JESÚS CAÑAS MURILLO
JOSÉ LUIS BERNAL
(Eds.)

DEL SIGLO DE ORO
Y DE LA EDAD DE PLATA
Estudios sobre Literatura Española
dedicados a Juan Manuel Rozas

DEL SIGLO DE ORO
Y DE LA EDAD DE PLATA

Estudios sobre Literatura Española

dedicados a Juan Manuel Rozas

JESÚS CAÑAS MURILLO
JOSÉ LUIS BERNAL
(Eds.)

DEL SIGLO DE ORO
Y DE LA EDAD DE PLATA
Estudios sobre Literatura Española
dedicados a Juan Manuel Rozas

DEL SIGLO DE ORO
Y DE LA EDAD DE PLATA

Estudios sobre Literatura Española

dedicados a Juan Manuel Rozas

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

(Jesús Cañas Murillo)

II. JUAN MANUEL ROZAS

Nota previa (Jesús Cañas Murillo)

Nacer laurel y ser humilde caña *(Una lectura biográfica de Lope)*

III. DEL SIGLO DE ORO…

Jesús Cañas Murillo

(Universidad de Extremadura),

En torno a Fuente Ovejuna *y su personaje colectivo*

Francisco Javier Díez de Revenga

(Universidad de Murcia),

Rozas, Lope y la poesía de senectud

Antonio Rey Hazas

(Universidad Autónoma de Madrid),

José Hierro y Lope de Vega: Lope. La noche. Marta

José Rico Verdú

(Universidad Nacional de Educación a Distancia),

Acoso al Juicio Astronómico del día

José Roso Díaz

(Universidad de Extremadura),

El recurso del engaño y el tema del amor

en las comedias de Lope de Vega

Enrique Rull

(Universidad Nacional de Educación a Distancia),

Intervención de lo maravilloso

en los autos mitológicos de Calderón

Ana Suárez Miramón

(Universidad Nacional de Educación a Distancia),

Palacios fantásticos en Calderón

Miguel Ángel Teijeiro Fuentes

(Universidad de Extremadura),

Significado y sentido de La fuerza de la sangre *de Cervantes*

IV. …DE LA EDAD DE PLATA…

Francisco Abad

(Universidad Nacional de Educación a Distancia),

"Siglo liberal", "Generación del 27"y otras lexicalizaciones conexas

José Luis Bernal

(Universidad de Extremadura),

El Limbo *ultraísta de Gerardo Diego*

Guillermo Carnero

(Universidad de Alicante),

Siete cartas de Manuel Díez Crespo

a Jorge Guillén (1935-1940), y una de Jorge Guillén al

ministro francés de Asuntos Exteriores (1938)

Francisco Díaz de Castro

(Universidad de las Islas Baleares),

Jorge Guillén y la música

Juan María Díez Taboada

(Consejo Superior de Investigaciones Científicas),

Enigma y sugerencia en el Romance Sonámbulo *de García Lorca*

José-Carlos Mainer

(Universidad de Zaragoza),

Giménez Caballero en Revista de las Españas *(1926-1936):*

una campaña literaria

Miguel Ángel Pérez Priego

(Universidad Nacional de Educación a Distancia),

El tema de Judit en la literatura de la Edad de Plata

Isabel Román Román
(Universidad de Extremadura),
Greguería y novela: Ramón Gómez de la Serna y Eugenio D'Ors

Gregorio Torres Nebrera
(Universidad de Extremadura),
Quevedo desde la mirada lectora de Jorge Guillén

V. …Y SIEMPRE JUAN MANUEL

Luciano García Lorenzo
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas),
Juan Manuel Rozas y el teatro clásico

Francisco Javier Grande Quejigo
(Universidad de Extremadura),
Juan Manuel Rozas y la literatura medieval:
el vasallaje espiritual y el significado
de la obra de Gonzalo de Berceo

Miguel Ángel Lama
(Universidad de Extremadura),
El mapa literario extremeño de Juan Manuel Rozas

Julio Neira

(Centro Cultural Generación del 27),

Los poetas del poeta. Notas sobre la poesía de Juan Manuel Rozas

Leonardo Romero Tobar

(Universidad de Zaragoza),

Azorín, Castilla y la "Literatura Nacional"

I

INTRODUCCIÓN

El 14 de enero de 1986 fallecía en Madrid, en la Clínica Rúber, Juan Manuel Rozas, por entonces Catedrático y Director del Departamento de Literatura Española en la Universidad de Extremadura. Contaba con cuarenta y nueve años de edad. El tres de abril de ese mismo año hubiese cumplido los cincuenta. Ahora, en 2006, al conmemorarse el vigésimo aniversario de su desaparición, un grupo de personas ligadas a él, compañeros, discípulos, amigos todos, han querido juntar sus esfuerzos para recordar su figura y su obra, para rendirle un homenaje completamente merecido y justo. Un homenaje que se viene a sumar a los que se realizaron en los momentos próximos a su desaparición, dando, así, continuidad al reconocimiento y al recuerdo[1]. Como el tributado por la revista universitaria *Residencia. Cuadernos de Cultura*[2], por la revista de creación *Gálibo*[3], por la revista de investigación *Anuario de Estudios Filológicos*[4], por

[1] En vida le fue ofrecido un homenaje a Juan Manuel Rozas, por parte de profesores y alumnos de la Universidad Autónoma de Madrid. Fue incluido e impreso en *Módulo 3*, III, Homenaje a Juan Manuel Rozas, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, mayo-junio de 1973.

[2] *Residencia. Cuadernos de Cultura*. Época IV, vol. V, nº 13, Homenaje a Juan Manuel Rozas (1936-1986). Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.

[3] *Gálibo. Revista de Literatura*, nº 4-5, Homenaje a Juan Manuel Rozas. Edición al cuidado de José Luis Bernal y José Manuel Fuente. Cáceres, Diputación Provincial, 1986 [terminado de imprimir en febrero de 1987].

[4] *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, Homenaje a Juan Manuel Rozas. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1989.

la *Revista de Estudios Extremeños*[5], de carácter regional, dedicada a clarificar la realidad cultural, histórica y actual, de Extremadura y profundizar en su conocimiento. Un homenaje que, también, viene a coincidir en el tiempo con el curso académico, 2005-2006, en el que se hubiese producido su jubilación, tras traspasar la barrera de los setenta años.

El resultado de la labor realizada, gracias a los esfuerzos de todos los participantes, ha sido un volumen que contiene veintidós trabajos de diferentes profesores, producto de las investigaciones realizadas por profesionales de siete universidades españolas (Alicante, Autónoma de Madrid, Educación a Distancia, Extremadura, Islas Baleares, Murcia, Zaragoza) y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, institución a cuya plantilla también perteneció Juan Manuel Rozas durante varios años de su vida.

Los artículos han sido conscientemente centrados en las dos épocas de la Literatura Española que más asiduamente merecieron la atención de Juan Manuel, y en las cuales más se hizo notar su magisterio, el Siglo de Oro y la ya generalmente llamada Edad de Plata. De ahí el título, *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre Literatura Española dedicados a Juan Manuel Rozas*, que hemos proporcionado al libro. No obstante, no hemos querido descartar ni rechazar trabajos dedicados a analizar la producción del propio Rozas, tanto en su vertiente de creación, como en su faceta de investigación. De ahí tres de los grandes apartados en los que ha sido estructurado el volumen: "Del Siglo de Oro…", "…De la Edad de Plata…", "…Y siempre Juan Manuel". Todos están completados por uno inicial, que preside y abre el tomo, ubicado tras esta introducción. Uno que rescata una aportación del propio Juan Manuel Rozas que había quedado inédita en sus carpetas de trabajo, una investigación dedicada, como en tantas otras ocasiones, a la vida y a la obra de Lope de Vega, autor en el que, como es bien sabido, era consumado y reconocido especialista.

---

[5] *Revista de Estudios Extremeños*. Homenaje a Juan Manuel Rozas, tomo XLVII, número III, septiembre-diciembre de 1991, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1992.

La temática de los trabajos que en las páginas siguientes se pueden consultar, es variada. En el conjunto dedicado al Siglo de Oro, encontramos estudios sobre el teatro, sobre la poesía, sobre la novela; y sobre autores fundamentales de nuestra tradición cultural, como Lope, como Calderón, como Cervantes. En el conjunto dedicado a la Edad de Plata, los temas y los autores de la generación del 27 son, como no podía ser menos, absolutamente dominantes. García Lorca, Jorge Guillén, Giménez Caballero, el propio grupo como conjunto al que se otorgó una denominación que lo identificase, desfilan por sus páginas. Junto a ellos, los escritores y los temas de la generación del 98 y de los años posteriores hallan también representación. En el conjunto dedicado a la producción de Juan Manuel, quedan analizados sus poemas, sus aportaciones críticas al mejor conocimiento de la Edad Media, del teatro barroco, de Azorín y el mundo del 98, de los escritores extremeños de diferentes épocas.

Con todo hemos querido conseguir un libro orgánico, estructurado, dotado de unidad. No una simple colección de artículos ordenados alfabéticamente según el apellido de sus autores. Con todo hemos querido contribuir a traer, una vez más, a la memoria, a volver a poner de actualidad, a situar de nuevo en primer plano, a un hombre, a un profesor y a un investigador, Juan Manuel Rozas, que nunca ha terminado, ni terminará, de apartarse de nosotros, a una figura, Juan Manuel Rozas, que ha sido para todos un modelo, como individuo, como persona, como intelectual, un modelo que también puede convertirse en punto de referencia, y así deseamos que lo sea, en momentos más recientes, para las nuevas generaciones, actuales y venideras, para jóvenes profesores e investigadores, presentes y futuros, que no pudieron beneficiarse directamente de su magisterio, que no tuvieron la oportunidad ni la fortuna de conocerlo personalmente, de tratar personalmente con él.

Jesús Cañas Murillo
Universidad de Extremadura

II

JUAN MANUEL ROZAS

NOTA PREVIA

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura

Tenía Juan Manuel Rozas el proyecto de elaborar un libro completo sobre la producción literaria de Lope de Vega. Tan sólo dejó redactado uno de los capítulos previstos, el tercero, el que deseaba dedicar a su biografía. Lo tituló "Lope de Vega. Vida". El capítulo todavía permanece inédito. Lo hemos querido rescatar en esta ocasión, y darlo a conocer dentro del volumen que publicamos con motivo del vigésimo aniversario de su fallecimiento. Hemos deseado que le sirva de apertura.

La versión del capítulo que se conservaba en las carpetas de trabajo de Rozas no era la definitiva. Se trataba de un borrador, aunque, cierto es, en avanzado estado de elaboración. Al convertirlo en artículo hemos querido pulirlo un poco más. Hemos retocado aspectos parciales de su redacción provisional. Hemos completado, aumentado, reestructurado y modernizado algunas notas. Hemos añadido otras nuevas, identificándolas con la advertencia correspondiente, con el aviso "Nota del editor". Y le hemos dado un nuevo título, basado en el que su autor había utilizado para denominar el primero de los apartados incluidos en el cuerpo del trabajo, –un apartado al que,

obviamente, hemos otorgado un nuevo marbete, "En los inicios de una trayectoria"–, un verso del propio Lope, "Nacer laurel y ser humilde caña", completándolo con un subtítulo, "(Una lectura biográfica de Lope)", que tampoco se hallaba en el original.

Nuestro objetivo ha sido en todo caso enriquecer el tomo resultante, y contribuir a rendir, de otra forma, también homenaje a la figura y a la obra de Juan Manuel, difundiendo otras facetas aún desconocidas de su producción investigadora, otras muestras de su saber, de su buen hacer y de su magisterio, que a todos, por fortuna, nos alcanzó y todavía nos alcanza.

NACER LAUREL Y SER HUMILDE CAÑA

(UNA LECTURA BIOGRÁFICA DE LOPE)

Juan Manuel Rozas

Universidad de Extremadura

En los inicios de una trayectoria

Tiene su silla en la bordada alfombra
de Castilla el valor de la Montaña
que el valle de Carriedo España nombra.

Allí otro tiempo se cifraba España
allí tuve principio; mas ¿qué importa
nacer laurel y ser humilde caña?

Falta dinero allí, la tierra es corta;
vino mi padre del solar de Vega:
así a los pobres la nobleza exhorta.

Siguióle hasta Madrid, de celos ciega,
su amorosa mujer, porque él quería
una española Elena, entonces griega.

Hicieron amistades, y aquel día
fue piedra en mi primero fundamento
la paz de su celosa fantasía,

En fin, por celos soy, ¡qué nacimiento!
Imaginadle vos, que haber nacido
de tan inquieta causa fue portento.

Con estos versos de la *Epístola a Amarilis*[6], nos explica Lope su origen y su génesis. En ellos hay cuatro ideas fundamentales que, aunque poetizadas, son una base real para empezar su biografía[7]. Procede de la montaña y se enorgullece de ello, como todos los españoles de la época; mas es económicamente humilde su familia y, por ello, su padre debe de emigrar hacia la Corte, entonces Valladolid, como tantos españoles de entonces. Su madre (al parecer, en este cuarto dato la fantasía dora la realidad en exceso), celosa por los amores que su marido mantenía con otra mujer, le sigue, y exactamente de la reconciliación del matrimonio nacerá el *Fénix de los Ingenios*. Este detalle y el garbo con que el poeta lo cuenta –aunque no fuese del todo cierto– es importante, como expresión de la manera con que Lope se veía impulsado por un destino en el que el amor y los celos tenían principal asiento. Por ello, y por su amplio *curriculum* afectivo, su vida, que se podría ordenar de otras maneras, va a quedar aquí estudiada a través de sus amores. Y en una primera etapa de juventud, que llamaremos de primavera, nos centraremos en los amores de Filis y Belisa; en una segunda etapa, que llamaremos estival, nos centraremos en Juana Guardo y en Camila Lucinda; en una tercera,

---

[6] Lope de Vega, *La Filomena*, Madrid, 1621: "Belardo a Amarilis. Epístola séptima". Cito por la edición de José Manuel Blecua, Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, Barcelona, Planeta (Clásicos Planeta, 18), 1969, pp. 809-818. Los versos transcritos se hallan en pp. 811-812.

[7] Para una bibliografía sobre estudios biográficos que fueron dedicados a Lope de Vega, véase José Simón Díaz y Juana de José Prades, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos*

denominada otoñal, pondremos el norte en Marcia Leonarda; y, por fin, la cuarta será el invierno, en el que hallaremos a Lope ya solo, sin amor humano.

Su padre, por el que Lope sintió gran admiración, se llamó Félix de Vega, tras pasar en Valladolid una temporada, donde ejerció su oficio de bordador, se trasladó, al compás de la Corte, a Madrid, a principios de 1562, año en que nacería Lope. El padre, artista artesano, poeta y mujeriego, como el hijo, sufrió también él, una honda crisis religiosa, tal vez de la mano del beato Bernardino de Obregón[8], y se dedicó, con éste, a ayudar a los enfermos pobres de los hospitales. Murió en 1576, mientras que la madre le sobrevivió hasta 1589. Habían tenido seis hijos: antes de Lope, Francisco e Isabel, que casó con el francés Luis de Rosicler; después de él Juliana, de la que nada se sabe, y Juan, que muere en La Invencible. Y Luisa, que se casó y tuvo descendencia.

La partida de bautismo del poeta dice así:

> En seis días de diciembre de quinientos y sesenta y dos años, el muy reverendo señor ldo. Muñoz bautizó a Lope, hijo de Feliz de Vega y de Francisca su mujer. Compadre mayor, Antonio Gómez; Madrina, su mujer. – El Ido. Muñoz[9].

Si esta fecha es segura por este documento, no lo es tanto, según la crítica reciente, la de su nacimiento. Siguiendo a su primer biógrafo, Montalbán[10], se considera que Lope nació

---

sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1955. [Nota del editor].

[8] Véase, sobre este santo varón, Francisco de Herrera Maldonado, *Libro de la Vida y Maravillosas virtudes del Sieruo de Dios Bernardino de Obregón Padre y Fundador de la Congregación de los Enfermeros pobres y Autor de muchas obras pias de Madrid, y otras partes*, Madrid, Imprenta del Reyno, s. a. (frontis fechado en 1633); Luis Bernardino de Obregón, *Vida y virtudes del siervo de Dios Bernardino de Obregón*, Madrid, Bernardo Peralta, 1724; y José del Corral, *Aquellos madrileños*, Madrid, s. a., pp. 11-36.

[9] Parroquia de San Miguel de los Octoes, libro primero de bautismos, folio 110v. *Vid*. Blanca de los Ríos, *Del Siglo de Oro*, Madrid, 1910, p. 210, citado por Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969, p. 13, nota 2.

el 25 de noviembre; sin embargo, en los últimos años se duda de esta fecha y se sopesa la del 2 de diciembre[11].

Los datos que tenemos sobre su formación intelectual son cuatro, colocados sobre el reiterado tema de su enorme precocidad: que pudo ser alumno de Vicente Espinel; que siguió las enseñanzas de los jesuitas; que fue protegido por el Obispo Manrique de Lara; y que pasó algunos años en la Universidad de Alcalá.

Sin duda, Lope fue muy precoz. Él mismo lo dice varias veces con detalles concretos que parecen ciertos, en líneas generales[12]. Mas de ahí a la descripción que,

---

[10] *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, escritos por los más esclarecidos ingenios. Solicitados por el Doctor Juan Pérez de Montalbán*. Madrid, Imprenta del Reino, 1636. Se reproduce en la Colección de *Obras sueltas*, en el tomo XXI y último, Madrid, Sancha, 1779. Hay edición moderna, crítica, con estudio y notas, de Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS (Biblioteca di Studi Ispanici), 2001. Dejando aparte esta entrañable y apologética *Vida*, contamos con algunas biografías excelentes del Fénix, presididas por la *Nueva biografía* de Cayetano Alberto de la Barrera, como tomo I de las *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia, al cuidado de Menéndez Pelayo. Madrid, 1890, posteriormente recogida en los tomos CCLXII y CCLXIII de la BAE (Madrid, Atlas, 1973 y 1974). Sigue siendo fundamental la de Rennert y Castro, publicada en Anaya, 1968 y citada en nota anterior. Pueden consultarse también Francisco A. de Icaza, *Lope de Vega. Sus amores y sus odios*, Madrid, Voluntad, s. a.; Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933; Luis Astrana Marín, *Vida azarosa de Lope de Vega*, Barcelona, Juventud, 1935; Joaquín de Entrambasaguas, *Vida de Lope de Vega*, Barcelona, Labor, 1936, y *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946; Fernando Lázaro Carreter, *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*, Salamanca, Anaya, 1966; Carlos Rico-Avello, *Lope de Vega (Flaquezas y dolencias)*; y, como curiosidad y complemento, José Martínez Ruiz "Azorín", *Lope en silueta (Con una aguja de navegar Lope)*, Madrid, Imp. Aguirre, 1935, y Ramón Gómez de la Serna, *Lope viviente*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1954. Hay estudios biográficos fundamentales sobre aspectos o etapas parciales de la vida de Lope que se irán citando en su lugar.

[11] Véase W. T. McCready, "Lope de Vega's Birth Date and Horoscope", en *Hispanic Review*, XXVIII, 1960, pp. 313-318; y Laplane, *Lope de Vega*, París, Hachette, 1963, p. 14.

