla, Crónicas del siglo XV, biografías del siglo XV, *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo.*

José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén): «Miguel Lucas before Henry IV$^{th.}$ Desobedience and loyalty in *Hechos del condestable Iranzo*»

Abstract
This article analyses how the relationship between Henry IVth and Miguel Lucas, constable or Castille is portrayed in los *Hechos de Miguel Lucas de Iranzo.* Although constable Iranzo was considered one of the most loyal subjets to his king, the truth is that his chronicle let us know that there were some disagreements between them. Sometimes their relationship was tense and even violent. Nevertheless, the chronicle manages to justify those episodes and show them not as such, but as a proof of Miguel Lucas' loyalty (and not of his disobedience). This article also studies how the chronicle makes the reader think that every single decision of constable Iranzo about his king was right and benefited the crown.

Key words
Henry IVth of Castille, Miguel Lucas, constable of Castille, XVth century chronicles, XVth century biographies, *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo.*

Manuel Moreno (University of Liverpool): «Símbolo, poesía y hermenéutica en *Batallas y quincuagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo»

Resumen
Batallas y quinquagenas de Fernández de Oviedo reúne un conjunto organizado de letras y timbres, catálogo que ya se indizó en esta misma revista en el nº 85 del año 2009: 35-80. Este nuevo artículo trata de estudiar el estilo, la finalidad, la técnica, los temas, la hermeneútica,... todos los elementos que vamos descubriendo de la mano del propio Gonzalo Fernández de Oviedo y que definen las letras y timbres.

Palabras clave
Letra, cimera, divisa, timbre, invención letras de justadores, Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, cancionero siglo XV.

Jesús Luque Merino (Universidad de Granada): «Lope de Vega, versificador latino. A propósito de *La Dorotea*»

Resumen:
Los coros con que cierra Lope cada uno de los cinco actos de *La Dorotea* llaman la atención no ya por los versos que en ellos emplea el poeta, sino, sobre todo, por las denominaciones que les aplica. Dichas denominaciones, tomadas todas ellas de la antigua métrica greco-latina, denotan un propósito de imitar en español ciertas formas de la versificación latina, pero de entrada resultan, al menos, chocantes.

Palabras clave:
La Dorotea, coros, métrica.

Abstract:
The choruses that end each of the five acts of *La Dorotea* by Lope de Vega are surprising, not only because of the sort of verses he used but, above all, because of the names he gave them. These, at first, surprising names, borrowed from ancient greek-latin Metrics, involve an intention of reproducing specific latin lines in Spanish.

Key words:
La Dorotea, choruses, Metrics.

Fernando Rodríguez-Gallego (Westfälische Wilhelms-Universität Münster): «Las dos versiones de *Judas Macabeo*, de Calderón de la Barca»

Resumen
En este artículo se analizan las dos versiones de la comedia de Calderón de la Barca *Judas Macabeo*, estrenada en 1623. La primera versión, todavía inédita, se conserva en dos manuscritos y la segunda es la publicada en 1637 en la *Segunda parte de comedias* de Calderón. Las diferencias entre ambas son de muy distinto grado y afectan a en torno un 40% de los versos de la obra.

Palabras clave
Calderón de la Barca, *Judas Macabeo,* reescritura, crítica textual.

Abstract
This paper analyses the two versions of *Judas Macabeo*, a play by Calderón de la Barca premièred in 1623. The first version, still unpublished, is held in two manuscripts while the second one was published in Calderón's *Segunda parte de comedias* (1637). The differences between them are considerable and concern a 40% of the verses of the play.

Key words
Calderón de la Barca, *Judas Macabeo,* rewriting, textual criticism.

Miguel Zugasti (Universidad de Navarra): «Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa»

Resumen
Estudio de la obra del peruano Lorenzo de las Llamosas, escritor cortesano que vivió a caballo entre los siglos XVII y XVIII, consagrando su pluma a los ocasionales encargos literarios (cantos encomiásticos, espectáculos teatrales) que le hacían diversos protectores o mecenas. Su carácter, en cambio, no era propenso al panegírico y decide arrinconar la pluma y probar fortuna como pedagogo y soldado. Al final tiene que retomar su actividad literaria para satisfacer las voluntades de ciertos poderosos.

Palabras clave
Lorenzo de las Llamosas, literatura cortesana, Barroco, Perú.