[12] Con detalle en *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1968, 2ª edición revisada, p. 294. De su precocidad de dramaturgo nos da detalle en el *Arte nuevo de hacer comedias*: "y yo las escribí, de once y doce años, / de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, / porque cada acto un pliego contenía". *Vid*. Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo*, Madrid, SGEL, 1976, pp.

sabrosa y minuciosa, hace Montalbán, puede haber un abismo de exageración y de idealización:

> A los dos primeros abriles de su edad, ya en la viveza de sus ojos, ya en el donaire de sus travesuras, y ya en la fisonomía de sus facciones mostró con los amagos lo que después hizo verdad con las ejecuciones. Iba a la escuela excediendo conocidamente a los demás en la cólera de estudiar las primeras letras y, como no podía por la edad formar las palabras, repetía la lición más con el ademán que con la lengua. De cinco años leía en romance y latín, y era tanta su inclinación a los versos, que, mientras no supo escribir, repartía su almuerzo con los otros mayores porque le escribiesen lo que él dictaba. Pasó después a los estudios de la Compañía, donde en dos años se hizo dueño de la gramática y la retórica, y antes de cumplir doce, tenía todas las gracias que permite la juventud curiosa de los mozos, como es danzar, cantar y traer bien la espada [...][13].

Que antes de acudir a los jesuitas, fuese donde Espinel para que, como prestigioso dómine que era, le enseñase esas primeras y precoces letras, no tiene nada de raro. Desde luego, Lope le llama "mi maestro", y recalca al empezar un soneto:

> Aquesta pluma, célebre maestro,
> que me pusisteis en las manos cuando
> los primeros caracteres firmando
> estaba, temeroso y poco diestro[14].

Su formación en el Colegio Imperial de los jesuitas ha sido aclarada por Millé suficientemente, quien en una ocasión la resume así: "Siguió sin mayores tropiezos sus

---

149-150 (la primera parte de este libro fue publicada, con el título de "El significado del *Arte Nuevo*", en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-293).

[13] *Obras sueltas*, XXI, p. 28. Citamos por la versión de Enrico Di Pastena, –mencionada en una nota anterior–, pp. 17-18.

[14] Editada por Entrambasaguas, en "Poesías nuevas de Lope de Vega, en parte autobiográficas", recogido en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo III, Madrid, CSIC, 1958, p. 231.

estudios en el recién fundado Colegio de la Compañía de Jesús, donde dio muestras de extraordinaria precocidad hasta el punto de que a los cinco años –últimos de 1576– leía en castellano y en latín, [y] en su infancia tradujo un poema *De raptu Proserpinae* de Claudiano[15].

Don Jerónimo Manrique de Lara (¿hacia 1572?) tomó a Lope bajo su protección. Este noble eclesiástico, que sería luego Obispo de Cartagena y de Ávila y en el año de su muerte sería nombrado nada menos que Inquisidor General, debió de querer encauzar al poeta hacia la vida sacerdotal, para lo que le encaminó a la Universidad de Alcalá a seguir estudios ("probablemente de Artes y Teología")[16], tal vez durante los cuatro años que quiere Montalbán, tal vez durante alguno menos, como parece desprenderse de la poca rentabilidad que al hecho le sacó, a través de su vida, el vanidoso y atacado por cultos que fue siempre Lope, que despacha muy rápidamente el asunto en la "Epístola segunda" "Al Doctor Gregorio de Angulo, Regidor de Toledo"[17]:

> Crióme don Jerónimo Manrique,
> estudié en Alcalá, bachilléreme,
> y aun estuve de ser clérigo a pique.
> Cegóme una mujer; aficióneme […].

[15] Véase "La juventud de Lope de Vega", en Juan Millé y Giménez, *Estudios de Literatura Española*, La Plata, 1928, pp. 33-79; y, del mismo autor, "Lope alumno de los jesuitas y no de los teatinos", en *Revue Hispanique*, LXXII, 1928, pp. 247-255.

[16] Millé, "La juventud de Lope de Vega", cit., pp. 47-48.

[17] En *La Filomena* (Madrid, 1621), ed. José Manuel Blecua, cit., pp. 758-769. La cita en pp. 760-761. Mucho me extraña, sin embargo, que en la declaración hecha ante el juez en el proceso de 1588 (ver más adelante) no dijese nada de sus estudios en Alcalá, enumerando otros hechos menos importantes como su estancia con los jesuitas.

¿Es una poetización de su vida como tantas veces? Nada más podemos aclarar sobre su formación a nivel universitario, al menos hasta que su nombre aparezca unido a los libros de matriculados o a otros documentos[18].

Filis e Isabel o la primavera

El primer gran amor de Lope fue Elena Osorio: amor vehemente, como la primavera, y que Lope traspuso en poesía abundantísima. Jerónimo Velázquez era solador, pero ya en 1570, sin dejar este ofició, lo encontramos de representante, haciendo los autos del Corpus en Segovia. Estaba casado con Inés Osorio y tenía de ella dos hijos, Damián, abogado, que pasó a América, y Elena, que casó con Cristóbal Calderón en 1576. Éste también pasaría pronto a indias. Dos o tres años después, hacia 1579, pues tenía Lope unos diecisiete, se entablaron unos amores apasionados entre Elena y el Fénix, los cuales, durante unos años, pasaron por toda la gama de lances, en la realidad y en la literatura, que *La Dorotea* expresa: exaltación, entrega, disputas, celos, riñas, nostalgias y desesperaciones. Con motivo de estos amores Lope escribió numerosos y bellos romances, bastantes de los cuales pasaron al *Romancero general*. Los seudónimos empleados en esta literatura fueron varios, aunque predominan los de

---

[18] La única anécdota concreta que nos cuenta Montalbán, verdadera aventura de adolescente, de Lope, es la siguiente: "Viéndose ya más hombre, y libre del miedo de su padre, que ya había muerto, ambicioso de ver mundo y salir de su patria, se juntó con un amigo suyo, que hoy vive, llamado Hernando Muñoz, de su mismo genio, y concertaron el viaje, para cuyo intento cada uno se previno de lo necesario; fuéronse a pie a Segovia, donde compraron un rocín en quince ducados que entonces no sería malo por el valor que tenía el dinero; pasaron a Lavañeza, y últimamente a Astorga, arrepentidos ya de su resolución por verse sin el regalo de su casa, y así determinaron volverse por el mismo camino que llevaron, y faltándoles en Segovia el dinero, se fueron entrambos a la platería, el uno a trocar unos doblones, y el otro a vender una cadena. Pero apenas el platero (escarmentado quizá de haber comprado mal otras veces) vio los doblones y la cadena, claro está pensó lo peor, pero lo posible, y dio parte a la justicia que luego vino y los prendió. Mas el juez [...] les dio libertad y mandó que un alguacil los trujese a Madrid y los entregase a sus padres con los doblones y la cadena". (*Obras sueltas*, XXI, pp. 29-30).

Filis y Belardo. Sin embargo, las tres piezas más impresionantes de estos amores son los tres sonetos llamados "de los mansos", de los que copio el más vehemente y cercano a los hechos[19]:

Vireno, aquel mi manso regalado
del collarejo azul, aquél hermoso
que, con balido ronco y amoroso,
llevaba por los montes mi ganado,
aquél del vellocino ensortijado,
de alegres ojos y mirar gracioso,
por quien yo de ninguno fui envidioso,
siendo de mil pastores envidiado,
aquél me hurtaron, ya Vireno hermano,
ya retoza otro dueño y le provoca.
Toda la noche vela y duerme el día.
Ya como blanca sal en otra mano.
Ya come ajena mano con la boca
de cuya lengua se abrasó la mía.

En el año 1587 estas relaciones se habían deteriorado completamente, sobre todo por la continua aparición de un nuevo pretendiente de mayor categoría económica y social que Lope, el cual satisfacía más a la madre –si hacemos caso de *La Dorotea*– que a la hija. Era éste sobrino del Cardenal Antonio Perrenot de Granvela.

Lope de Vega arremetió contra la familia Velázquez con lo que tenía más a su mano, las sátiras, divulgadas manuscritas[20]. Iban éstas, sobre todo, dirigidas contra Damián y Elena. Jerónimo Velázquez se vio obligado a denunciar al Fénix. Tras diversos lances, en un curioso proceso y, sobre todo, gracias al testimonio del representante Rodrigo de Saavedra, amigo del demandante y del demandado, nuestro poeta, fue

---

[19] Véase Lázaro, "Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos", recogido en su libro *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 149-167.

[20] Véanse los textos en el libro *Cardos del jardín de Lope*. Sátiras del "Fénix" editadas por Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, Instituto Nicolás Antonio, 1942.

condenado al destierro: ocho años y cinco leguas de la Corte, y dos años fuera del Reino[21].

Esta sentencia podría haber frenado a cualquier mozo que no fuese Lope. A él, su fogosidad y su poder creativo, tanto en la vida como en la literatura, le llevará a precipitarse en nuevos embrollos. Al final de sus amores con Elena, o muy poco después, entabló otros con una dama muy diferente, "una doncella de alta clase"[22], Isabel de Urbina. Como la familia de ella no era gustosa de estos amores y como el destierro le condenaba a perderla, Lope tiró por la calle de en medio y la raptó, y, para mayor escándalo, con la ayuda de un alguacil llamado Juan Chaves. Se inició en el mismo mes de febrero de ese año el nuevo proceso por el nuevo delito, y Lope tuvo que resolverlo casándose por poderes –pues ya estaba en el destierro–, representado por su cuñado Luis de Rosicler. La boda fue el 10 de mayo. Así cuenta Millé las incidencias de estos tres meses[23]:

> En ese breve intervalo de tres meses, Lope hizo gala de una maravillosa actividad. Probablemente se alejaría *pro formula* de Madrid, fingiendo que marchaba a su destierro y volvería después ocultamente [...]. Raptada doña Isabel, probablemente la condujo a Valencia, acompañados los dos tórtolos por Claudio Conde, inseparable amigo del poeta, y allí se establecerían tranquilamente, pues no eran gente para ahogarse en poco agua [...]. Entre tanto, el travieso Claudio Conde –un verdadero "bala perdida"– debió de hacer alguna mala trastada en Valencia, recayendo contra él la "sentencia tan rigurosa" –quizá de muerte o de galeras– a que alude Lope[24]. Correspondió entonces a éste devolver a su amigo las finezas que de

---

[21] Véase Tomillo y Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1901, libro en el que se transcribe el proceso entero y, después, se estudia este capítulo de la vida del Fénix. Sobre este periodo de la biografía lopesca y su importancia en la configuración de la comedia nueva, cf. Jesús Cañas Murillo, "Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia", en *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 75-92.

[22] Millé, "Lope de Vega en la Armada Invencible", en sus *Estudios de Literatura Española*, cit., pp. 103-151. La cita en p. 123.

[23] Millé, *ibidem*, pp. 125-126.

[24] Véase la dedicatoria *Querer la propia desdicha*, comentada por Millé, *ibidem*, p. 133.

> él había recibido. Para lo cual, ni corto ni perezoso, no sabemos si empleando la astucia o la violencia, le sacó de la prisión […]. Después, los dos amigos, fugitivos de Valencia, atravesarían de nuevo toda España para dejar a doña Isabel en las cercanías de Madrid y acabar de tramitar el matrimonio, embarcándose, por fin, en la Armada, y saliendo con ella de Lisboa el 30 de mayo de 1588, a los veinte días de haberse efectuado el casamiento.

En efecto, Lope habla decidido buscar fortuna por segunda vez en el mar. En 1583 había asistido a la expedición dirigida por el Marqués de Santa Cruz a la isla Terceira; ahora –parece demostrado– se embarcará nada menos que en la Gran Armada. Lo hace en el galeón San Juan, que logró volver sano y salvo tras duros combates y tras ser arrojado por la tempestad a las costas de Irlanda, donde tomó agua para después volver a La Coruña. De la famosa expedición no nos ha dejado Lope una obra capital, pero sí numerosos testimonios en prosa y versos que ha enumerado puntualmente Millé, desde el soneto que empieza:

> Famosa armada de estandartes llena,
> partidos todos de la roja estola,
> árboles de la fe, donde tremola
> tanta flámula blanca en cada entena[25].

¿Cuál fue el verdadero motivo que llevó a Lope a la Invencible? Seguramente sus relaciones con la justicia: las pasadas, buscando el perdón; o las presentes, huyendo con su amigo Claudio de los hechos acaecidos en Valencia. En esta ciudad pasaron Lope e Isabel los dos primeros años de destierro, que fueron vitales para el desarrollo del futuro dramaturgo. Valencia era un foco de población suficiente, alegre y adinerado, como para condicionar una rica actividad teatral, además tenía una larga tradición impresora que para el teatro culminó con la labor realizada por Timoneda. Por otra parte, era puerta marítima de Italia por donde entraban los famosos cómicos de este país que

---

[25] Millé, *ibidem*, pp. 130-137. El soneto citado puede verse en las *Rimas*, ed. Blecua, cit., *Obras poéticas*, I, p. 50. Se trata del número 46, titulado "A la jornada de Inglaterra".

venían a deambular por el nuestro. Todo esto fomentó el desarrollo de un teatro valenciano que modeló, sin duda, el del joven Lope[26].

En 1590 se va a vivir a Toledo, donde entra al servicio del Marqués de Malpica. De esa fecha son los autógrafos de *El príncipe inocente* y de *El perseguido*, obras todavía no logradas[27]. Al año siguiente entra al servicio del Duque de Alba, Don Antonio, también desterrado como él y por razones también de origen amoroso. Y en 1592 lo encontramos ya en Alba de Tormes como gentilhombre de la casa ducal. Allí vive una existencia propicia para las letras, produciendo variadas y numerosas obras, al lado de escritores como Medinilla, o de músicos como Juan Blas de Castro. Testimonian su actividad poemas descriptivos como la *Descripción de la Tapada*, la *Elegía* a don Diego de Toledo, hermano del Duque[28], etc., y sobre todo su libro *La Arcadia*, que es reflejo lejano de los habitantes de la pequeña Corte[29]. También escribió allí comedias: por

---

[26] Véase Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Madrid, Anaya, 1968. Cf., igualmente, Jesús Cañas Murillo, "Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia", citado; Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995; Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 75-95; Jesús Cañas Murillo, "Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro", en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha (Colección Corral de Comedias, 15), 2003, pp. 235-250; Jesús Cañas Murillo, "Sobre los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega", artículo en curso de realización.

[27] Véase, para todo lo referente a fechas de obras, S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

[28] Véase Joaquín de Entrambasaguas, "Elegía de Lope de Vega a la muerte de Don Diego de Toledo", recogido en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, III, Madrid, CSIC, 1958, pp. 75-216.

[29] Ver la "Introducción" de Edwin S. Morby a Lope de Vega, *La Arcadia*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 63), 1975, pp. 9-40.

ejemplo, de 1593 son *El caballero del milagro* y *El favor agradecido*; de 1594, *Laura perseguida* y *El maestro de danzar*. Son ya dramas muy considerables[30].

De Isabel tuvo dos hijas, Antonia y Teodora, y al nacer ésta, la madre –que llevaba meses enferma– murió. Era noviembre de 1594. Lope quiere empezar una nueva vida, y al año siguiente –le faltaba uno todavía de destierro– consigue el perdón de Velázquez y de la justicia, y regresa a Madrid. Vuelve viudo y, casi con toda seguridad, con la muerte reciente de sus dos hijas. Hace almoneda de sus bienes. Empieza otra vez a vivir, y rápidamente renace de sus cenizas dolorosas, como Fénix que es, en su ciudad natal, olvidando pronto lo anterior. No exageremos, sin embargo, su descuido para con el pasado y para con Belisa, pues sabemos, por un texto, que mandó hacer un retrato a su difunta mujer al que escribió el soneto que empieza:

Duerme el sol de Belisa en noche escura[31].

Camila Lucinda y Juana o el verano

Si hemos llamado primavera a la anterior etapa, no ha sido sólo por la edad de Lope, sino también por la vehemencia con que brotan sus pasiones amorosas –del libelo al rapto– en esa etapa, y también por su actitud –de valentón a soldado– propia de hombre joven; y, por supuesto por la obra de esos años: iniciación dramática, juvenil exhuberancia del romancero y novela pastoril.

---

[30] Son las denominadas por Jesús Cañas Murillo "comedias del destierro". La relación completa de las mismas puede consultarse en su libro *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, citado. Cf., especialmente, "Las metas y el corpus de los textos. Las comedias del destierro", pp. 23-28. El catálogo en pp. 25-28 [Nota del editor].

[31] Recogido en las *Rimas de Tomé Burguillos*, ed. Blecua, *Obras poéticas*, I, cit., p. 1420. Es el verso primero del soneto dedicado "Al retrato de una dama, después de muerta". El *Burguillos* ha sido publicado en fechas más recientes: Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, edición de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 280), 2005. Aquí, el soneto en pp. 320-321.

Si llamamos verano a esta segunda etapa, que va aproximadamente desde los treinta y tres años hasta los cincuenta, no es sólo por la edad, sino también por el estilo de sus amores con Camila Lucinda, hondos, calurosos y sabios; por su fecundidad de padre, tanto en el matrimonio como en el lecho de la amante; por la honda sabiduría con que ha aprendido a navegar entre mujeres y hombres, entre escritores y cortesanos, como prueba su correspondencia y su cargo en relación con el duque de Sessa, hasta hacerse un hombre, no sólo famoso, sino incluso respetado, a pesar de su indudable fama de calavera. Y, por supuesto, por sus obras. En esta etapa escribe ya algunas de sus más famosas comedias, como son *La viuda valenciana*, *El nuevo mundo*, *Adonis y Venus*, *El gran duque de la Moscovia*, *El niño inocente de La Guardia*, *El anzuelo de Fenisa*, *Los melindres de Belisa*, *Lo fingido verdadero*, *El duque de Viseo*, etc., culminando su labor en 1609 con la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*[32]. En la épica ha logrado su mayor empeño publicando, también en 1609, la *Jerusalén*. Y en lírica ha logrado en las diferentes ediciones de las *Rimas*, de 1602 a 1609, una fama envidiable. Teniendo en cuenta que aunque en este poemario haya sonetos dedicados a otras mujeres, va unido principalmente a su fogosa pasión a Camila Lucinda. Por fin, otras obras de esta época redondean su importante producción: *La Dragontea*, *El peregrino en su patria*, con la lista de las comedias que había escrito hasta entonces, el *Isidro*, etc.

Lope de Vega vive, desde 1595 en que regresa de Alba de Tormes hasta 1610, en que se compra una casa en la calle de los Francos –hoy Cervantes– de Madrid y se instala definitivamente hasta su muerte[33], entre Madrid y Toledo. Concretamente reside en la Corte desde 1595 hasta 1604; y en Toledo, desde esta fecha hasta 1610.

---

[32] Ver prólogo a mi libro *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, citado en nota anterior.

[33] Como es sabido, la casa de Lope de la madrileña calle de Francos se conserva en la actualidad. Véase *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935. Contiene Ramón Menéndez Pidal, "El hogar de Lope de Vega", pp. 5-17, y P. Muguruza, J. Cavestany, F. J. Sánchez Cantón, "Noticia sobre la reconstrucción de la casa de Lope", pp. 19-80. Cf., también, Juan Manuel González Martel, *Casa Museo Lope de Vega. Guía y catálogo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Real Academia Española,1993. [Nota del editor].

Durante su servicio al marqués de Sarriá, fue en su séquito a Valencia para asistir al cortejo nupcial con que Felipe III esperaba a su prometida, Margarita de Austria, en 1599. Lope escribió, con este motivo, las ciento noventa octavas de las *Fiestas de Denia*. Además, a causa de sus amores con Lucinda, hará largos y frecuentes viajes a Sevilla –por el camino llamado *de la plata*: Toledo, Ciudad Real, Córdoba– en los años que van de 1601 a 1604[34].

Esta etapa está presidida por la convivencia amorosa del poeta con dos mujeres muy distintas: Juana de Guardo, con la que contrae matrimonio en 1598, y Micaela Luján de la que es amante paralelamente a su matrimonio y desde una fecha no conocida pero posiblemente anterior a la boda. En general, los biógrafos explican este matrimonio en relación con la fortuna del padre de la esposa, rico negociante abastecedor de carnes y pescados de Madrid. Ya en vida del poeta esta boda le costó numerosas sátiras de sus enemigos, que le acusaban de haber hecho un buen negocio con una boda mercantilizada. Góngora empieza por entonces sus sátiras y le dirige un soneto donde le llama: "repentino poeta acelerado; / morador de la fuente del Mercado"[35].

Para Entrambasaguas es evidente ese "Casamiento sin amor", como titula un capítulo de su biografía[36], y recalca los aspectos negativos de esta unión. Por el contrario, Francisco A. de Icaza resalta los positivos, estimando que Lope trató con respeto a su mujer y el cuidado que tuvo con ella –siendo mujer de poca salud– en sus enfermedades[37]. Desde luego, a pesar de estar muy enamorado de su amante, Lope parece –salvo en una cita de mal gusto– respetar su hogar, su mujer y especialmente al

---

[34] Para los caminos y lugares que recorrió Lope de Vega, ver Joaquín de Entrambasaguas y Jaime García Cruz, "La España que recorrió Lope de Vega", –trabajo que viene acompañado de un mapa de sus itinerarios–, en *Fénix*, I, 1935, pp. 109-126.

[35] Cf. Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos (BRH), 1973, p. 109. [Nota del editor].

[36] *Vivir y crear de Lope de Vega*, cit, , cap. XIX.

[37] Lope de Vega, sus amores y sus odios. Madrid, Voluntad, s. a., pp. 205-214. Recuérdese, también, que, al menos en alguna ocasión, Lope antepuso a su firma, como enseña de enamorado, las iniciales J. G. De su mujer. Ver Rennert y Castro, *Vida*, cit., p. 402.

hijo habido con ella, Carlos Félix. En las cartas al duque de Sessa, que empiezan a escribirse a partir de 1605, se habla mucho del hogar de Lope, de su vida cotidiana, con un tono entre ingenioso y complacido, como prueba este fragmento:

> A doña Juana, criada y esclava de Vex.ª dije y ley el capitulo en que le haze tanta merced, honra y fabor, y respondió: "*que no sabia responder*"; mirélo bien; vi que tenia razon, y de mí digo lo mismo; ella y Carlos estan agradecidissimos a los regalos de Vex.ª, y quanto a la merced de Vex.ª me promete a mí, digo que no tenga esse cuidado, que todos le habemos de seruir, y que si açertamos, eso basta para premio[38].

Es importante, además, recordar que Lope no llegó a cobrar nunca la aceptable dote a la que tenía derecho por su boda, no apremiando nunca al egoísta de su suegro. Juana es un personaje bastante oscuro en la biografía del Fénix, y la ausencia de textos poéticos y embellecedores del poeta que la mencionen –en contra de lo que sucedió con las otras mujeres a las que estuvo unido– nos la deja en una penumbra hogareña de madre y señora de su casa, fuera del plano del amor. Esto se acrecienta ante la fogosidad –verdaderamente estival– con que Lope paralelamente busca y ama a Micaela, a la que llamó en sus versos Camila Lucinda, o simplemente Lucinda.

A Camila Lucinda dedicó numerosísimas composiciones poéticas y se autorretrató junto con ella como Belardo y Lucinda en numerosas comedias. Américo Castro, que reunió todas las "Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope de Vega"[39], llega a describir:

> ninguno de los grandes amores del poeta dejó tan abundantes reflejos en su obra como el amor de Camila Lucinda […].

---

[38] *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Ed. de Agustín G. De Amezúa. Tomo III, Madrid, Real Academia Española, 1941, p. 22.

[39] Castro y Rennert, *Vida de Lope de Vega*, cit., Apéndice D, pp. 401-430. La cita en p. 401.

Desde pequeños detalles, como anteponer la M de Micaela a su firma en multitud de ocasiones, por lo menos hasta el año 1608, hasta interpolar en el canto V de *La hermosura de Angélica*, comenzada en 1588 y editada en 1602, un elogio exacerbado de su nueva amante a la hora de publicarse, en el cual antepone la belleza de Lucinda a la de la protagonista del poema. Pero en intensidad son las *Rimas* de 1602, en sus sonetos, el muestrario más apasionante y bello por su amor a Micaela. Como ha estudiado Montesinos[40], son muy numerosos los sonetos expresamente dedicados a Lucinda, y hay entre ellos varios de los mejores poemas de nuestra lírica amorosa. El tono es siempre de clara exaltación y de indudable atracción sensual. El soneto 44 es muy significativo, proceda de una comedia o esté escrito *ex pofesso* para Lucinda, por declarar la supremacía de este amor sobre todos los anteriores. Merece leerse:

Que otras veces amé negar no puedo,
pero entonces Amor tomó conmigo
la espada negra, como diestro amigo,
señalando los golpes en el miedo.
Mas esta vez que batallando quedo,
blanca la espada y cierto el enemigo,
no os espantéis que llore su castigo,
pues al pasado amor amando excedo.
Cuando con armas falsas esgremía,
de las heridas truje en el vestido
(sin tocarme en el pecho) las señales;
mas en el alma ya, Lucinda mía,
donde mortales en dolor han sido
y en el remedio heridas inmortales[41].

---

[40] José F. Montesinos, "Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega", en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1969, pp. 215-250. Ver, especialmente, pp. 236-244.

[41] Lope de Vega, "Soneto 44", de *Rimas*, en *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, cit., p. 49. Como soneto más apasionado recuérdese el "Ya no quiero más bien que sólo amaros", y la nota de Blecua (p. 102) en la que desmiente que el poema se hubiese dedicado antes a Antonia Trillo.

Micaela de Luján había nacido en 1570, para unos críticos en la provincia de Burgos, para otros en Sierra Morena[42]. Había casado con el mediocre representante Diego Díaz de Castro que emigró a Indias en 1596. Ella, sin embargo, fue una extraordinaria actriz, no importando para ello su incultura que llegaba, al parecer, hasta el no saber escribir. Su enamoramiento por Lope debió de ser tan apasionado como el de éste, a juzgar por la insistencia con que viven juntos y por el descuido con que –mujer casada– tiene hijos con el poeta, que era conocido por todos. Entre 1601 y 1604 las estancias de Lope en la capital andaluza son tan abundantes que nos hace pensar que durante esos años estuvo más meses en casa de Micaela que en la de Juana.

En Sevilla amplió Lope a ocho el círculo de sus amistades literarias. Trató familiarmente a Mateo Alemán y acudió a la tertulia de don Juan de Arguijo, en la magnifica casa de éste, verdadero museo.

El número de hijos que tuvo con Micaela fue mucho más abundante que el que tuvo con Juana. Con la actriz tuvo nada menos que siete hijos, de los cuales cinco no llegaron a la adolescencia (Ángela, Mariana, Jacinta, Juan, y Félix) y dos llegaron a mayores: Marcela y Lope. De Juana tuvo tres o cuatro hijos, de los cuales sobrevivieron dos: uno, Carlos Félix, por poco tiempo, pues murió a los siete años; y otro, Feliciana, que alcanzará la edad adulta. El marido de Micaela murió en Perú, en 1603, y entonces Lope, en cuanto que pudo, reunió sus dos hogares, el de Juana y el de Micaela, en Toledo. Esta se marchó a Madrid en 1607 y sus relaciones con el Fénix no duraron mucho más allá de 1608, y seguramente muriendo ella no muchos años después. Lope y Juana, como se ha dicho, volvieron a Madrid en 1610, morando en casa propia.

Es importante ver este dato de la casa como culminación de esta etapa. Lope la rotuló orgulloso *parva propria, magna*. En verdad, por lo que se conserva, era una excelente casa y Lope la cuidó y la amuebló con gusto. Poseía un pequeño jardín que cuidaba personalmente, y al que hay numerosas alusiones en su poesía.

Un dato fundamental de estos últimos años que venimos viendo es su servicio como secretario al duque de Sessa, que ahora, al establecerse en Madrid el Fénix,

---

[42] V. Castro y Rennert, *Vida*, cit., p. 529 (adición de Lázaro Carreter).

se va a acrecentar muchísimo, así como el número de cartas que conservamos. Hasta el punto de que, en cierta manera, la biografía de Lope podría dividirse en dos épocas, tomando como eje 1610 y como motivo la ausencia o la continua presencia de cartas personales. Nótese que desde 1605 –primera carta a Sessa– hasta 1609 tenemos media docena de epístolas familiares conservadas, y sólo en el año de 1610 y 1611, sesenta y cinco. Las relaciones con Sessa son vitales desde ese año, como iremos viendo a través de la próxima etapa. Como dice Vossler[43]:

> Por si no bastaba que Lope tomara de su mano los asuntos cortesanos y galantes del duque, quiso ser iniciado éste en los amoríos de su secretario y participar en los relámpagos del espíritu y en las artes de la palabra que en trances semejantes se evidenciaban. El joven don Juan quería ver al viejo en plena faena. No sólo quería los servicios, sino que también quería participar en el goce de los secretos, de las cuitas y pasiones de su poeta. Sin reserva y sin pudor se le confió éste y se estableció entre ambos pecadores una especie de hermandad, en la que el gusto de la aventura erótica del uno competía con el del otro y se hacía más intenso. La culpa compartida era media culpa.

Sin embargo, el mismo Vossler señala[44]:

> Lo que da a este compadrazgo un cierto encanto es únicamente el ingenio y el espíritu de Lope, mal empleados aquí, pero estimulados sin duda [...]. La frescura de la expresión [de las cartas] recuerda, a menudo el tono de *La Dorotea*.

En efecto, las cartas, además de fundamentales documentos para la vida y época del poeta, son un monumento de lenguaje coloquial, de ingenio, de astucia, de intimidad, de vida y de navegación cortesana.

Dios y Amarilis o el largo otoño

---

[43] Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, cit., p. 72.

[44] *Ibidem*, pp. 72-73.

Sin embargo algo estaba cambiando en la vida de Lope y en su ser íntimo. En 1614 se hará sacerdote, pero antes –y creo que desde el abandono de Micaela Luján– la psicología de Lope empieza a entrar en un complejo proceso. Desde luego, ya en 1611, aparecen una serie de acontecimientos, ya pequeños, ya graves, que se pueden pensar como encadenados lógicamente hacia un posible cambio de vida[45]. En esa fecha cae enfermo y desde entonces –a pesar de la buena salud de que habló Montalbán en tono de puro elogio[46]– la enfermedad le sorprenderá en muchas ocasiones, como muestran repetidamente sus cartas. Pero más graves males que los propios se le han introducido en casa. También por entonces doña Juana se postra de cuidado, y de males de los que no volverá a reponerse. Lope insiste en sus cartas en el mucho tiempo que gasta en cuidarla. Disgustos accidentales son también el destierro del duque de Sessa, durante el cual decide éste tajantemente ser coleccionista de autógrafos de Lope, lo que le acarreará al poeta numerosas incomodidades; o un ataque nocturno del que es víctima el Fénix, por parte de unos desconocidos; y, desde luego las continuas regañinas semanales de sus confesores.

1613 le asesta dos golpes mortales. Primero muere su hijo predilecto, Carlos Félix, y poco después su mujer, al dar a luz a Feliciana. Al poco de enviudar, en otoño de ese año, ya piensa en el sacerdocio. Pero la crisis religiosa venía de atrás, como muestran diversas actitudes suyas, como el sucesivo ingreso en cofradías religiosas, por ejemplo en la Orden Tercera franciscana en 1611, y como muestran, inequívocamente, las obras fundamentales de los años 1611 a 1613, *Pastores de Belén*, *Contemplativos discursos*, y *Cuatro soliloquios de Lope de Vega Carpio, llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados*. Estos los publicará, ampliados, en 1616 con el título de *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. En ellos el amor divino se enfrenta al humano:

---

[45] Con razón, Casimiro Morcillo, en su monografía *Lope de Vega, sacerdote*, Madrid, [Editorial Ibérica], 1934, puede titular un capítulo "Preparación del ánimo al sacerdocio", pp. 25-36.

[46] *Fama póstuma*, en *Obras sueltas*, XXI, cit., pp. 48-49.

¡Qué de veces os negué
por confesar mi locura
a la fingida hermosura![47]

Por otra parte, dada su publicación en 1614, es obvio que la mayoría de los poemas de las *Rimas sacras* deben ser de estos años anteriores. Y, evidentemente, su magnífica *Elegía a Carlos Félix*, pieza bien significativa de su talento religioso poco antes de enviudar.

También la edad –los cincuenta años en la época eran un claro paso hacia la vejez– debió de impulsar a Lope hacia el sacerdocio, pensando que se había acabado, juntamente con la juventud, el amor humano. En *Peribáñez*, disfrazado de Belardo, dice:

Cayó un año mucha nieve,
y como lo rucio vi,
a la iglesia me acogí.

Antes, Peribáñez le ha preguntado: "¿Tan viejo estáis ya, Belardo?". Y él responde: "El gusto se acabó ya"[48].

Hay también un cansancio de ese continuo vivir con la moral y la fe disociadas en un diario reorganizarse la vida. Esto parece expresar en la *Epístola de Belardo a Amarilis*:

---

[47] Lope de Vega, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, ed. Vicente Barrantes, Madrid, Imp. P. Cuartero, 1863, p. 15.

[48] Lope de Vega, *La famosa tragicomedia de Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, orientaciones para el montaje José L. Alonso de Santos, Madrid, Biblioteca Nueva (¡Arriba el telón!), 2002. Las citas en p. 173, vv. 2342-2344 y p. 172, vv. 2334-2335, respectivamente. Pueden consultarse, también, la edición clásica de Charles V. Aubrun y José F. Montesinos, París, Hachette, 1943; o la más reciente de Felipe B. Pedraza Jiménez, impresa, junto a *Fuenteovejuna*, en Madrid, EDAF (Biblioteca EDAF), 2003. Muchos editores corrigen el verso

ordéneme, Amarilis; que importaba
el ordenarme a la desorden mía[49].

No hay, pues, como se ha dicho, afán de notoriedad –esnobismo, diríamos hoy– en su ordenación, sino una sincera y lógica crisis, motivada por una suma de desgracias y de reflexiones, en una mente predispuesta y en una edad crítica, el principio de la vejez, el principio de su otoño. Lo que no sabía Lope es que él era un perfecto galán otoñal.

Tampoco hay, y esto parece evidente aún, un afán de lucro que nunca consiguió con el sacerdocio, siguiendo alimentándose de la literatura y del mecenazgo de Sessa. Prueba máxima de la sinceridad de su conversión son precisamente las cartas a su señor. Éste querrá que siga siendo su secretario y su tercero conjuntamente. Y Lope no podrá ya teóricamente serlo, y se quejará de ello al duque, pidiéndole ser sólo su capellán. Pero éste no le quiere para capellán, sino para secretario de amores. Y se da así la paradoja de ver que cuando era joven y el obispo Manrique le quiso hacer cura y encarrilar su carrera, incluso económica, *el potro sin freno*, como le llamaría luego Góngora, de Lope escapó; y ahora que su protector no lo quiere cura, Lope se hace sacerdote. El testimonio de esta carta es fundamental:

> Yo escriuo a Vexª. ese papel para aquella persona por el ´vltimo: la raçon es que como los confesores propios ylan tan delgado, les ha parecido no absoluerme, como si yo estuviera a pan y cuchillo con esta secretarya; crea Vexª. que en mí tiene vn esclavo y que lo sere toda mi vida, como lo podra experimentar mandandome las demas cosas que fueren sin culpar[50] […].

---

segundo de la primera cita: "y como la recibí", lo que no es necesario: *rucio* significa aquí cabello gris, vejez.

[49] Lope de Vega, *La Filomena*, Madrid, 1621: "Belardo a Amarilis. Epístola séptima". Ed. José Manuel Blecua, cit., p. 814.

[50] *Epistolario*, III, ed. Amezúa, cit., p. 159.

Lope se ordenó de menores en Madrid a principios de 1614, y marchó después a Toledo, donde más discretamente y tras una considerable espera que le impacienta –vehemente para todo–, consigue ser presbítero el 24 de mayo. No ha perdido naturalmente ni su ingenio ni su humor, y su psicología está tan lejos de la santidad como lo estuvo siempre, no obstante su arrepentimiento y su sinceridad. Así lo muestra una carta en la que cuenta con excelente gracejo cómo el obispo le había obligado a quitarse sus queridos bigotes:

> Llegué, presenté mis dimisorias al de Troya, que assi se llama el Obispo y diome Epistola; para que Vexª. sepa que ya me voy açercando a capellan suyo; y sería de ver quán a propósito ha sido el título, pues solo por Troya podia ordenarse hombre de tantos inçendios; mas tan cruel como si hubiera sido el que metio en ella el caballo, porque me riñó porque llebaua vigotes; y con esta justa desesperaçion yo me los hize quitar, de suerte que dudo que Vexª. me conozca, aunque no me atrebere a bolver a Madrid tan rapado, que podré hazer el ofiçio de Catalina [su criada], y negarme a mí mismo, como ella lo hace a quien me busca[51].

No es un santo, pero sabemos, por sus cartas también, cómo en1615 puede jurar que en año que lleva ordenado, a pesar de la promiscuidad con cómicas, no ha cometido pecado desde que se ordenó.

Sus problemas de conciencia vuelven de nuevo en 1616, cuando sufre un penúltimo enamoramiento de la actriz Lucía Salcedo, a la que siempre llama *La Loca*, y a la que perseguirá hasta Valencia. Su sacerdocio, en el camino de la castidad, había llegado hasta ahí.

Ese mismo año va a conocer a Marta de Nevares, la mujer que tal vez más amó en toda su vida, y con la que va a convivir, hasta la muerte de ella, más de tres lustros. Estaba casada con Roque Hernández, un mal sujeto, desde los trece años, en un desdichado matrimonio. Cuando se encuentran Lope y ella tienen respectivamente cincuenta y cuatro y veintitrés años, y de ese encuentro de un sacerdote más maduro y

---

[51] *Ibidem*, p. 138.

de una joven va a surgir un auténtico y sublime amor, otoñal, dulce, hondo, más tranquilo que los anteriores que Lope ha tenido. Las dificultades eran considerables. En un Madrid pequeño y barroco, un sacerdote y una casada. El marido sospecha y parece que llega a enviar a unos hombres para que maten una noche a Lope. Todos critican. Los poetas enemigos, con Góngora al frente, le zahieren en versos:

> Dicho me han por una carta,
> que es tu cómica persona
> sobre los manteles mona
> y entre las sábanas, marta.
> Agudeza tiene harta
> lo que me advierten después;
> que tu nombre del revés,
> siendo Lope de la haz,
> en haz del mundo y en paz
> pelo de esta marta es[52].