Abstract
Study of the work of the Peruvian Lorenzo de las Llamosas, court writer who lived astride between the XVIIth and XVIIIth centuries, dedicating his pen to the occasional literary orders (panegyric poems, theatrical spectacles) that diverse protectors or patron were doing to him. His character, on the other hand, was not inclined to the panegyric, and he decides to corner the pen and to prove fortune as pedagogue and soldier. Ultimately it has to take again his literary activity to satisfy the wills of certain powerful.

Philip Deacon (University of Sheffield): «Precisiones bibliográficas sobre la primera edición de *El Barón*» de Leandro Fernández de Moratín»

Resumen
En la mayoría de los repertorios bibliográficos, la edición princeps de la comedia *El Barón* de Leandro Fernandez de Moratín consta como impresa en Madrid por Fermín Villalpando en 1803. Sin embargo, un examen cuidadoso de varios ejemplares registrados revela que hubo dos ediciones casi idénticas, una de las que intenta copiar a plana y renglón el formato de la otra. La segunda edición de 1803 es más descuidada y se aleja más del texto fijado por Moratín, del que sobrevive el original de imprenta en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Algunas de las grandes bibliotecas de impresos españoles, incluyendo la Biblioteca de Menéndez Pelayo, tienen ejemplares de las dos ediciones, y una consulta directa permite demostrar las diferencias entre las dos impresiones e identificar cuál sigue mejor la voluntad del autor y que por tanto tiene prioridad. El artículo estudia la primitiva historia textual impresa de *El Barón* y proporciona una lista de ejemplares pertenecientes a la primera y segunda edición de la obra conservados en varias grandes bibliotecas.

Palabras clave
Leandro Fernández de Moratín, *El Barón*, prácticas de impresores, imprenta manual, primera edición, Fermín Villalpando, filigranas, papel, ortografía.

Abstract
According to most bibliographical listings the first edition of the play *El Barón* by Leandro Fernandez de Moratín was printed in Madrid by Fermín Villalpando in 1803. However, a detailed examination of various of the copies listed reveals the existence of two very similar editions, one of which attempts to copy precisely the format of the other. The second 1803 edition contains certain errors and is learly less faithful to Moratín's original manuscript, located in the Archivo Histórico Nacional in Madrid. Several great libraries of Spanish texts, including the Biblioteca de Menéndez Pelayo, contain copies of both editions; direct consultation reveals the differences netween the two printings and permits the identification of which more closely follows the author's intentions and therefore came first. The article examines the early printed history of *El*

Barón and provides a list of copies of the first and second edition in various major research libraries.

Key words
Leandro Fernández de Moratín, *El Barón*, printing practices, hand press, first edition, Fermín Villalpando, watermarks, paper, spelling practices.

Borja Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Cantabria). «Las ediciones dieciochescas de Russell P. Sebold»

Resumen
El artículo hace una revisión de la labor como editor del hispanista norteamericano. Toma en cuenta, una por una, las ediciones por él realizadas, hace una valoración de su importancia, aportaciones, relevancia y efectos en los estudios del siglo XVIII, así como perfila la trayectoria dieciochista de Sebold.

Palabras clave
Russel P. Sebold, Padre Isla, Diego de Torres Villarroel, Ignacio López de Ayala, Ignacio de Luzán, José de Cadalso, Tomás de Iriarte, Gaspar Melchor de Jovellanos, Fray Gerundio de Campazas, *Visiones y visitas…*, *Vida de Torres Villarroel*, *Numancia destruida*, *Poética*, *Cartas marruecas*, *Noches lugúbres*, *El señorito mimado*, *La señorita malcriada*, *El delincuente honrado.*

Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante): «Lope de Vega en el Romanticismo español»

Resumen
La figura de Lope de Vega fue analizada con precisión en la primera mitad del siglo XIX. Románticos y neoclásicos debatieron con especial atención el corpus literario de Lope, especialmente el referido a la dramaturgia. La preceptiva neoclásica y la estética romántica se enfrentaron entre sí tanto en los círculos literarios de la época como en las publicaciones periódicas del momento. Desde esta perspectiva analizamos la dramaturgia de Lope de Vega, desde su recepción en la escena española hasta su rechazo o imitación.

Palabras clave
Siglo XIX, Lope de Vega, Romanticismo, polémicas literarias, prensa periódica.