Y sin embargo, Lope, ya en verso en la famosa *Égloga a Amarilis*[53], como luego en las *Novelas a Marcia Leonarda*[54], como en la sincera e íntima prosa de una carta de los primeros momentos de amor llenos de dificultades:

> porque yo estoy perdido, si en mi vida lo estube, por alma y cuerpo de muger, y Dios sabe con qué sentimyento mio, porque no sé cómo ha de ser ni durar en esto, ni viuir sin gozarlo, porque, pensando en que ya lo dexo, me muero de çelos de suçessor […][55].

---

[52] Luis de Góngora, "A Lope de Vega", en *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, 6ª edición, primera reimpresión, p. 421.

[53] Cf. Juan Manuel Rozas, "La *Égloga a Amarilis*, de Lope de Vega, en el contexto del ciclo *de senectute*", en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, cit., pp. 479-517. [Nota del editor].

[54] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza (Libro de Bolsillo), 1968. [Nota del editor].

Estas palabras son de 1617, cuando ya Marta ha entablado una petición de separación a su marido. Poco después nacería Antonia Clara, hija de Lope y Marta. Por fin, en 1619, en un rapto poco caritativo y muy vehemente, Lope canta victoria. Roque ha muerto. Y en la dedicatoria que hace a *Amarilis* de *La viuda valenciana* nos sobrecoge la salvaje alegría del enamorado ante el tan deseado óbito. Ya no hay graves inconvenientes. Marta irá a vivir a su casa y juntará a su hija Antonia Clara con los hijos de otras dos mujeres: Feliciana, nacida de Juana, y Marcela y Lope, nacidos de Micaela. Vivirán felices una serie de años, sólo con los problemas cotidianos de una familia compleja: Lopito es bastante calavera y se va en busca de aventuras; Marcela profesa en 1622 en las Trinitarias Descalzas; el poeta seguirá peleando con su bizarra secretaría del de Sessa, y con los literatos y con la literatura.

En este período Lope, en efecto, continúa sus luchas literarias con escritores rivales, y adquiere otras nuevas. Contra Cervantes, recibiendo réplica de éste en el prólogo de la segunda parte del *Quijote*, zahiriéndole con clara alusión a sus amores sacrílegos al decir que *del tal* adora sus obras y su "ocupación continua y virtuosa"[56]. Por supuesto, con Góngora, como ya hemos visto. Con la salida en manuscritos del *Polifemo* y las *Soledades*, la pugna entre gongorinos y castizos lopistas se enardece, llegando a un gran tono de virulencia hacia 1617, con mutuo envío de sátiras. La guerra, estudiada con todo detalle por Orozco[57], es larga de contar. De rechazo choca con Jáuregui, que de una enemistad franca contra Góngora había quedado indeciso. Montalbán y Lope le contestan al *Orfeo* con el *Orfeo en lengua castellana*[58]. También con Juan Ruiz de Alarcón siguen los problemas, acabando un día Lope por ser detenido

---

[55] *Epistolario*, III, ed. Amezúa, cit., p. 302.

[56] Miguel de Cervantes Saavedra, *Obra completa*, I, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, p. 553. [Nota del editor].

[57] Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid, Gredos (BRH), 1973.

[58] El de Jáuregui aparece en Madrid en 1624, y el de Montalbán inmediatamente, en la misma fecha. En un ejemplar de la época, hoy en la Biblioteca Nacional, una mano del siglo XVII dice: "Este *Orfeo* le hizo Lope de Vega y le hizo en cuatro días".

con otros amigos por escándalo en el estreno de una obra del mejicano[59]. Pero tal vez la conjura más grave es la que se lanza contra el Fénix en 1617 por parte de los neoaristotélicos. En esa fecha, firmada por Torres Rámila en unas ocasiones y en otras por Mártir Rizo, teniendo detrás otras personas como Suárez de Figueroa, aparece la *Spongia*, obra latina con la que se quería borrar la obra de Lope. Los amigos contestan con la *Expostulatio spongiae* suma de elogios del Fénix, y duro ataque a Torres Rámila, profesor de la Universidad de Alcalá. Todavía en 1621 (y aún después) Lope seguirá atacando en *La Filomena* a este profesor.

Como era lógico, esta etapa otoñal es de oro para la inteligencia de Lope. Para el teatro da *El bastardo Mudarra*, *La dama boba*, *Santiago el Verde*, *El galán de la Membrilla*, *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el Rey*, *El caballero de Olmedo*, etc. Es decir, un elenco de lo mejor de su obra dramática. Y fuera de las tablas dará a conocer *Pastores de Belén*, *Rimas sacras*, *La Filomena*, *La Circe*, *Corona trágica*, etc.

La soledad del invierno

Desde 1628 hasta 1635 en que muere el poeta, las desgracias en forma de enfermedad, muerte y abandono de seres queridos van a ser continuas, hasta dejarle progresivamente, al final de sus días, absolutamente solo con su querida *casilla* y *librillos* en la calle de los Francos[60]. En 1628 Lope cae gravemente enfermo. Una enfermedad que pone de veras en peligro su vida y que le afectó mucho, hasta el punto de que es entonces cuando concibe la idea de dejar de escribir para el teatro, lo que expresará, dos años tarde, en una carta que luego veremos. Más grave es la enfermedad de Marta, ciega desde una fecha indeterminada, no muy anterior a ésta, y que ahora sufre

---

[59] *El Anticristo*, en 1618. V. Luis Fernández Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, 1871, cap. XIII.

[60] Sobre los últimos años de la vida de Lope, véanse los estudios de Juan Manuel Rozas sobre el que él llamó, y ahora ya generalmente se llama, "ciclo *de senectute*", en su libro, antes citado, *Estudios sobre Lope de Vega*. [Nota del editor].

un proceso de locura furiosa, aunque parece transitorio, pues mejora después[61]. En 1630 se decide a pedir un sueldo fijo al duque para que le reciba como capellán, con estas palabras:

> Dias ha que he desseado dexar de escriuir para el teatro, asi por la edad, que pide cosas más seueras, como por el cansancio y afliccion de espiritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaua al puerto; mas, como a todos les sucede, en bessando la tierra, no me acordé del agua. Aora, Señor, exm.º, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas e conoçido, o que quieren verdes años, o que no quiere el çielo que halle la muerte a vn saçerdote escriuiendo lacayos de comedias[62] […].

No lo conseguirá, por esa falta de sensibilidad que el duque mostró siempre a este problema. Y Lope escribió algunas comedias más, pero la verdad es que tan pocas que se puede decir que de hecho había abandonado el teatro. Pues con fecha segura, posterior a 1630, nos ha dejado solamente: *El castigo sin venganza*, *La noche de San Juan*, *Si no vieran las mujeres*, *El desprecio agradecido* y *Las bizarrías de Belisa*, cuya despedida al público indica que ya prácticamente no escribía comedias[63].

En 1632 muere Marta. En 1633 deja la casa paterna, para casarse con Luis de Usátegui, Feliciana. En 1634 –probablemente– muere Lopito. Ese mismo año Antonia Clara se deja raptar por un tal Cristóbal Tenorio. Lope ha perdido todos sus seres queridos definitivamente. Todos ellos, salvo Feliciana, han desaparecido sin descendencia. Feliciana tendrá una hija monja y un hijo capitán que a su vez morirá sin descendencia. Lope se refugia en sí mismo y en Dios, libre ya de posibles disgustos y

---

[61] V. *Últimos amores de Lope de Vega*, cit., p. 101; y, sobre todo, Agustín G. de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1935-1940, 2 vols., tomo II, pp. 509-535.

[62] *Epistolario*, IV, ed. Amezúa, cit., pp. 143-144.

[63] Dice así: "Senado ilustre: el poeta, / que ya las Musas dejaba, / con deseo de serviros / volvió esta vez a llamarlas / para que no le olvidéis. / Y aquí la comedia acaba". Ver Lope de Vega, *Las*

sobre todo de nuevas pasiones. En los últimos cinco años de su vida ha escrito también algunos libros importantes. Fundamentales son el *Laurel de Apolo* (1630), *La Dorotea* (1632) y las *Rimas de Burguillos* (1633). A medida que las penas han llegado, lo autobiográfico toma un carácter más acusado. Así lo muestran la *Égloga a Amarilis* y la *Égloga a Claudio*[64], y, por supuesto, *La Dorotea*, repaso general de su vida. Incluso las *Rimas de Burguillos* rezuman, por debajo de su brillante humor, nostalgia, sabiduría de viejo y recuerdos.

Al poeta sólo le restaba morir. Y también lo hizo bien. Sobre sus últimos momentos tenemos la crónica puntual, y en este caso creíble, de Montalbán[65]. Enfermó el 18 de agosto de 1635, día en el que se levantó muy temprano "rezó el oficio divino, dijo misa en su oratorio, regó el jardín y encerróse en su estudio. A mediodía se sintió resfriado, ya fuese por ejercicio que hizo en refrescar las flores o ya, como afirman los mismos de su casa, por otro más alto ejercicio hecho tomando una disciplina". Sin embargo fue al Seminario de los Escoceses esa tarde para escuchar al Doctor Cardoso y allí "le dio repentinamente un desmayo, que obligó a llevarle entre dos de aquellos caballeros a un cuarto del Doctor Don Sebastián Francisco de Medrano, muy amigo suyo, que está dentro del mismo Seminario, donde sosegó un poco hasta que en una silla le trujeron a su casa". Lo vieron varios médicos, entre ellos el Doctor Juan de Negrete, médico del Rey que como amigo le visitó: "Tomóle el pulso, viole también la fatiga del pecho, reconoció la calidad de la sangre, y previno el suceso, diciéndole con mucha blandura que le diesen luego el Santísimo Sacramento, porque servía de alivio al que había

---

bizarrías de Belisa, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2004, pp. 185, vv. 2759-2764.

[64] Todas ellas recogidas en *La Vega del Parnaso*, publicada, póstuma, en 1637 (cf. edición facsímil de la publicada en Madrid, Imprenta del Rey, 1637, reproducción cuidada por Melquiades Prieto, Esperanza Gómez, prólogo de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Ara Iovis, 1993). Sin embargo, como Asensio demostró, el poema *Huerto deshecho* no alude a Antonia Clara. V. *Huerto deshecho*, impreso en facsímil con un estudio de Eugenio Asensio, Madrid, 1963, pp. 7-8.

[65] *Obras sueltas*, XXI, pp. 37-43. Las citas que incluimos están extraídas de la versión de Enrico Di Pastena, –mencionada en una nota anterior–, pp. 24, 25 y 27.

de morir y de mejoría al que había de sanar. ‹‹Pues si V. M. lo dice –respondió Lope muy conforme–, ya debe ser menester», y volvióse del otro lado a pensar bien lo que le esperaba". En sus últimos momentos estuvieron con él, entre otros, Valdivielso, su hija Feliciana y Pérez de Montalbán. Por fin su vida se extinguió el lunes, 21, siendo enterrado al día siguiente a las once. El gentío era inmenso. Dice Montalbán que "fue tan dilatado, que estaba la cruz de la parroquia en San Sebastián y no había salido el cuerpo de su casa, con ser tanto el distrito y haber rodeado una calle" para que se despidiese de él, desde su convento, su hija Marcela. El entierro fue tan bueno que "viendo una mujer tanta grandeza, dijo con mucho donaire: ‹‹Sin duda este entierro es de Lope, pues es tan bueno»", refiriéndose a la frase que se exclamaba, por abreviar, para indicar que todo lo bueno era de Lope.

III

DEL SIGLO DE ORO…

EN TORNO A FUENTE OVEJUNA *Y SU PERSONAJE COLECTIVO*

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura,

1. Los objetivos de un estudio (Introducción)

Una de las ideas más repetidas entre los críticos que se han ocupado del estudio de *Fuente Ovejuna*, una de las comedias más famosas y divulgadas de Lope de Vega en la actualidad, ha sido la afirmación de que el personaje principal que se encarga de protagonizar su acción tiene carácter colectivo. Es un aspecto de la obra que no ha suscitado demasiadas discusiones. A diferencia de otros. Como las circunstancias, la fecha de composición o las fuentes empleadas para ello[66]. Como el trazado de su

---

[66] C. E. Anibal, "The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*", en *Publications of the Modern Language Association of America*, XLIX, 1934, pp. 657-718. J. Robles Pazos, "Sobre la fecha de *Fuente Ovejuna*", en *Modern Language Notes*, L, 1935, pp. 179-182. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (BRH), 1968, pp. 330-331. Marcelino Menéndez Pelayo, "*Fuente Ovejuna*", en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V, Madrid, CSIC (Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXXIII), 1949, pp. 171-182. Duncan W. Moir, "Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Orozco", en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia,

acción[67], la cuestión de la acción secundaria[68], o los recursos utilizados[69]. O como el asunto de los temas, tal y como estudiamos en otro lugar[70]. Y, sin embargo creemos que

---

1971, pp. 537-546. Juan María Marín, "Introducción" a *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1981, pp. 11-78. Donald McGrady, "Fuentes", en "Prólogo" a *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, edición de Donald McGrady, estudio preliminar de Noël Salomon, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico), 1993, pp. 8-17. Francisco López Estrada, "*Fuente Ovejuna* hoy", en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería, ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo, Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 173-189. R. D. F. Pring-Mill, "Sententiousness in *Fuente Ovejuna*", en *Tulane Drama Review*, VII, 1962, pp. 5-37. Francisco López Estrada, "La canción «Al val de Fuente Ovejuna» de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope", en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 453-468. Francisco López Estrada, "Música y letras; más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*", en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, *Música y teatro*, 1989, pp. 45-52. Sobre los hechos históricos que están en la base de *Fuenteovejuna*, véase R. Ramírez de Arellano, "Rebelión de Fuente Obejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXIX, 1901, pp. 446-512; Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno, *Revuelta y litigios de los villanos de la Encomienda de Fuenteobejuna*, Madrid, Editora Nacional, 1975; Emilio Cabrera y Andrés Moros, *Fuenteovejuna. La violencia antiseñorial en el siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1991.

[67] S. Griswold Morley, "*Fuente Ovejuna* and its theme parallels", en *Hispanic Review*, IV, núm. 4, 1936, pp. 303-311. J. B. Hall, "Theme and Structure in Lope's *Fuente Ovejuna*", en *Forum for Modern Language Studies*, X, 1974, pp. 57-66. J. B. Hall, *Fuenteovejuna*, Londres, Tamesis books, 1985.

[68] Juan Manuel Rozas, "*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción", en *Actas del I Simposio de Literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192; reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp.331-353. Véase, también, Juan Manuel Rozas, "Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, II época, diciembre de 1980, pp. 143-169, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, cit., pp. 401-426.

[69] Todos los aspectos que acabamos de mencionar en estas líneas son abordados en la "Introducción" a nuestra edición de *Fuente Ovejuna*, publicada en Plaza y Janés (Clásicos), Barcelona, 1984, pp. 11-88 (reimpresión en Madrid, Libertarias –Clásicos Libertarias–, 1998, pp. 11-83). Véanse, en concreto, las páginas 49-76, en las que se incluye el capítulo "Estudio de *Fuente Ovejuna*" (en la reimpresión de Libertarias, pp. 47-71).

es un asunto que precisa alguna revisión. Es necesario introducir algunas matizaciones que puntualicen algunas ideas que se han vertido tradicionalmente sobre este aspecto de la pieza.

En el presente trabajo nos vamos a ocupar de ese problema. Pero no tomado en sí mismo desde el principio, sino encuadrándolo en otro aspecto más amplio, en el capítulo al que de forma natural pertenece, la cuestión de la construcción, el uso y el funcionamiento general de los personajes que intervienen en el argumento. Es, pensamos, la forma más rápida de llegar a esclarecer lo más posible el asunto, un asunto que admite, pese a la ingente bibliografía que ha generado la comedia[71], todavía algo más de estudio, de análisis, de matizaciones, de debate esclarecedor.

2. Tipos y personajes en una comedia popular

Como acontece en muchas otras comedias compuestas por Lope de Vega, el número de personajes que se introducen en el argumento de *Fuente Ovejuna* es absolutamente elevado. Aparte de unos músicos y grupos de labradores, a más de veinte de los mismos se les encargan el cometido de efectuar el desarrollo de la acción. Es explicable si tenemos en cuenta el subgénero de la comedia nueva, la comedia histórica, en el que se encuadra el texto que nos ocupa, un subgénero en el que se recurre en muchas ocasiones a la creación de escenas espectaculares conseguidas por medio del movimiento de masas y de la acumulación de personajes.

---

[70] Jesús Cañas Murillo, "El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. Véase aquí citada en notas otra bibliografía sobre el particular.

[71] Véase, para comprobarlo, una muestra de la misma en la "Bibliografía selecta" que insertamos al final de este trabajo, o la más amplia que se incluye en el apartado correspondiente de la edición de Donald McGrady (Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Donald McGrady, estudio preliminar de Noël Salomon, Barcelona, Crítica –Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico–, 1993; la "Bibliografía" en pp. 195-207).

La inclusión de los agonistas en el argumento es realizada de forma bastante rápida. Es hecha de manera progresiva principalmente a lo largo de la primera jornada. En las posteriores, segunda y tercera, solamente se insertan nuevos personajes de forma circunstancial. Como Leonelo y Cimbranos en el acto dos[72]. Como el Soldado del acto tres[73]. Como el juez pesquisidor de la escena de las torturas[74]. La razón de este uso la encontramos en el hecho de que los agonistas son convertidos en el eje de la comedia, pero su análisis individual pormenorizado y exhaustivo no se halla entre los objetivos primordiales de su creador. A Lope en *Fuente Ovejuna* le interesa más el conflicto, los sucesos que se sitúan en la base del argumento. Los personajes se ven convertidos en el medio esencial de desarrollar todo y de exponerlo ante el espectador, en el instrumento principal de crear situaciones dramáticas, interesantes para el auditorio, capaces de captar la atención del mismo y mantenerlo atento e intrigado por la forma en que se desenvuelven los acontecimientos. Para ello precisa que el público conozca a los agonistas y los problemas que padecen con relativa celeridad.

La caracterización de los personajes la realiza Lope de Vega de manera rápida. Los agonistas no son objeto de estudios psicológicos. Se convierten en medio de efectuar el desarrollo de una acción compleja, llena de momentos dramáticos, apta para satisfacer los deseos de entretenimiento del espectador y para transmitirle unos concretos contenidos que explicamos en otro lugar[75]. De ahí que los mismos sean conocidos desde su primera aparición en el escenario y que no sufran, desde ese momento, cambios sustanciales en su forma de ser y de comportarse.

---

[72] Todas las menciones y alusiones que realicemos a *Fuente Ovejuna* irán referidas a, estarán basadas en, mi edición publicada en la colección de Clásicos que dio a la imprenta la editorial Plaza y Janés: Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984 (reimpresión en Madrid, Libertarias –Clásicos Libertarias–, 1998). Sobre Leonelo y Cimbranos véase jornada II, vv. 982-1022, y vv. 1103-1136, respectivamente.