Abstract
During the first half of the 19th century, the figure of Lope de Vega was analysed in detail. Romanticists and Neoclassists debated his literary corpus with special emphasis, on drama. Neoclassic precepts and romantic aesthetics were contrasted not only in the literary circles of that era, but also in the press publications of that moment. The drama of Lope de Vega will be analyzed from these perspectives: the acceptance in the Spanish scene, its rejection or its imitation.

Key words
19th century, Lope de Vega, Romanticism, literary debate, press.

Eva María Valero Juan (Universidad de Alicante): «Independencia y Romanticismo en el Perú: tentativa, impostura y derrotero»

Resumen
El Romanticismo peruano ha sido tradicionalmente juzgado por la historiografía como mera tentativa o «impostura». Vincular su carácter epidérmico e imitativo con los factores históricos del Perú de la primera mitad del siglo XIX, y en concreto con el proceso emancipador, es el primer objetivo de este artículo. Además, se tratará de proponer una revisión crítica del movimiento, sustentada en la idea del romanticismo como «derrotero». Esta dimensión del Romanticismo peruano puede construirse con el análisis de fragmentos literarios sobre los que no se había reparado. En su visualización conjunta, es posible plantear un relevante matiz para que la tentativa romántica pueda complementarse con la idea de derrotero imprescindible para la independencia cultural y literaria del Perú.

Palabras clave
Independencia, Romanticismo peruano, José Arnaldo Márquez, Juan de Arona, Ricardo Palma.

Eva María Valero Juan (Universidad de Alicante): «Independence and romanticism in Peru: attempt, imposture and path»

Abstract
AThe Peruvian romanticism has usually been court for the historiography as meer attempt or «imposture». To link its epidermic and imitative character with historic factors of Peru out of the first middle of the nineteenth century, and specifically with the process emancipator, is the first object of this article. In addition, it will be tried to propose a critical review of the movement, sustained in the idea of the romanticism as «path». This dimension of the Peruvian romanticism can build with the analysis of literary fragments on those which had not been repaired. In its joint visualisation, it is possible to pose a relevant nuance so that the romantic attempt can complement with the intention of path essential for the cultural and literary independence of Peru.

Key words
Independence, Peruvian romanticism, José Arnaldo Márquez, Juan de Arona, Ricardo Palma.

Irene Vallejo (Universidad de Valladolid). «Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884)».

Resumen:
A mediados del siglo XIX comenzaron a venir de gira por España compañías dramáticas italianas, al frente de las cuales se hallaban eminentes artistas. La primera de ellas fue la de la actriz Adelaida Ristori, en 1857. Esta misma y otras que le sucedieron –las de Carolina Santoni, Carolina Civili, Ernesto Rossi, Tomasso Salvini, Achille Majeroni y Giacinta Pezzana– continuaron viniendo de modo intermitente hasta 1884. El presente trabajo tiene por objeto estudiar la actividad de estas compañías en los escenarios madrileños y su posible influencia en el teatro español. Para ello, se han analizado las funciones que dieron, las obras que representaron en lengua italiana y la acogida que tuvieron por parte del público.

Palabras clave:
Teatro italiano. Compañías dramáticas italianas. Teatro español. Siglo XIX.

Irene Vallejo (Universidad de Valladolid). «Italian troupes in Madrid (1857-1884)».

Abstract:
Around the middle of the 19th century Italian troupes, headed by eminent professionals, began to tour Spain. Adelaida Ristori was the first to arrive, in 1857. She and those who followed in her footsteps –Carolina Santoni, Carolina Civili, Ernesto Rossi, Tomasso Salvini, Achille Majeroni and Giacinta Pezzana– returned to Spain from time to time until 1884. The object of this paper is to study the activity of these troupes on the Madrid stage and their possible influence on Spanish theater. To this end we have analyzed the performances that were offered and the works that were staged in Italian as well as how they were received in Madrid.

Key words:
Italian Spanish Theater; Italian Troupes; Spanish Theater; 19th Century.

Rebeca Martín (Universidad Autónoma de Barcelona) «Lecciones de anatomía, estética y antropología criminal: los cuentos de Rafael Salillas»

Resumen
El 19 junio de 1892 *El Liberal* abría sus páginas con el anuncio de una nueva sección, «Cuentos propios», concebida para divulgar la narrativa breve de «nuestros más reputados literatos y cuentistas». Entre los autores que colaboraron en la sección se cuenta el médico Rafael Salillas (1854-1923), más conocido por sus aportaciones a la antropología criminal, la etnografía y el reformismo penalista que por su labor literaria. El presente trabajo ahonda en la personalidad literaria del autor y examina la relación existente entre los cinco cuentos que publicó en *El Liberal* con el resto de su obra de ficción (el drama *Las dos ideas*, 1884; la novela corta *Quiero ser santo*, 1907), así como con su producción criminológica, sociológica y penitenciaria, nutrida por una clara vocación divulgadora.