[73] Ed. cit., jornada III, vv. 2123-2158.

[74] Ed. cit., jornada III, vv. 2201-2255 y 2356-2382.

[75] Cf. artículo citado en nota 5.

La construcción de los personajes de *Fuente Ovejuna*, está hecha, como es habitual en la comedia nueva, sobre la base de los tipos funcionales que se integran en la poética del género, forman parte de ella y sirven, junto a otros rasgos, junto a otros constituyentes esenciales, para definirla. Como explique en otra ocasión[76], existe una diferencia sustancial entre tipo y personaje:

> Tipo y personaje no se confunden, constituyen realidades distintas, aunque pueden coincidir en los textos. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluir. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de éste último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje es masculino o femenino. Tiene sexo concreto. El tipo no siempre. El sexo puede ser asignado en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador.

---

[76] Cf. Jesús Cañas Murillo, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17), 2000. La cita en pp. 29-30. Estudios sobre la construcción de los personajes en otros textos del propio Lope de Vega y en otros autores del Barroco pueden encontrarse en mis trabajos: Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", publicado en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 75-95; Jesús Cañas Murillo, "Vino, historia y amores en *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega", publicado en *XX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*, Almendralejo, Cultural "Santa Ana", 1999, pp. 27-55; y Jesús Cañas Murillo, "Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar de Aguilar", publicado en *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 1983, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 35-56.

En *Fuente Ovejuna* Lope de Vega utiliza para componer sus personajes todos los tipos que le brindaba la poética del género[77], excepción hecha del figurón. Nos encontramos con la dama, con el galán, con el criado, con el viejo, con el poderoso y con el gracioso. Estudiemos cada agonista de forma individualizada.

Los personajes de *Fuente Ovejuna* han sido distribuidos en cada una de las dos acciones que integran el argumento de la comedia[78]. Más adelante estudiaremos este

---

[77] Cf. Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963; José Fernández Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 469-501, incluido después en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya (Temas y Estudios), 1969, pp. 21-64; Fernando Lázaro Carreter, "Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", en VV. AA., "*El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Domenech, Madrid, Cátedra / Teatro Español, 1986, pp. 33-48; Fernando Lázaro Carreter, "Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Española*, 7. *Arcadia*. Estudios dedicados a Francisco López Estrada, al cuidado de Ángel Gómez Moreno, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 225-229; Frédéric Serralta, "El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón", en *Cuadernos de teatro clásico*, 1. *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 83-93; Frédéric Serralta, "Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)", en VV. AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro*. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro, ed. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, Almería, Diputación Provincial, 2001, pp. 85-93. Sobre los orígenes del tipo del figurón en el teatro de Lope tengo en la actualidad en curso de realización el trabajo "Sobre los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega", artículo cuyas conclusiones están parcialmente adelantadas en Jesús Cañas Murillo, "Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro", publicado en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 235-250.

[78] Cf. Juan Manuel Rozas, "*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción", en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp.331-353; Juan Manuel Rozas, "Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, II época, diciembre de 1980, pp. 143-169, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas

aspecto con mayor detenimiento. Tanto los agonistas encuadrados en la primera acción como los insertados en la segunda son creados sobre la base de los tipos funcionales de la poética.

En la primera acción Laurencia ha sido diseñada sobre la base de dos tipos, la dama y el galán. De ahí sus contradicciones, a veces señaladas por la crítica. Se muestra desdeñosa y esquiva con su pareja[79], preocupada por su honor[80], contraria a los deseos del Comendador[81] aunque temerosa de él y preocupada por su galán[82]. Se muestra fuerte y poderosa, como galán, e incita a sus conciudadanos a tomar venganza contra el Comendador por las afrentas sufridas, en la escena de la junta[83]. Frondoso es el valiente galán, defensor de su dama, que sufre las arbitrariedades de su poderoso rival y sabe enfrentarse a ellas[84]. Esteban se construye sobre el tipo del viejo, y, como tal, es sensato, sentencioso[85]; asume el papel de padre preocupado por su hija y alcalde que recibe los ultrajes del Comendador[86]. Barrildo se forma sobre el tipo del criado, y, como tal, es acompañante de Frondoso, personaje de diálogo[87], de relación[88]. Mengo se basa en el gracioso, pero no en el criado, y, por ello, crea anticlímax[89], es comentarista[90], es

---

Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp.401-426; Jesús Cañas Murillo, "Estudio de *Fuente Ovejuna*", en "Introducción" a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76 (reimpresión en Madrid, Libertarias –Clásicos Libertarias–, 1998, pp. 47-71) –sobre las dos acciones, pp. 52-54 (pp. 50-52 en la reimpresión de Libertarias)–.

[79] Ed. cit., jornada I, vv. 723-778.

[80] Ed. cit., jornada I, vv. 275-444.

[81] Ed. cit., jornada I, vv. 779-859.

[82] Ed. cit., jornada II, vv. 1137-1216; jornada II; vv. 1277-1316; jornada II, 1570-1651.

[83] Ed. cit., jornada III, 1716-1793.

[84] Ed. cit., jornada I, vv. 275-444; jornada I, vv. 723-778; jornada I, vv. 779-859; jornada II, vv. II 1277-1316; jornada II, 1472-1569; jornada II, vv. 1570-1651.

[85] Ed. cit., jornada I, vv. 529-594; jornada II, vv. 860-891; jornada II, vv. 939-1022.

[86] Ed. cit., jornada II, vv. 1317-1448; jornada II, 1570-1651; jornada III, vv. 1652-1711.

[87] Ed. cit., jornada I, vv. 275-444.

[88] Ed. cit., jornada II, vv. 892-930; jornada II, vv. 1472-1569.

[89] Ed. cit., jornada I, vv. 275-444.

[90] Ed. cit., jornada II, vv. 1137-1216; jornada II, vv. 1472-1569.

cobarde[91], introduce momentos cómicos[92]. Pascuala es creada sobre dos tipos, el criado, y, debido a ello, es transmisora de noticias, intermediaria, personaje de diálogo, consejera y acompañante de Laurencia, y sobre la dama, por lo que aparece preocupada por el amor[93]. Alonso se construye sobre el viejo y el criado, por lo que es acompañante, enlace con Fernán Gómez, presentador de problemas municipales[94]. El Regidor se crea sobre el viejo, y es sensato[95], protector del galán Frondoso, con respecto al cual asume la función de padre[96]. Leonelo es hecho sobre el criado, y, así, es transmisor de noticias, personaje de relación[97], comentarista[98]. Juan Rojo es el viejo sensato, que recibe la función de padre de Frondoso[99]. El Labrador se basa en el criado, por lo que es transmisor de noticias[100]. El Alcalde es viejo sensato[101]. Jacinta es dama ultrajada[102]. Flores es criado, transmisor de noticias, personaje de diálogo y de relación[103], ejecutor de las órdenes de su señor[104], a quien a veces consigue frenar[105]. Ortuño es criado, transmisor de noticias, personaje de diálogo y de relación, ejecutor de las órdenes de su

---

[91] Ed. cit., jornada II, vv. 1217-1276; jornada III, vv. 1652-1711.

[92] Ed. cit., jornada II, vv. 1472-1569; jornada II, vv. 1570-1651.

[93] Ed. cit., jornada I, vv. 173-274; jornada I, vv. 595-634; jornada II, vv. 1137-1216; jornada II, vv. 1570-1651.

[94] Ed. cit., jornada I, vv. 529-594.

[95] Ed. cit., jornada II, vv. 860-891; jornada II, vv. 939-1022.

[96] Ed. cit., jornada II, vv. 1317-1448; jornada III, vv. 1652-1711.

[97] Ed. cit., jornada II, vv. 892-930.

[98] Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022.

[99] Ed. cit., jornada II, vv. 931-938; jornada II, vv. 1472-1569; jornada II, vv. 1570-1651; jornada III, vv. 1652-1711.

[100] Ed. cit., jornada II, vv. 931-938.

[101] Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022; jornada II, vv. 1317-1448.

[102] Ed. cit., jornada II, vv. 1137-1216; jornada II, vv. 1253-1276.

[103] Ed. cit., jornada I, vv. 445-528; jornada III, vv. 1848-1919.

[104] Ed. cit., jornada I, vv. 595-634; jornada II, vv. 1137-1216.

[105] Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022; jornada II, vv. 1023-1136.

señor[106], a quien a veces consigue frenar[107], comentarista[108]. El juez pesquisidor es criado, ejecutor de las órdenes del rey[109].

En la segunda acción Flores se crea sobre el criado, y es transmisor de noticias, personaje de diálogo, intermediario, voz de la conciencia de su señor[110]. Ortuño es criado, transmisor de noticias, personaje de diálogo, intermediario, voz de la conciencia de su señor[111]. El Maestre de Calatrava es el poderoso negativo, por inexperto, mal aconsejado, manejado por Fernán Gómez[112], un poderoso negativo que después de muerto el Comendador empieza a recobrar la cordura[113]. Los Reyes Católicos son los poderosos positivos, sensatos, justicieros, que contrastan en su caracterización con la inexperiencia del Maestre de Calatrava y con la perversidad del Fernán Gómez[114]; y son también dama y galán perfectamente compenetrados[115]. Como expliqué en otro lugar[116],

> son presentados como seres modélicos. Son prudentes, discretos, admirables. Forman un matrimonio perfecto. Su actuación se adecua perfectamente al código de la monarquía teocéntrica, propio de la comedia nueva. Su poder viene de Dios, quien se lo entrega para que lo ejerzan correctamente. Su acción es similar a la del Creador. Dejan actuar. Pero al final intervienen e imparten premios y castigos. Con ello logran restablecer el orden social, reflejo del orden y la armonía del universo.

---

[106] Ed. cit., jornada I, vv. 595-634; jornada II, vv. 1137-1216.

[107] Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022.

[108] Ed. cit., jornada II, vv. 1023-1136.

[109] Ed. cit., jornada III, vv. 2201-2255; jornada III, vv. 2356-2382.

[110] Ed. cit., jornada I, vv. 1-40; jornada III, vv. 1948-2027.

[111] Ed. cit., jornada I, vv. 1-40.

[112] Ed. cit., jornada I, vv. 41-172; jornada II, vv. 1449-1471.

[113] Ed. cit., jornada III, vv. 2123-2158; jornada III, vv. 2308-2355.

[114] Ed. cit., jornada I, vv. 635-722; jornada III, vv. 1948-2027.

[115] Ed. cit., jornada III, vv. 2288-2299.

[116] Jesús Cañas Murillo, "El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. La cita en pp. 34-35.

Manrique es criado, acompañante, creador de diálogo, intermediario, consejero, transmisor de noticias, algunas no escenificadas, introductor de otros personajes, –como los Regidores de Ciudad Real, como el Maestre–, ejecutor de las órdenes de sus señores[117]. Los Regidores de Ciudad Real se crean sobre el viejo, con su característica sensatez, y sobre el criado, por lo que son narradores de sucesos no escenificados, enlace entre sus soberanos y su ciudad[118]. Cimbranos es criado, transmisor de noticias, acompañante, personaje de relación[119]. El Soldado del acto tercero es criado, mensajero[120].

El personaje más complejo de todos es el Comendador Fernán Gómez de Guzmán[121]. Él interviene tanto en la primera como en la segunda acción. Se construye sobre los tipos del poderoso, del criado y el galán. Es en todo momento negativo. Hay una cierta especialización según sea la acción en la que figure. En la segunda es poderoso negativo, que provoca la guerra contra los Reyes Católicos y la sublevación de la orden de Calatrava contra la autoridad de los monarcas; es criado con respecto al Maestre, y, como tal, transmisor de noticias y consejero suyo[122]. En la primera es poderoso negativo, injusto y tirano[123]; pero también galán negativo, lascivo, impetuoso y soberbio, que persigue a las mujeres de Fuente Ovejuna y crea triángulo amoroso en la relación establecida entre Laurencia y Frondoso[124]. Sus caracteres propios inciden en su maldad

---

[117] Ed. cit., jornada I, vv. 635-722; jornada III, vv. 1920-1931; jornada III, vv. 2300-2307.

[118] Ed. cit., jornada I, vv. 655-722.

[119] Ed. cit., jornada II, vv. 1103-1136.

[120] Ed. cit., jornada III, 2123-2158.

[121] Sobre el personaje de Fernán Gómez, véase Michael J. Ruggerio, "Fernán Gómez de Guzmán, Protagonist of *Fuenteovejuna*", en *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1, summer 1995, pp. 5-20.

[122] Ed. cit., jornada I, vv. 41-172; y jornada II, vv. 1449-1471.

[123] Ed. cit., jornada I, vv.529-594; jornada II, vv. 1217-1276; jornada II, vv. 1569-1651 (bodas); jornada III, vv. 1848-1919.

[124] Ed. cit., jornada I, vv. 595-634; jornada I, vv. 779-859.

personal. Es soberbio y vanidoso[125]; tiene gran complejo de superioridad[126]; considera sus objetivos, su propio gusto, prioritarios, y no duda en utilizar cualquier medio para alcanzarlos[127]; se siente ofendido cuando no consigue hacer su voluntad[128]; es atrevido, incongruente y falto de delicadeza[129]. Continuamente son resaltados sus rasgos negativos a lo largo del argumento. Él se ve convertido en uno de los ejes de composición de la comedia. Enlaza las dos acciones. Ocasiona los sucesos infaustos que en ambas tienen lugar, la sublevación de su orden contra los Reyes, en la segunda, la sublevación de Fuente Ovejuna contra su injusta autoridad, en la primera. Y todo ello, su importancia funcional, su completa y más compleja construcción y caracterización, tiene una justificación clara. De tal modo, mostrando su perversidad con detenimiento, se explica, –junto con otros motivos, estudiados por mí en un trabajo anterior[130]–, de cara al espectador, y de la propia censura, la necesidad de la muerte de Fernán Gómez, un individuo funesto que, por exigencias de la propia justicia poética, –tan presente en la poética de la comedia nueva, como constituyente esencial–, debe recibir el castigo merecido por sus malas acciones.

Junto a todos estos existen otros agonistas que carecen de tipificación, que no han sido construidos sobre los tipos funcionales de la comedia nueva. Son personajes puramente circunstanciales que forman parte del acompañamiento y de ambientación de la obra. Se les encomiendan funciones accidentales muy puntuales, y, cumplidas estas, desaparecen sin volver a hacer acto de presencia en el argumento. Tal acontece con los músicos, los grupos de labradores de la villa, o el "acompañamiento" de Maestre de

---

[125] Ed. cit., jornada I, vv. 56-59, 588, 846-847; jornada II, v. 1137...

[126] Ed. cit., jornada I, vv. 45-52, 786-804; jornada II, vv. 1027, 1254-1255...

[127] Ed. cit., jornada I, vv. 129-140; jornada II, vv. 1594-1606...

[128] Ed. cit., jornada I, vv. 786-804...

[129] Ed. cit., jornada I, vv. 32-36 (exige cortesía a los demás pero no se siente obligado a poseer esa cualidad), 814-817, 967-970...

[130] Cf. Jesús Cañas Murillo, "El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. *Vid.*, especialmente, pp. 28-30.

Calatrava. Otros son concreciones del personaje colectivo, al que más adelante nos referiremos, a las que en unos instantes muy específicos se han asignado unos peculiares cometidos, cumplidos los cuales no vuelven a ser mencionadas, como acontece con el niño de la escena de las torturas, del que más adelante nos volveremos a ocupar.

Los personajes concretos de *Fuente Ovejuna*, creados en la forma que acabamos de mencionar, son conocidos por el espectador a través de sus acciones, o de las palabras que pronuncian y los diálogos que mantienen. Son usos habituales en la técnica dramática de todos los tiempos. Así, Frondoso, al enfrentarse al Comendador al final de la primera jornada, queda caracterizado como hombre valiente. Esteban y el Regidor se manifiestan como individuos preocupados por el bienestar de su comunidad en los primeros momentos del acto segundo[131]. De todos ellos apenas se incluyen descripciones físicas. De su fisonomía tan sólo se mencionan aspectos aislados y nada concretos, como la hermosura de Laurencia[132]. Todos muestran tendencia a declarar previamente sus planes concretos de actuación, con lo que generan tensión o expectación[133], a justificar sus hechos[134], los acontecimientos que les toca protagonizar[135] o sus afirmaciones[136]. Todos cumplen, para proporcionar más verosimilitud a la pieza, con el precepto de la comedia nueva, explicado por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*[137], de la adecuación entre su lenguaje y la situación en la que se encuentran, y lenguaje y personaje concreto de que se trate[138], por lo que en algunos

---

[131] Ed. cit., jornada II, vv. 860-891.

[132] Ed. cit., jornada I, vv. 787-789.

[133] Ed. cit., jornada I, vv. 855-859; jornada III, vv. 2147-2158...

[134] Ed. cit., jornada III, vv. 2308 y ss.

[135] Ed. cit., jornada II, vv. 1450-1451; jornada III, vv. 2000-2007.

[136] Ed. cit., jornada III, vv. 1723-1740.

[137] Cf. Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976. La primera parte de este libro fue publicada, con el título de "El significado del *Arte Nuevo*", en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-293.

[138] Incluso en algunas ocasiones las dos correspondencias entran en colisión, en cuyo caso se da preferencia a la primera sobre la segunda. Es lo que sucede en el acto primero, en la discusión sobre

casos se ha querido dar entrada en el argumento a los usos lingüísticos propios del sayagués, la lengua literaria tópica de los pastores, que el teatro renacentista quiso conformar y que heredó el teatro barroco.

Debido al diseño que se ha proporcionado al argumento general de la comedia[139], los personajes aparecen clasificados por acciones. Parte de ellos se sitúan en la acción principal. Parte, en la segunda. En la primera se encuentran los habitantes de Fuente Ovejuna, el Comendador Fernán Gómez y las personas que están a su servicio, sus criados. En la segunda, Los Reyes Católicos y sus partidarios, y los miembros de la orden de Calatrava, con el Maestre y el Comendador al frente. Fernán Gómez, con su importante papel en ambas acciones, y, en fases más avanzadas del desarrollo de la obra, los Reyes Católicos, sirven de conexión entre ambos grupos de agonistas.

Dada la configuración del argumento, tanto en lo referente a la primera acción como a la segunda, los personajes son también repartidos en bandos. En la segunda, son situados los Reyes Católicos y sus seguidores frente al Maestre, el Comendador y el resto de los miembros de la orden de Calatrava. En la primera, los moradores de Fuente Ovejuna, los villanos, quedan opuestos a Fernán Gómez y sus hombres. El choque entre ambos bandos posibilita el desarrollo general del argumento, en el sentido buscado por el dramaturgo. El choque no solamente se produce en sentido físico, por medio de

---

el amor en la que participan Laurencia, Frondoso, Barrildo, Mengo y Jacinta (vv. 275-444), discusión que, al ser de carácter culto, obliga, por la adecuación entre lenguaje y situación, a eliminar el uso del sayagués del habla de los villanos, aunque, en última instancia, Lope rebaja la altura intelectual alcanzada mediante la inclusión de vulgarismos en los finales del episodio (vv. 349-352; 427-432).

[139] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Estudio de *Fuente Ovejuna*", en "Introducción" a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76 (en la reimpresión de Madrid, Libertarias, 1998, pp. 47-71), *–vid.*, especialmente, pp. 52-58 (pp. 50-55 en la versión de 1998)–; Jesús Cañas Murillo, "El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35; Juan Manuel Rozas, "*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción", en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp.331-353.

enfrentamientos bélicos, sino también afecta al plano de la caracterización. Y en este aspecto se ha querido utilizar la técnica del contraste. Los monarcas, con su rectitud esencial, su madurez, su buen hacer general, contrastan fuertemente con el Maestre de Calatrava, Girón, joven inmaduro, manejado por su subordinado el Comendador, y contrastan con el egoísmo y la tiranía del propio Fernán Gómez. Los habitantes de Fuente Ovejuna, con su bondad, con su auténtica y verdadera honradez, con su honor, contrastan con el perverso Comendador que los oprime. El contraste es un medio eficaz de marcar distancias entre unos y otros agonistas, de alabar unos comportamientos, de censurar otros, de coadyuvar a transmitir unos contenidos concretos y el mensaje, el significado, que Lope quiso encerrar en su creación.

Otra división se introduce en los agonistas. El criterio es la clase social a la que cada uno pertenece. Los nobles son diferentes a los villanos. Como estudió Mª Grazia Profeti[140], entre ambos colectivos, en los caracteres que los definen, se produce una inversión de atributos. Las clases superiores, teóricamente, deberían estar formadas por individuos honrados, de impecable actuación, caballerosos, corteses, preocupados por el buen gobierno y el bienestar de sus súbditos. El Maestre de Calatrava, inexperto y fácil de manejar, y, sobre todo, Fernán Gómez, cuya actuación se refleja en sus criados, que ejecutan sus órdenes, encarnan la antítesis de esa visión. El pueblo es quien verdaderamente posee el honor, quien es muestra de honradez y buen hacer, quien puede ser admirado por el espectador. Al margen quedan los Reyes Católicos y sus seguidores, ejemplos de rectitud y buen comportamiento.

La distribución de los personajes en acciones, en bandos y frentes que chocan y contrastan entre sí, que a veces tienen valores invertidos, se convierte en un medio eficaz e indispensable para trazar un argumento complejo, apto para satisfacer los

---

[140] Cf. introducción a su edición de *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. Maria Grazia Profeti. Barcelona, Planeta –Clásicos Universales Planeta–, 1981).

gustos del auditorio, desarrollar unos temas específicos y trasmitir un mensaje que el autor quería defender[141].

Según la función concreta que se ha asignado a cada agonista, los personajes pueden ser repartidos en tres grandes grupos. En el primero se encuentran los protagonistas. Son individuos que desempeñan la misión de desarrollar la parte fundamental de la acción. Tal sucede con el Maestre de Calatrava, los Reyes Católicos y Fernán Gómez, que posibilitan el trazado del subargumento. Tal acontece con el Comendador, Laurencia, Frondoso, Esteban, Juan Rojo, y, en menor medida, Pascuala, Barrildo y Mengo, en el argumento principal. Sus funciones coinciden en buena medida con las que posee el tipo, o los tipos, de la poética sobre el que, o los que, se crean. Pese a ello, a veces desempeñan también misiones complementarias. Acontece con Laurencia y Frondoso en las escenas de las torturas, convertidos en comentaristas del heroico comportamiento de sus conciudadanos, agrupados ya en un personaje colectivo que más adelante estudiaremos. Acontece con Mengo en las escenas de la junta, en la que se transforma, no en gracioso, sino en la voz de la conciencia de los villanos[142]. Son, así, configurados como individuos polifuncionales.

El segundo grupo queda integrado por los personajes secundarios, aquellos que tienen una menos destacada intervención que los anteriores. Se incluyen, en la segunda acción, Manrique, Ortuño y Flores, Cimbranos. En la primera, Ortuño y Flores, Cimbranos, Alonso, los Regidores, Jacinta, el juez pesquisidor, Leonelo. A todos se les asigna menos cometidos que a los insertados en el colectivo anterior. Cumplen las propias del tipo funcional sobre el que son construidos, y que antes hemos señalado.

En el tercer grupo figuran agonistas que sólo se utilizan en momentos muy particulares, que reciben misiones específicas, cumplidas las cuales desaparecen por completo. Así, los Regidores de Ciudad Real. Así, los músicos, los labradores, o el acompañamiento del Maestre, que contribuyen a crear un ambiente determinado,

---

[141] Cf. Jesús Cañas Murillo, "El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35.

[142] Ed. cit., jornada III, vv. 1658-1711.

adecuado a la situación en la que figuran. Así, el muchacho que aparece en el episodio de las torturas, un niño del que más adelante nos ocuparemos.

La clasificación funcional es clara en el argumento. Pero queda trastocada en el momento en que se produce la creación del personaje colectivo, un personaje que en el apartado siguiente tendremos ocasión de analizar.

El número de personajes que encontramos en *Fuente Ovejuna* es elevado. No por ello la pieza sufre ningún tipo de quiebra estructural. Dos recursos han sido utilizados para impedirlo. El primero es el establecimiento de una jerarquización funcional entre los agonistas, ya estudiada, que provoca la dependencia de unos con respecto a otros. El segundo es la articulación de la obra en torno a tres núcleos básicos de personajes, los Reyes Católicos y sus partidarios, la orden de Calatrava, y los moradores de Fuente Ovejuna. Son tres núcleos que posibilitan el desarrollo de los temas y la transmisión del significado. Al Comendador Fernán Gómez y a los monarcas se les encomienda la misión de establecer enlace entre esos tres conjuntos, y garantizar con ello la unidad del argumento.

3. Sobre la creación del personaje colectivo

De la exposición que acabamos de efectuar parece desprenderse que la comedia que nos ocupa no ofrece peculiaridades especiales con respecto a otras que se incluyen en su mismo género histórico. Hasta ahora no hemos encontrado más que agonistas configurados sobre los tipos funcionales propios de la poética de ese género, que se vieron convertidos en constituyentes de la misma. Pero si seguimos analizando, observamos que tales tipos funcionales aparecen en *Fuente Ovejuna* un tanto desdibujados cuando los buscamos en los personajes concretos, específicos. Sufren una atenuación de su importancia, una difuminación de sus contornos, cuando son utilizados como base para la creación de los agonistas de la comedia. Mengo, por ejemplo, para haber sido formado sobre el gracioso, resulta bastante serio en comparación de otros agonistas similares de otros textos. Laurencia, como dama, no guarda correlato con otros

personajes parecidos de otras obras, pues es demasiado arisca y despegada de su galán, sin los rasgos de dulzura y de platonismo amoroso típicos de otras damas de la comedia nueva, activa, esforzada, valiente, incluso varonil, aunque parte de estos caracteres son explicables por el uso que se ha hecho del tipo del galán para configurar al agonista.

Y es que uno de los verdaderos protagonistas de *Fuente Ovejuna*, al menos en su primera acción, la principal, es un personaje colectivo[143], es el pueblo, los habitantes de la villa actualmente cordobesa, antaño extremeña, en bloque. En muchas ocasiones se ha insistido sobre este particular[144]. Pero no siempre se ha efectuado una serie de matizaciones que es necesario poner de relieve.

El protagonista de *Fuente Ovejuna* no es siempre colectivo en el argumento[145]. Es un personaje que se colectiviza. Lope, al principio de la acción, va presentado a seres individuales, construidos sobre tópicos tipos funcionales de la comedia nueva, como antes hemos explicado. Pero, llegado un momento concreto, se produce la metamorfosis. Los contornos individuales desaparecen y el personaje colectivo emerge en toda su extensión, en toda su grandeza. Tal momento concreto se halla casi en las postrimerías de la comedia, al comienzo de la jornada tercera, cuando son incluidas las escenas de la junta, cuando se produce la intervención de Laurencia, que insulta a sus convecinos y les hace tomar conciencia de su verdadero poder como grupo, como colectividad. Antes nos encontrábamos con seres aislados, que sólo actúan como

---

[143] Sobre este aspecto, véase el libro de Teresa J. Kirschner, *El protagonista colectivo en "Fuenteovejuna" de Lope de Vega*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

[144] Véanse, por ejemplo los trabajos clásicos de Menéndez Pelayo, Ribbans, Spitzer, Casalduero, Rozas..., insertos en nuestra "Bibliografía selecta sobre *Fuente Ovejuna*", sita al final de este trabajo, para comprobarlo.

[145] Ya en el prólogo a mi edición de *Fuente Ovejuna*, anteriormente citada, insistí en este particular (*vid*. pp. 64-65, en la edición de Plaza y Janés; pp. 61-62, en la edición de Libertarias), aunque con menos profundidad que en el presente artículo. Posteriormente Antonio Rey Hazas, en su trabajo "Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*" (publicado en VV. AA., *Cervantes y el teatro*. Número monográfico. Director: Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 69-91), se manifestó en el mismo sentido (*vid*. pp. 88-89).

grupo para vitorear al Comendador cuando vuelve de la guerra, que sufren, uno por uno las arbitrariedades de Fernán Gómez sin que apenas hagan nada, –excepción hecha de Frondoso cuando se atreve a defender a Laurencia, y, menos, Mengo cuando defiende a Jacinta–, para remediarlo. Ahora surge el colectivo, y todos los habitantes de Fuente Ovejuna, distribuidos organizativamente en dos conjuntos, un ejército de hombres y otro de mujeres, actúan como un solo individuo para poner freno a los desmanes del Comendador, y asumen, como un solo individuo y sin fisuras, las consecuencias de sus hechos, como muy bien queda puesto de manifiesto en las investigaciones del juez pesquisidor, en las escenas de las torturas.

A partir de la creación del personaje colectivo los tipos que dieron origen a los agonistas que en él se integran pierden funcionalidad. Desaparecen los rasgos tópicos, propios del tipo funcional sobre el que se creó cada individuo, y aparece un personaje nuevo, colectivo, que es sustituto y heredero del héroe trágico tradicional, un personaje que no tiene encaje exacto en ningún tipo tópico de los que forman parte, como constituyente, de la poética del género. A partir de ese momento los agonistas construidos sobre el tipo del viejo pierden su papel tópico (Esteban, Juan Rojo[146], Regidores); Barrildo, sus rasgos de criado; Mengo, por regla general, los suyos de gracioso[147]; Pascuala, los de dama y criada; Jacinta, los de dama[148]. Las mujeres, como indica Laurencia, se transforman en soldados[149]. Todos los habitantes de Fuente Ovejuna celebran como un solo personaje la muerte del Comendador[150]. Todos a una adoptan el papel de héroe valiente y esforzado.

Pese a todo, la inclusión del personaje colectivo no supone la anulación completa y absoluta de todos los caracteres que los agonistas habían recibido en la primera parte del argumento. Algunos de ellos, cuando es necesario para el buen

---

[146] Cf. ed. cit., jornada III, vv. 1848-1919.

[147] Salvo en jornada III, vv. 1896-1897, y en jornada III, vv. 1906-1907.

[148] Cf. ed. cit., jornada III, vv. 1794-1847.

[149] Ed. cit., jornada III, vv. 1888-1889.

[150] Ed. cit. jornada III, vv. 2028-2110.

desarrollo de la acción, para el encadenamiento lógico de los sucesos, mantienen rasgos y actitudes propias del tipo sobre el que primitivamente se construyeron. Tal acontece con Esteban, que ejerce como viejo sensato cuando advierte a sus convecinos de que llegaría a Fuente Ovejuna un juez pesquisidor, y propone las medidas necesarias para superar esa prueba[151]. O sucede con Mengo, gracioso útil, con sus intervenciones, para rebajar la tensión acumulada en la escena de las torturas y su preparación[152]. O con Laurencia y Frondoso, dama y galán, respectivamente, en la escena de las torturas[153]. Pero, salvo en esos casos, es la colectividad la que predomina, como queda bien puesto de manifiesto en las ya mencionadas escenas de las torturas[154], o en los instantes del desenlace, en los que hallamos, junto a otros individuales, un único personaje colectivo, con un portavoz también único, Esteban, que interviene ante los Reyes, representa a todos los demás, y transmite a los monarcas las razones y el pensamiento de todos[155].

En alguna circunstancia, ya en la parte última de la comedia, cuando el grupo es lo que se utiliza, puede aparecer algún agonista individualizado. Así ocurre con el niño destacado en el episodio de las torturas. Pero no se rompe con ello el predominio de la colectividad. El niño no es sino una concreción del personaje colectivo, como antes hemos adelantado. A él se le asigna una función muy específica, es convertido en un medio en ensalzar aún más al nuevo héroe resultante, el pueblo de Fuente Ovejuna en su conjunto, al mostrar cómo es éste un grupo compacto, sin fisuras, en el que hasta los más jóvenes, los supuestamente más débiles, se sienten absolutamente solidarios con sus mayores, comparten, voluntariamente, la responsabilidad de todos, asumen, junto a todos, el carácter admirable del nuevo protagonista conformado, y comparten junto a él las alabanzas que pueda merecer su actuación.

---

[151] Ed. cit. jornada III, vv. 2028-2110.

[152] Ed. cit. jornada III, vv. 2028-2110; jornada III, vv. 2201-2255.

[153] Ed. cit. jornada III, vv. 2159-2200.

[154] Ed. cit. jornada III, vv. 2201-2255.

[155] Ed. cit. jornada III, vv. 2384-2451.

La creación y empleo del personaje colectivo tiene importantes consecuencias en el trazado del argumento. Algunas ya las hemos comentado, como es la eliminación de los rasgos previos que definen a muchos agonistas individualmente. Otras hacen referencia a otros aspectos de la composición de la pieza. Tal acontece con la clasificación funcional de personajes inicialmente trazada y que antes hemos estudiado. A partir de la llegada del grupo tal clasificación sufre una quiebra, una ruptura. Los agonistas que antes eran secundarios e incluso accidentales ven ascendida su importancia, su categoría funcional. Todos quedan incluidos en el nuevo personaje que se adopta, independientemente de la misión que hasta entonces hubiesen venido desempeñando, y, dentro de él, reciben la categoría funcional de protagonistas y la nueva caracterización de héroe digno de alabanza y admiración, útil para desarrollar unos temas y un significado a los que más adelante nos vamos a referir.

La colectivización de personajes no es de uso general en todas las partes del argumento. Afecta a los habitantes de Fuente Ovejuna, y, queremos insistir, sólo a partir del acto tercero, a partir de las escenas de la junta. No afecta en la primera acción a todos los agonistas, no se adopta para los que se incluyen en el bando del Comendador. Y no afecta a los personajes de la segunda acción, que no son colectivizados, que en todo momento mantienen caracterización y funciones individuales, tal y como fueron presentadas desde los primeros momentos de la comedia.

El empleo que se hace de los agonistas y uso del personaje colectivo de la forma y en los términos que hasta aquí hemos ido comentando, tiene en *Fuente Ovejuna* una clara justificación. Todo se ve convertido en un claro y perfecto auxiliar para desarrollar un tema principal que se ve utilizado como una de las bases compositivas de la comedia, como un eje en torno al cual se construye todo el argumento. Todo se ve convertido en un claro y perfecto auxiliar para facilitar la transmisión de un mensaje específico, una tesis, un significado, que se desea trasladar al espectador. Se trata del tema de la jerarquización social y el mensaje de la alabanza de la monarquía teocéntrica, encarnada, en esta pieza, en los Reyes Católicos. Son dos aspectos de la comedia que,

junto a otros, en un trabajo anterior nuestro tuvimos ocasión de analizar y estudiar con mayor detenimiento. A sus conclusiones queremos en estos momentos remitir[156].

---

[156] Cf. Jesús Cañas Murillo, "El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. Véanse, también, Juan Manuel Rozas, "*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción", en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp.331-353; y Antonio Rey Hazas, "Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*", en VV. AA., *Cervantes y el teatro*, número monográfico, director: Luciano García Lorenzo, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 69-91.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE FUENTE OVEJUNA

1. EDICIONES

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Juan María Marín. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1981.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Maria Grazia Profeti. Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta), 1981.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984. Reimpresión en Madrid, Libertarias (Clásicos Libertarias), 1998.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Donald McGrady. Estudio preliminar de Noël Salomon. Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico), 1993.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 1996, 7ª ed.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Rinaldo Froldi. Apéndice de Abraham Madroñal. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1999.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Donald McGrady. Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos), 2000.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna. El caballero de Olmedo*. Ed. Maria Grazia Profeti. Madrid, Biblioteca Nueva (Clásicos), 2002.

2. ESTUDIOS

Almasov, Alexey: "*Fuente Ovejuna* y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, 1963, pp. 701-755.

Anibal, C. E.: "The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*", en *Publications of the Modern Language Association of America*, XLIX, 1934, pp. 657-718.

Blue, William R.: "The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*", en *Hispanic Review*, LVI, 1991, pp. 295-315.

Blue, William R.: "The politics of Lope's *Fuenteovejuna*", en D. W. Foster, D. Altamiranda y C. de Urioste (eds.), *Spanish Literature*, 2000, 3 vols., vol. 2, *From Origins to 1700*.

Cabrera, Emilio y Moros, Andrés: *Fuenteovejuna. La violencia antiseñorial en el siglo XV*. Barcelona, Crítica, 1991.

Cañas Murillo, Jesús: "Estudio de *Fuente Ovejuna*", en "Introducción" a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76 (en la reimpresión de Madrid, Libertarias, 1998, pp. 47-71).

Cañas Murillo, Jesús: "El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35.

Carter, Robin: "*Fuente Ovejuna* and the Tyranny: some problems of linking drama with political theory", en *Forum for Modern Language Studies*, XII, 1977, pp. 313-336.

Casalduero, Joaquín: "Lope de Vega: *Fuente Ovejuna*", en *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos (BRH), 1962, pp. 9-44.

Chaffee Sorace, Diane: "Animal Imaginerie in Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*", en *Bulletin of the Comediantes*, XLII, nº 2, 1990, pp. 199-214.

Crovetto, Pier Luigi: "*Fuente Ovejuna*: idillio rurale o *jacquerie* contadina?", en *'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, a cura di Patrizia Garelli e Giovanni Marchetti. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 2 vols. Vol. I, pp. 301-310.

Delgado Morales, Manuel: "Palabra u ornato en la puesta en escena de *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*", en *Hispanic Review*, 61, 3, 1993, pp. 345-361.

Dixon, Victor: "«Su Majestad habla, en fin, como quien tanto ha acertado», La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*", en *Criticón*, XLII, nº 42, 1988, pp. 155-168.

Ferreiro Villanueva, Isabel: *Claves para la lectura de* Fuente Ovejuna *de Lope de Vega*. Madrid, Daimon, 1986.

Ferreiro Villanueva, Isabel: *Claves de* Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega*. Madrid, Ciclo (Claves para la lectura), 1990.

Fischer, Susan L.: "*Fuente Ovejuna* on the Rack: Interrogation of a Caarnivalesque Theatre of Terror", en *Hispanic Review*, LXV, nº 1, 1997, pp. 61-92.

Forasteri Braschi, Eduardo: "*Fuente Ovejuna* y la justificación", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1-4, 1972, pp. 89-99.

García Aguilera, Raúl y Hernández Ossorno, Mariano: *Revuelta y litigios de los villanos de la Encomienda de Fuenteobejuna*. Madrid, Editora Nacional, 1975.

García Lorenzo, Luciano: "Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. Ed. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan. New York, Peter Lang, 1997, pp. 112-121.