Palabras clave
Rafael Salillas, prensa, cuento, antropología criminal, reformismo penalista.

Rebeca Martín (Universidad Autónoma de Barcelona) «Lessons in anatomy, aesthetics and anthropological criminology: short-stories by Rafael Salillas»

Abstract
On June 19, 1892 *El Liberal* announced a new section called «Cuentos propios», designed to show the short-stories of the most celebrated Spanish writers. One of the contributors was the doctor Rafael Salillas (1854-1923), well known for his works about anthropological criminology, ethnography and criminal law. This article offers an approach to his literary personality and studies the relationship between the five short-stories published in *El Liberal* with the rest of his literary output (the drama *Las dos ideas*, 1884; the nouvelle *Quiero ser santo*, 1907) as well as his essays about the criminal types, sociology and penal reform.

Key words
Rafael Salillas, press, short-story, anthropological criminology, penal reform.

Dolores Thion Soriano-Mollá (Université de Pau): «*Medrosilla*, una traducción del catalán atribuida a José María de Pereda»

Resumen
En 1892, José María de Pereda fue mantenedor de los Juegos florales de Barcelona. En aquellos momentos de plena efeverescencia catalanista, fue erigido como símbolo del regionalismo literario. A su autoridad en Cataluña se debe la circunstancial paternidad del juguete *Medrosilla*, traducción del catalán *Poruga,* de José Pin y Soler. El análisis y cotejo de los manuscritos conservados nos ha permitido restituir el proceso de traducción y elucidar en qué consistió la contribución efectiva del escritor santanderino. La singularidad de *Medrosilla* reside en ser un texto escrito, como dice la expresión, a cuatro manos.

Palabras clave
José María de Pereda, José Pin i Soler, *Medrosilla*, *Poruga.*

Abstract
In 1892, José María de Pereda presided over a poetry contest called the Floral Games held in Barcelona. In these days of rising nationalism in Catalonia, Pereda became the very symbol of literary regionalism. Such authority enabled him to publish a divertissement entitled *Medrosilla* which is a Spanish translation of José Pin y Soler's book originally published in Catalan as *Poruga*. A close analysis and a comparative study of the several manuscripts made it possible to recover the translation process and therefore to assess how much the Santander-born writer was involved in translating the source text since Medrosilla is in fact what could be called a text written by two pairs of hands.

Francisco Trinidad (Centro de Interpretación Palacio Valdés): «Cartas de Palacio Valdés a Camille Pitollet. Memoria de una impostura»

Resumen
En el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, número XXXIII, de 1957, el hispanista Camille Pitollet publicó un artículo titulado «Recuerdos de don Armando Palacio Valdés» en el que utiliza algunas cartas enteras y fragmentos de otras en las que se apoyaba para trazar su particular visión del novelista. Cotejadas las cartas y fragmentos entonces publicados con sus originales, que se conservan en la Biblioteca Nacional, se aprecia que el hispanista francés manipuló a su antojo las cartas recibidas. En este artículo se publican íntegras aquellas cartas y se cotejan con las manipulaciones a que en su día fueron sometidas.

Palabras clave
Camille Pitollet, Palacio Valdés, epistolario, manipulación, impostura, Ateneo de Madrid, Premio Nobel.

Abstract
In the *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, number XXXIII, of 1957, the Hispanist Camille Pitollet published a qualified article «Recuerdos de Don Armando Palacio Valdés¥ in the one that uses some entire letters and fragments of others, that uses to plan his particular vision of the novelist. Compared the letters and fragments then published with his originals, which remain in the Biblioteca Nacional of Madrid, it appreciates that the French Hispanist manipulated the received letters. In this article those letters are published completed and are compared with the manipulations to which in his day they were submitted.

Key words
Camille Pitollet, Palacio Valdés, epistolary, manipulation, deceit, Ateneo of Madrid, Nobel Prize.

Philippe Merlo Morat (Universidad de Lyon) «La lírica de José Hierro o la musicalidad al compás del compromiso»

Resumen
La poesía de José Hierro es una verdadera partitura que se dirige a todo tipo de público, porque su poesía-música es a la vez popular y culta, oscila entre temas hondos, como el encierro y la muerte, que son las huellas de su vida, y un profundo compromiso que está presente a lo largo de toda la existencia del artista. La poesía-música de Hierro es también una partitura que tiene la peculiaridad de poseer un compás muy suyo de nueve pulsaciones, los versos eneasilábicos que utiliza Hierro como marca de su estilo. Además, el arte musical del poeta es inmenso, y traduce un buen conocimiento de la música, que incorpora a sus poemas, mostrándonos que sabe utilizar un sinfín de voces comparables con el arte polifónico coral que, por otra parte, se nutre de intertextualidad, de modernidad y de humor. Se trata, pues, de una verdadera sinfonía que nos propone José Hierro: sinfonía de luces y sonidos, «una poesía para los oídos» que desemboca en una lírica mística en su sentido más laico, es decir, en la búsqueda de algún sentido oculto en su poesía que sólo puede encontrarse en el silencio.

Palabras clave
José Hierro, poesía, música, pintura, compromiso.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo

Instrucciones generales para la redacción y envío de artículos

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (BBMP) publica Artículos (hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres [con espacios]), Notas (4.000 palabras /25.000 caracteres [con espacios]) y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios (hasta 20.000 palabras / 124.000 caracteres [con espacios]), preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del *BBMP*, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes al Consejo Editorial del *BBMP*, designados por su Consejo de Redacción. Cuando este lo considere conveniente, en función de lo específico del tema objeto de estudio, podrá solicitar asesoramiento o el preceptivo informe a investigadores ajenos al Consejo Editorial, que sean reconocidos especialistas en aquella materia. Los revisores podrán recomendar la publicación, rechazarla o indicar los cambios necesarios para que la colaboración pueda ser publicada. En ese último caso se remitirán al autor los cambios indicados, para que éste los realice y entregue un nuevo texto.

El Consejo de Redacción propondrá igualmente los libros que serán reseñados en cada volumen y propondrá un reseñador. También se podrán enviar reseñas para su publicación, que serán evaluadas por el mismo procedimiento que los artículos. Los autores o editores que deseen solicitar una reseña de sus libros deberán enviar un ejemplar de los mismos al *BBMP.*

Estudios, artículos y notas deberán ser enviados al BBMP por correo electrónico, en formato Word (97-2003) o Word Perfect. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado a espacio y medio. Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del *BBMP.* Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más tres líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por dos puntos. Por ejemplo: (García Castañeda: 1978: 13) (Aymes: 2008: 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar: 2006a: 32) (Romero Tobar: 2006b: 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en versalita. Cada entrada bibliográfica ten-

drá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Se seguirán los ejemplos siguientes:

Libros

MORÓN ARROYO, Ciriaco. (2003) *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria.* Palencia. Cálamo.

Artículos

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007) «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura.* 69. 137. 13-34.

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902 : Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad.* Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

Ediciones

PEREDA, José María de. (1998) Pedro Sánchez. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe (Colección Austral).

Dos o más autores (en libros y artículos)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y Raquel Gutiérrez Sebastián (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula.* 751-752. 20-25.

Obras Colectivas

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (Ed.). (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memorian Maurice Hemingway.* Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

Artículos o libros en edición electrónica

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios.* Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260418987818487458813/029934.pdf?incr=1

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas.

Las reseñas no superarán las 4.000 palabras (25.000 caracteres [con espacios]), y no llevarán notas a pie de página. Se compondrán en Garamond 11 e interlineado sencillo. Excepcionalmente, cuando el interés del libro reseñado lo justifique, y por encargo del Consejo de Redacción, se publicarán artículos-reseñas, que podrán superar la extensión indicada, llevar notas a pie de página e incluir una bibliografía específica.

Información sobre suscripciones

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

Sociedad Menéndez Pelayo
Sede provisional: Centro Cultural Dr Madrazo.
C/ Casimiro Sainz s/n
39004. Santander. Cantabria. España.
Suscripciones por correo electrónico:
suscripciones_boletín@yahoo.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por:
-Cheque nominativo a favor de "Sociedad Menéndez Pelayo"
-Transferencia con identificación (sólo en España) a la cuenta 2066 0111 72 0200012733.
-Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad)
-Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)