Hall, J. B.: "Theme and Structure in Lope's *Fuente Ovejuna*", en *Forum for Modern Language Studies*, X, 1974, pp. 57-66.

Hall, J. B.: *Fuenteovejuna*. Londres, Tamesis books, 1985.

Herrera Montero, Bernal: "*Fuente Ovejuna* de Lope y el maquiavelismo", en *Criticón*, XLV, 1989, pp. 131-153.

Herrero, Javier: "The New Monarchy: a Structural Reinterpretation of *Fuente Ovejuna*", *Revista Hispánica Moderna*, 36, 1970-1971, pp. 173-185.

Kirschner, Teresa J.: *El protagonista colectivo en "Fuenteovejuna" de Lope de Vega*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Labarre, Françoise: "L'enigme de *Fuente Ovejuna*", en *Critique Sociale et Convention Théâtrales*. Pau, Universidad de Pau, 1989, pp. 79-94.

López Estrada, Francisco: *"Fuente Ovejuna" en el teatro de Lope y de Monroy (Consideración crítica de ambas obras)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1965.

López Estrada, Francisco: "Los villanos filósofos y políticos. La configuración de *Fuente Ovejuna* a través de los nombres y apellidos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXX, 1969, pp. 518-542.

López Estrada, Francisco: "La canción «Al val de Fuente Ovejuna» de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope", en *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, pp. 453-468.

López Estrada, Francisco: "Música y letras; más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*", en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, *Música y teatro*, 1989, pp. 45-52.

López Estrada, Francisco: "*Fuente Ovejuna* hoy", en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería. Ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo, Antonio Serrano. Almería, Diputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 173-189.

McKay, A. y McKendrick, G.: "The crowd in the theater and the crowd in history: *Fuenteovejuna*", en D. W. Foster, D. Altamiranda y C. de Urioste (eds.), *Spanish Literature*, 2000, 3 vols., vol. 2, *From Origins to 1700*.

Menéndez Pelayo, Marcelino: "*Fuente Ovejuna*", en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V. Madrid, CSIC (Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXXIII), 1949, pp. 171-182.

Moir, Duncan W.: "Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Orozco", en *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, pp. 537-546.

Moll, Jaime: "Correcciones en prensa y crítica textual: A propósito de *Fuente Ovejuna*", en *Boletín de la Real Academia Española*, LXII, 1982, pp. 159-171.

Morley, S. Griswold, "*Fuente Ovejuna* y and Its Theme-Parallels", en *Hispanic Review*, IV, 1936, pp. 303-311.

Pepe Sarno, Inoria: "«Dejadme entrar... si no a dar voto, a dar voces». Alcuni aspetti della dinamica proairetica in *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega", en *'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*. Ed. Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 2 vols., vol. II, pp. 263-270.

Pring-Mill, R. D. F.: "Sententiousness in *Fuente Ovejuna*", en *Tulane Drama Review*, VII, 1962, pp. 5-37.

Ramírez de Arellano, R.: "Rebelión de Fuente Obejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXIX, 1901, pp. 446-512.

Rey Hazas, Antonio: "Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*", en VV. AA., *Cervantes y el teatro*. Número

monográfico. Director: Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 69-91.

Ribbans, G. V.: "Significado y estructura de *Fuenteovejuna*", en VV. AA., *El teatro de Lope de Vega*. Artículos y Estudios. Prólogo, selección y revisión técnica de José Francisco Gatti. Buenos Aires, Eudeba, 1967, 2ª ed., pp. 91-123.

Robles Pazos, J.: "Sobre la fecha de *Fuente Ovejuna*", en *Modern Language Notes*, L, 1935, pp. 179-182.

Rozas, Juan Manuel: "*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción", en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 331-353.

Rozas, Juan Manuel: "Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega", en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, II época, diciembre de 1980, pp. 143-169. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 401-426.

Ruggerio, Michael J.: "Fernán Gómez de Guzmán, Protagonist of *Fuenteovejuna*", en *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1, summer 1995, pp. 5-20.

Spitzer, Leo: "A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuente Ovejuna*", en *Hispanic Review*, XXIII, 1955, pp. 274-292. Traducido, con el título de "Un tema central y su equivalente estructural en *Fuenteovejuna*", en VV. AA., *El teatro de Lope de Vega*. Artículos y Estudios. Prólogo, selección y revisión técnica de José Francisco Gatti. Buenos Aires, Eudeba, 1967, 2ª ed., pp. 124-147.

Valbuena Briones, Ángel: "Una perspectiva semiótica: *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega", en *Arbor*, CV, 1980, pp. 453-464.

Wardropper, Bruce W.: "*Fuente Ovejuna*: «el gusto» and «lo justo»", *Studies in Philology*, LIII, 1956, pp. 159-171.

Weber de Kurlat, Frida: "La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. (El caso de *Fuente Ovejuna*)", en *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 673-687.

ROZAS, LOPE Y LA POESÍA DE SENECTUD

Francisco Javier Díez de Revenga

Universidad de Murcia

Tengo ante mí el discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-1983 de la Universidad de Extremadura del Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras Dr. D. Juan Manuel Rozas López, titulado *Lope de Vega y Felipe IV en el "Ciclo* de senectute"[157], en el que figura como lema, entre otras, una hermosa cita de Cicerón de su libro *De senectute*, que yo reproduje, también como lema en mi libro *Poesía de senectud* siete años más tarde: "Ita enim senectud honesta est, si se ipsa defendit, si ius suum retinet, si nemini emancipata est, si usque ad ultimum spiritum dominatur in suos".

En tal discurso, el profesor Rozas, a quien hoy homenajeamos y recordamos, señaló, trazando magistralmente, el significado científico de la relación vida-

---

[157] Juan Manuel Rozas López, *Lope de Vega y Felipe IV en el "Ciclo* de senectute", discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-1983 de la Universidad de Extremadura, Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Reproducido en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131. Citaremos por esta última edición.

poesía en el gran Lope de Vega: "Como Lope de Vega es poeta más extenso que intenso, más creador de fabulaciones que sistematizador de un estilo, más de su vida y su naturaleza que del arte por el arte -caso contrario al de su mayor enemigo, Góngora- es lógico que su obra se haya ido organizando unida a su biografía y por ciclos. Lope vuelca, una y otra vez, cada episodio vivido en su lírica y en su narrativa, en pasajes de sus dramas y, claro está, en sus ensayos y en su epistolario, originando verdaderos ciclos de creación sobre sus sentimientos y experiencias, con gesto doble: de hombre exhibicionista y de escritor falsificador de autobiografismo. Así, podemos hablar del ciclo del romancero nuevo y de Elena Osario; del de la Arcadia, Belisa o de Alba; del de Camila Lucinda, alternante con el ciclo del hogar definitivo y del sacerdocio; del de Amarilis y del gongorismo; y de un ciclo de vejez. Unos han sido formulados por la crítica, señaladamente los de Elena Osario y Amarilis, ya de antiguo; otros, como el de la *Arcadia*, se han configurado recientemente. El último ciclo, el de la vejez, ha sido tratado, en relación con el de Elena Osario, casi siempre a través de *La Dorotea*, y sólo en los últimos años se ha abordado con pormenor el estudio de las *Rimas de Burguillos* y de algunos poemas importantes, como *Huerto deshecho* y la *Égloga a Claudio*. Pretendo aquí sentar ciertas bases biográficas, artísticas y temáticas en busca del espíritu de este importante ciclo, al que no me parece improcedente, por lo que iremos viendo, llamarlo *de senectute*"[158].

Lope de Vega asiste, en 1615, con la corte española al encuentro que tuvo con la francesa en el Bidasoa, encuentro en el que Felipe III concierta la boda de sus hijos Felipe (IV) y Ana Mauricia con Isabel de Borbón y Luis XIII de Francia. Al regreso de este viaje, Lope inicia sus amores con la actriz Marta de Nevares Santoyo (Marcia Leonarda, Amarilis), a la que había conocido muchos años antes. El que habría de ser su más grande y escandaloso amor pronto le dio una hija, Antonia Clara, tras cuyo nacimiento, Marta, que había enviudado, se trasladó a vivir con Lope. Los años siguientes fueron igualmente fructíferos, ya que *La Filomena*, *La Circe*, *El laurel de Apolo* y *La Dorotea*, junto al estreno de numerosas comedias, nos revelan una actividad

---

[158] Juan Manuel Rozas, pp. 74-75.

enorme en los diez años que van desde 1621 a 1632. Su vida privada no era sin embargo feliz. Su hija Marcela, alejándose de la escandalosa vida de su padre, entró en el convento de las Trinitarias en 1621, año en el que Marta enfermó de los ojos hasta quedar ciega y perder posteriormente la razón en 1628.

La muerte de la amada en 1632 y el rapto de su hija Antonia Clara en 1634 fueron hechos dolorosos que produjeron sus églogas *Amarilis* y *Filis*, a cuyo pesar habría de unirse el producido por la muerte de su hijo Lope Félix cuando se dedicaba a la búsqueda de perlas en el Caribe también en 1634. La vejez, acentuada por los últimos acontecimientos, y la enfermedad llevaron pronto, el 27 de agosto de 1635, a Lope de Vega a la muerte, que le sobrevino en su casa de Madrid.

Hasta 1637, después de la muerte del Fénix, permaneció inédita la *Égloga a Claudio*, que el poeta escribió probablemente en 1631, antes de la publicación de *La Dorotea* y después de haber aparecido *El laurel de Apolo*, ya que a ellas se refiere Lope en los versos de esta composición suya. Porque he aquí quizá el mayor interés del poema: sus abundantes referencias biográficas y bibliográficas, que ofrecen una imagen del Fénix escritor hecha por él mismo. Relaciona todas o casi todas sus obras no dramáticas y expone las circunstancias en que las produjo; respecto a las dramáticas -las mil quinientas "fábulas"- habla de ellas en conjunto, en aquellos versos conocidísimos que al lector habrán de ser tan familiares:

> y más de ciento en horas veinticuatro
> pasaron de las musas al teatro.

El poema, sin embargo, adolece precisamente de exceso de información bibliográfica que, aunque contribuye a un más cercano conocimiento de Lope, nos aleja de su figura humana, presente en cualquier caso a través de las referencias iniciales a los pasos juveniles, en los que tanto fue ayudado por Claudio Conde, el destinatario de la égloga.

El poema ofrecerá al lector una imagen distinta en lo que se refiere a la estructura métrica, ya que la forma de sexteto alirado empleada por el poeta, con ser tan utilizada en su tiempo, era menos frecuente que otras fórmulas métricas usadas en las églogas, aunque este poema, más que una égloga diálogo pastoril constituye ciertamente una epístola, a cuyos rasgos como género se ajusta en su totalidad. Sobresale, por último, la calidad y perfección de los versos, de los endecasílabos y heptasílabos que, en su armonía, revelan la madurez de Lope y el dinamismo de su autobiográfico retrato literario, conseguido con interesantes recursos y alusiones veladas de un gran interés.

Como señaló Juan Manuel Rozas, "el 7 de abril de 1632 Lope sufre el mayor de los reveses del ciclo de vejez. Muere su último gran amor, el que más honda y sabiamente había compartido: Marta de Nevares. Por ella había arriesgado más que por ninguna otra, algo más que un destierro, como sufrió por Elena Osario, al afrontar un amor sacrílego en edad más que madura, siendo fábula de las gentes, hasta llegar su caso nada menos que a las puertas del Consejo de Castilla. Como sabemos, el poeta se puso a escribir inmediatamente una serie de elegías que constituyen algunos de sus mejores poemas de todos los tiempos y que incluirá en *La Dorotea*. Desde hacía algún tiempo, y más ahora, en este ciclo que estamos estudiando, había evitado el seudónimo Amarilis, tan conocido como su nombre, al publicar poesía"[159]. Y, en efecto, en 1632, la publicación de *La Dorotea* dio ocasión a Lope de dar a conocer una serie de romances que venían a ofrecer su segunda gran contribución al romancero artístico, ya que la primera, la de los amores con Filis, era bien conocida desde muchos años atrás. La crítica especializada ha comparado por ello ambas series de romances, y ha encontrado en esta de *La Dorotea* la serenidad y la madurez de un Lope que canta la soledad sin brillantes ropajes ni alardes llamativos. Como señaló José Manuel Blecua, "la finura formal y la dulce melancolía que trascienden nos hacen ver el grado de perfección a que llega Lope, apartado del virtuosismo fácil y del frío conceptismo"[160].

---

[159] Juan Manuel Rozas, p. 107.

[160] José Manuel Blecua, "Selección, estudio y notas" de Lope de Vega, *Poesía lírica*, Zaragoza, Ebro, 1969, 7ª edición, p. 11.

Entre estos romances, hay que destacar la presencia de las famosas "barquillas" y entre ellas la conocidísima "Pobre barquilla mía", que se considera uno de sus más logrados poemas y, por supuesto, el más famoso de sus romances. La delicadeza y la armonía de imágenes y metáforas, el simbolismo impreso en la "pobre barquilla" y sobre todo la hondura y sinceridad de los sentimientos, hacen de este poema una de las mejores composiciones de nuestra lírica. El recuerdo de Amarilis, de Marta de Nevares, preside todos estos poemas y su evocación llena las horas de soledad del poeta ("A mis soledades vengo", "Ay, soledades tristes"). La amada de los tiempos felices, la Marta de ojos verdes como la esmeralda y belleza elegante queda, en estos romances, retratada e inmortalizada con rasgos de extraordinaria sensibilidad. Por todo ello, este conjunto de últimos romances de Lope, escrito en plena madurez, contrasta con la primera serie, pero al mismo tiempo completa la imagen del poeta multiforme y variado que hemos advertido en el cultivo de otras formas y temas. Y como advierte, Juan Manuel Rozas muy certeramente, "ahora, tras su muerte [de Marta de Nevares], escribe en pocos días esa serie de *barquillas* en las que el tema central no son los amores ni la figura de Marta, sino la soledad en que el poeta queda sin ella, unido ahora al tema de los embates de la fortuna, con frecuencia en imagen de barca-tempestad, y al más horaciano tópico de cabaña-palacio. Son elegías de autoafirmación y autoconsuelo escritas con tanta elevación de espíritu como de forma. Mas en el fondo, lo que no es en absoluto incoherente, late en ellas el tema del desengaño ante la falta de premio de sus pretensiones"[161].

Lope publicó en 1633 la extensísima égloga *Amarilis*, compuesta de casi 1.400 versos, en la que recogía, bajo los hábitos y formas del ropaje pastoril convencional, los detalles y las impresiones de su vida amorosa con la que posiblemente fue su más grande amor, Marta de Nevares, que en esta ocasión recibe el nombre de Amarilis. Ya se ha señalado, con suficiente insistencia, que Lope intenta desorientar al lector deliberadamente alterando numerosos detalles cronológicos de los hechos, con lo que, en efecto, consiguió muy poco, ya que sus detractores conocieron la verdad del

---

[161] Juan Manuel Rozas, p. 107.

contenido de la obra y lo criticaron duramente por ello. Hugo Rennert y Américo Castro han dado buena cuenta en su libro[162], de los detalles relativos a la verdad y lo desfigurado en la égloga. Como advierte Juan Manuel Rozas, "más sosegadamente escribirá, meses después de morir Marta, la larga égloga elegíaca *Amarilis*, en la que coexisten tres deseos: recrear para sí mismo, y homenajearlos, estos amores; limpiarlos, como en el caso de los de Filis en *La Dorotea,* del naturalismo cotidiano; y el de despistar en algunos puntos a una sociedad que tanta curiosidad sentía por su vida amorosa. Parece que con estos tres fines propuestos, el tema del mecenazgo y de la Corte no debería estar aquí presente, y, sin embargo -todos estos poemas de la vejez son bifrontes-, su extensa parte introductoria, verdadero marco, respira también por la herida que aquí venimos abriendo"[163].

Dejando aparte los detalles puramente biográficos, que el lector descubrirá en el poema sin dificultad, hay que destacar en ésta su estructura doble, que va respaldada por la distribución del verso. Se abre el poema con una extensa primera parte, donde se recogen bellas –y serenas– referencias al paisaje, no tan recargadas ni convencionales como en otras ocasiones, donde se hace un elogio, bastante frecuente en el Lope medrador palatino que no consiguió cargo alguno, de la familia real, y en particular de Ana de Austria, así como alusiones a la negociación nupcial del Bidasoa en 1615 con la corona francesa, a que nos hemos referido anteriormente, rematado por fin con un encomio de la amistad, defendida en idílico diálogo y recargada de nombres de la mitología y la historia antigua. Tal primera parte, escrita en silvas, está expresada por medio del diálogo pastoril en el que Elisio introduce a sus amigos en el tema central, que desarrolla en una amplísima segunda parte. No es otro que los amores de Elisio con Amarilis, su ceguera y su demencia. Las octavas reales sustentan esta segunda parte que sólo acoge la voz del melancólico Elisio, dolorido por su amor perdido y por los recuerdos entrañables.

---

[162] Américo Castro y Hugo Rennert, *Vida de Lope de Vega,* Salamanca, Anaya, 1968, p. 156 ss.

[163] Juan Manuel Rozas, p. 109-110.

En el contexto de los poemas finales autobiográficos, hay que situar la égloga *Amarilis* y, en particular, su segunda parte dedicada por entero al recuerdo de Marta de Nevares, que aparece en el poema viva y vivida, admirablemente recreada a lo largo de novecientos versos siguiendo una estructura precisa. El parlamento, como quedó dicho, pertenece sólo al pastor Elisio, cuyas palabras Lope distribuye en tres temas o motivos en torno a la amada, que son desarrollados con amplitud: retrato de Amarilis, datos biográficos concretos y elogio final de la amada.

La primera de estas partes queda clara y resuelta en pocas octavas, aunque intensas y armónicamente distribuidas, ya que el poeta dedica dos a la belleza y una a cada una de las siguientes cualidades de Amarilis: cabellos, frente, ojos, nariz y mejillas, boca y risa. Por su calidad y el apasionamiento de las palabras lopescas merecen recordarse los versos dedicados a los ojos[164]:

> Dos vivas esmeraldas, que mirando
> hablaban a las almas al oído,
> sobre cándido esmalte trasladando
> la suya hermosa al exterior sentido,
> y con risueño espíritu templando
> el grave ceño, alguna vez dormido,
> para guerra de amor, de cuanto veían
> en dulce paz, el reino dividían.

o a la boca

---

[164] Tomo el texto de Lope de Vega, *Poesías*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 180-377.

¿Qué rosas me dará, cuando se toca
al espejo, de mayo la mañana?
¿Qué nieve el Alpe, qué cristal de roca,
qué rubíes Ceilán, qué Tiro grana,
para pintar sus perlas y su boca
donde a sí misma la belleza humana
vencida se rindió, porque son feas
con las perlas del Sur rosas pangeas?

Versos para los que Lope extrae del cofre de sus metáforas aquéllas que son más estéticas, más sugerentes de una belleza sin par. El retrato queda completo y, como señalan Castro y Rennert, la conclusión no puede ser más concreta: "Marta reunía todas las perfecciones, si hemos de dar crédito a su ciego amante"[165], para luego anotar otros lugares donde la belleza de la Nevares era en los mismos términos encomiada: "En la dedicatoria de La viuda valenciana -añaden los mismos autores- la describe "con ojos verdes, cejas y pestañas negras, y cantidad [de] cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado los que la miran cuando ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo"[166].

Una vez presentada la amada desde una perspectiva física a través de la descripción de sus rasgos, el poeta comienza a recordar momentos y detalles que trata de desfigurar de alguna manera, aunque no lo consigue. Si curiosos son los datos concretos, más aún son las desorientaciones introducidas por Lope, para confundir al lector. Aún así, su valor como depósito de datos ya fue reconocido por Castro y Rennert quienes toman las referencias y detalles de estos amores de la égloga: "He aquí ahora cómo podemos representamos lo ocurrido siguiendo la égloga Amarilis, teniendo, sin embargo, en cuenta que el rebozo poético pudo disimular notablemente los hechos"[167].

Una lectura detenida de la égloga nos puede ir informando, de esta forma y con las precauciones señaladas, de los hechos concretos que rodearon las relaciones Lope-Amarilis. Así, el poeta parte del nacimiento, cuyo dato deforma, de la amada:

---

[165] Castro y Rennert, p. 227.

[166] Castro y Rennert, p. 227.

[167] Castro y Rennert, p. 226.

Adonde el claro Henares se desata
en blanco aljófar, nuevo amante Alfeo,
Atenas española se retrata
fértil de sabios, en mayor liceo;
álamos blancos, que de verde y plata
viste el abril con lúbrico rodeo,
ciñen sus canas entre peces y ovas,
estrados de sus húmedas alcobas.

La Atenas española no es otra que Alcalá de Henares y, aunque Marta había nacido en Madrid, estudió en la ciudad del Henares. Su niñez pronto se vio truncada por una boda obligada, a los trece años con un don Roque Hernández Ayala, Ricardo en la égloga:

Trece veces el sol en la dorada
esfera devanó los paralelos,
por cuya senda cándida, esmaltada
de auroras, baña en luz tierras y cielos;
cuando a ser hermosura desdichada
la destinaron por sus claros velos
cuantos aspectos hay infortunados,
cuanto más resistidos, más airados.

Las relaciones entre estos esposos no debieron ser buenas y, de hecho, se conoce que Marta pretendió divorciarse debido a la crueldad de su cónyuge, como señalan cumplidamente, basándose en documentación de la época, Castro y Rennert: "Aunque no parece que aquel Herodes fuese gran obstáculo para los amores de doña Marta, ésta quiso divorciarse, acusando a su marido de sevicia, en fecha que ignoramos"[168]. En el poema, la opinión de Lope hacia don Roque no puede ser más declaradamente negativa:

---

[168] Castro y Rennert, p. 228.

Rudo e indigno de su mano hermosa,
a pocos días mereció su mano,
no el alma, que negó la fe de esposa,
en cuyo altar le confesó tirano;
aquella noche infausta y temerosa,
con tierno llanto resistida en vano,
en triste auspicio del funesto empleo,
mató el hacha nupcial triste Himeneo.

Pasaron los años "otras tantas veces", es decir otros trece años, cuando Marta tenía veintiséis, en que la ocasión de conocerla se presentó. Sabemos que Lope había regresado recientemente de su viaje al Bidasoa en 1616, cuando intimó con la bella Marta. Pero Lope desfigura la realidad y relaciona el hecho con la muerte de Felipe III, que ocurrió en 1621:

Volvió a pintar los signos otras tantas
veces el claro sol, divino Apeles,
renovando las flores y las plantas
las puntas de sus únicos pinceles;
era el tiempo en que vio las luces santas
coronado de triunfos y laureles
el Tercero Felipe del Segundo,
a cuyo Cuarto fue pequeño el mundo.

A este respecto, hay que tener en cuenta una distinción entre la fecha del primer encuentro en que se produce la pasión Lope-Marta, y la fecha del conocimiento entre ambos. José Manuel Blecua adelanta esta fecha a 1608, basándose en el Epistolario de Lope de Vega[169], por lo que señala que "Lope debió de conocer a Marta de Nevares, si damos fe a sus palabras, hacia 1608, y hacia octubre de 1616 frecuentaba su casa,

[169] *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, estudio y edición de Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1941, vol. III, p. 261.

donde se entretenía 'un rato, oyendo hablar y cantar, para aflojar, como dicen, el arco'..."[170].

Volviendo a los versos de Lope, antes transcritos, hay que destacar que la fastuosidad de las imágenes recordadas, la presencia de Amarilis en el centro de una fiesta poética, vuelven a provocar la exuberancia en los versos de Lope, que evoca con imágenes bellamente cromatizadas, recargadas de adornos con hiperbólica expresión, muy del momento. La impresión de Lope permanece en una brillante evocación:

> Aquí Amarilis presidió, hermosura
> entre cuantas vinieron a la fiesta,
> como envidiaba, de envidiar segura,
> fingiendo risa dulcemente honesta;
> como sale después de noche oscura
> la pura rosa en el botón compuesta
> de aquel pomposo purpurante adorno
> de verdes rayos coronada en torno;
>
> o como al nuevo sol la adormidera
> desata el nudo al desplegar las hojas,
> formando aquella hermosa y varia esfera
> ya cándidas, ya nácares, ya rojas;
> así me pareció, y así quisiera
> decirle con la lengua mis congojas;
> mas quisieron los ojos atrevidos
> anticiparse a todos los sentidos.

A partir de este momento la égloga entre en la larga relación de la convivencia amorosa en sus diversas gradaciones: acercamiento, proximidad, plenitud. Como señalan Castro y Rennert "todo el proceso de la pasión está trazado en la citada égloga" y más

---

[170] José Manuel Blecua, introducción, a Lope de Vega, *Obras* poéticas, Barcelona, Planeta, 1969, p. XLI.

adelante, "prosigue como en un idilio de la época romántica", para luego citar versos de este fragmento que logra un clima de reposada pasión lleno de vitalidad[171]:

> Sentábase conmigo en una fuente,
> que murmuraba amores...
> Su mano, alguna vez que la fortuna
> estaba de buen gusto, me fiaba...
> Qué vida fuese la dichosa mía,
> de la pasada os diga la aspereza,
> porque no mereció tanta alegría
> quien antes no pasó tanta tristeza;
> ¡oh, cuántas veces me enojaba el día,
> sacando de mis brazos su belleza,
> y cuántas veces le quisiera eterno
> por largas noches el oscuro invierno!

También la muerte del esposo de Marta, que constituyó una liberación para los amantes, aparece entre los detalles biográficos de la égloga:

> Contento de esta vida, y ya perdida
> la esperanza de verla más dichosa,
> la dura muerte. mejoró mi vida,
> que alguna vez la muerte fue piadosa;
> mató la de Ricardo aborrecida,
> sacando de este Argel su indigna esposa;
> y mi deseo que su fin alcanza,
> naciendo posesión, murió esperanza.

Todo pues contribuye a retratar una época en que todo es felicidad y contento que parece imposible de detener, hasta que de manera muy barroca, va surgiendo en la égloga la sombra de la desdicha materializada en una sucesión de desgracias que oscurecen el porvenir de una vida que se prometía distinta. La gravísima

---

[171] Castro y Rennert, p. 227.

enfermedad de los ojos de Marta de Nevares aparece en la égloga, aunque, eso sí, envuelta en una interesante ficción que transfigura la realidad. Lope, para justificar de algún modo -literario, poético- la ceguera de Marta, inventa una amante suya anterior que, por medio de hechizos, consigue que las esmeraldas de Marta, pierdan su facultad esencial.

Ya se ha señalado, por parte de Castro y Rennert, la gran afición de Lope –"tan propenso como siempre a explicaciones supersticiosas"[172]– a los hechizos, con lo que la ceguera real de Amarilis queda intercalada en un figurado episodio de celos y venganzas:

> En fin, con los hechizos que sabía,
> y un pastor extranjero le enseñaba,
> que en la luna caracteres ponía,
> los espíritus fieros invocaba,
> las bellas luces donde yo me veía,
> y en los hermosos ojos respetaba
> de Amarilis el sol, cegó de suerte
> que se pudo vengar de amor la muerte.

Los hechizos se han sucedido con rapidez, y Lope inicia una patética lamentación de la ceguera de su joven amada que en 1623, cuando ocurren estos hechos, no tendría más allá de los treinta y cuatro años, por lo que el signo del dolor se acentúa al contemplar el poeta la belleza conservada. Las imágenes desgastadas ya -las esmeraldas- cobran una nueva dimensión al pretender expresar un nuevo aspecto de su belleza, aunque sin la fuerza interior necesaria, lo que Lope logra expresar con gran acierto, al multiplicar el sentido de la imagen:

---

[172] Castro y Rennert, p. 334.

Así estaba el amor y así la miro,
ciega y hermosa, y con morir por ella,
con lástima de verla me retiro,
por no mirar sin luz alma tan bella;
difunto tiene un sol, por quien suspiro,
cada esmeralda de su verde estrella
ya no me da con el mirar desvelos;
seré el primero yo que amó sin celos.

No luce la esmeralda si engastada
le falta dentro la dorada hoja,
porque, de aquella luz reverberada,
más puros rayos transparente arroja;
así en mis verdes ojos eclipsada
dentro la luz, que Fabia le despoja
aunque eran esmeraldas, no tenían
el alma de oro con que ver podían.

Pero las desdichas aumentan, y aparece la demencia de Amarilis, aspecto no conocido sino por lo que en la égloga se dice, ya que al contrario que los demás datos, no tiene una comprobación documental. El suceso figura atribuido también al hechizo de Fabia, con detalles verdaderamente minuciosos, como los reflejados en esta octava en que se percibe la violencia con que Marta destrozaba sus vestidos:

Aquella que gallarda se prendía
y de tan ricas galas se preciaba,
que a la aurora de espejo le servía;
y en la luz de sus ojos se tocaba,
curiosa los vestidos deshacía,
y otras veces estúpida imitaba,
el cuerpo en hielo, en éxtasis la mente,
un bello mármol de escultor valiente.

Pero, por fortuna, parece ser que Amarilis recuperó la razón:

Las diligencias finalmente fueron
tantas para curar tan fieros males,
que la vista del alma le volvieron,
que penetra los orbes celestiales;
cuando mis ojos a Amarilis vieron,
juzgando yo sus penas inmortales,
con libre entendimiento, gusto y brío
roguéle a amor que me dejase el mío.

y trajo una momentánea alegría a la casa de Lope y a todos los suyos. El poeta se retrata a sí mismo con austeridad en estos momentos de respiro ante una adversidad cruel e insistente:

De mí no digo, porque siempre he sido
humilde profesor de mi ignorancia,
no como algunos, que han introducido
sacar ejecutoria a su arrogancia;
y siendo genio amor de mi sentido,
mirando más la fe que la elegancia,
compuse versos, que con lengua pura
Castilla y la verdad llaman cultura.

Pero la muerte de Marta, la que ha producido el dolor del poeta cantado en la égloga vino pronto y pronto se llevó consigo a la amada. Termina así la larga relación de los amores de Lope y Amarilis y se hace patente entonces la también larga lamentación por la muerte de la amada, tan recargada o más de metáforas, recursos barrocos diversos y referencias mitológicas como al principio de la égloga, pero conseguida en algunos momentos, en que la verdad de unos sentimientos comparece de nuevo, con su poder de convicción, en la poesía lopesca:

Como el herido ciervo con la flecha
se oculta por los ásperos jarales,
que en cualquiera lugar morir sospecha,
dando a las selvas ramos de corales,
a quien ni el verde díctamo aprovecha,
ni echarse en flores ni beber cristales
seré yo triste en tantos accidentes
Tántalo de las selvas y las fuentes.

y en tanto mal, en tanta desventura,
este de tu hermosura igual retrato,
donde salió tan viva tu hermosura,
que le miran mis ojos con recato,
será la luz indeficiente y pura,
que no consienta en mi respeto ingrato,
y sin examinar la diferencia,
en dulce engaño de tu larga ausencia.

Evocaciones que alcanzan su esplendor cuando el poeta recorre los lugares del amor recordando tiempos que ya no volverán, lugares que se han transformado por las lágrimas del poeta que, hiperbólicamente, reitera y enfatiza:

Estos, donde te vi, tristes lugares,
aunque llenos de sombras y de flores
ya riberas del Tajo, ya de Henares,
serán más ocasión de mis dolores;
mis deseos morir, mis ojos mares
por la desdicha y la razón mayores.
y yo en el centro de mi propio abismo,
el mayor enemigo de mí mismo.

Ya no quedan en la égloga sino los versos finales en los que vuelve a entablarse el diálogo, pero tan brevemente que no sirve nada más que para cerrar la égloga en una rápida -y quizá precipitada- conclusión a cargo de los otros pastores que expresan su impresión ante los dilatados lamentos de Elisio:

OLIMPIO

¡Pobre pastor!, cayó en la tierra dura.

SILVIO

Mejor dirás, cayó donde desea,
si solo puede ser su sepultura.

OLIMPIO

¿Qué en tales tiempos tal amor se vea?
¡Oh monstruo de firmeza! ¡Oh solo amante
hasta morir constante!

Unos breves versos finales, de nuevo expresados en silvas y distribuidos en un diálogo entre los pastores, han cerrado esta égloga sincera y mucho más reposada, aunque intensamente triste, que otras muestras de la poesía amorosa lopesca. Silva y octavas reales que, en definitiva, fueron formas estróficas ambas utilizadas por el maestro de la égloga española, Garcilaso de la Vega, aunque sin mezclar ambas formas en una misma composición. Este extremo, por otra parte, queda justificado en la obra de Lope, por su división tripartita tan sugerente y efectiva.

La égloga *Filis* fue el último poema que Lope escribió, ya a los setenta y dos años, en la primavera de 1635, cuando estaba próximo a morir. Conociendo esta circunstancia aumenta el sentimiento patético de la égloga que tiene por tema el último disgusto que amargó los días finales del Fénix: el secuestro de su hija Antonia Clara, vivido en el poema por unos pastores con intensidad, con dramatismo. Como obra literaria, *Filis* es un producto sereno de bien acompasados tercetos encadenados, sin excesiva sobrecarga mitológica y ornamental como en *Amarilis*, aunque dejando ver con claridad el sentimiento de un poeta anciano al que la vida ha cobrado cruelmente el tributo de una juventud insensata. Como escribe Zamora Vicente, "Lope, el raptor, el

sembrador de pasiones sin barreras, encontró la cosecha de tantos años esparciendo desasosiegos"[173].

Pero, sobre todo, la crueldad de los detalles del secuestro, la desnudez de las reliquias dejadas por la hija, y, más aún, el sentido de culpabilidad que en el propio Lope parece adivinarse, componen un poema lleno de interés que aproximará al lector más aún al alma de Lope. La ficción pastoril encubre la verdad de los hechos, pero fácil es notar que Filis es Antonia Clara y que Eliso es Lope de Vega, aquí presentado como padre adoptivo de la hija. De nuevo, como había hecho en *Amarilis*, Lope, prudentemente, deforma la verdad de sus relaciones con Marta de Nevares y, en este caso, la paternidad del fruto de estos amores. La ficción pastoril encubre la verdad de los hechos, pero revela nuevamente al Lope familiar, esta vez embargado por un profundo dolor.

Las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* fue la última obra publicada por Lope de Vega, ya en 1634. Atribuyendo las poesías que componen el libro a un supuesto poeta denominado Tomé de Burguillos, el Fénix recoge en este volumen una buena cantidad de poemas de distinta factura, pero principalmente sonetos, aunque todos, o casi todos ellos, de carácter jocoso, satírico o burlesco. Escondiéndose bajo el nombre de un poeta inexistente, Lope paga su tributo a la tradición seiscentista de la burla y la chanza, y, con pocas excepciones, reúne una serie de poemas bastante distintos de los que hasta ahora había publicado.

El sentido de la parodia le inclina al trazado de una especie de cancionero petrarquesco donde Juana es la amada y Manzanares el río pobre que puebla el paisaje y presencia los requiebros amorosos. Completan este cancionero sonetos de distinto valor que recogen la pirueta jocosa de un gran poeta. Y finalmente, una serie de poemas menores, en su mayor parte de circunstancias. Destacan en este conjunto los sonetos, en los que se reflejan los distintos ángulos de esa poesía festiva que forma el libro de Lope. Un poema también destacable, por su especial tono y por su frescura en la expresión, es el coloquio pastoril "Despierta, Gil, y verás", comparado por José F. Montesinos con la

---

[173] Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su* obra, Madrid, Gredos, 1969, p.

gracia artesana y humilde de un nacimiento, de un belén, al tiempo que considera que "quizá sea el mejor ejemplo de literatura religiosa popular que pueda hallarse en obras no dramáticas del Fénix"[174].

Toda la poesía de Lope de Vega, pero especialmente su poesía de senectud, ofrece al lector actual una imagen auténtica de una de las labores predilectas del genial escritor de nuestro Siglo de Oro, la de poeta lírico, cuya clave del éxito y cuya calidad estética radica en la autenticidad de su expresión, en la presencia de sus inquietudes y penas, de su vida familiar, de sus amores, de sus sentimientos en definitiva. Porque, más que en ningún otro ingenio de su tiempo, su poesía recorre los rincones de una vida intensa, prendida a los hechos vitales que la determinaron. Lope, en suma, está en la lírica más cerca del lector actual, próximo a su sensibilidad, vivo en sus versos y en sus páginas. Amado Alonso lo resumía con palabras certeras y lúcidas: "Para poetizar, Lope no se aleja de ningún modo de la vida. Con ser distintas las dos experiencias, la poética no es en Lope desvitalización, sino, al revés, saturación de vida; la forma de vida más esencial, o mejor, más quintaesenciada y purificada; pero, a la vez, la forma más henchida y más intensa de vida"[175].

Y así han transcurrido los años finales de Lope de Vega y así ha sido su poesía de senectud, más cercana a su vida personal, tanto la estrictamente doméstica, amorosa y familiar, como la política, donde, como sabemos por el espléndido trabajo de Juan Manuel Rozas, tuvo tropiezos insalvables en el otoño y en el invierno de su vida, cuando sus grandes dotes de seductor por la palabra no le sirvieron para conseguir el favor de la Corte y del rey Felipe IV. Pero su obra fue sensible a este último y definitivo desdén y el desengaño, tan barroco, dominó sus últimos escritos. Concluyamos con las palabras de Juan Manuel Rozas al cerrar su estudio sobre este ciclo de la poesía de senectud de Lope de Vega: "Su desencanto es mayor porque lo esencial del carácter de

---

93.

[174] José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 206-207.

[175] Amado Alonso, "Vida y creación en la lírica de Lope", *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3ª edición, 1965, p. 129.

Lope y, por tanto, el móvil de la mayor parte de sus versos, radica en la pasión amorosa (y en su oponente los celos), lo que parece tan ingenuo o banal que merecería una larga aclaración. Con su palabra logró, en difíciles circunstancias, amores difíciles; sedujo también, con su arte y su personalidad a multitud de escritores que cerraron filas a su alrededor; como celoso de damas y escritores arremetió contra ellos violentamente. Y es más: se nota en su poesía religiosa, hasta en la más ascética, como en los *Soliloquios*, esa misma actitud de seducir por la palabra y el amor a su propio Dios. Pero su seducción personal y su palabra no le sirvieron con los políticos, estrellándose contra los muros de Palacio"[176].

[176] Juan Manuel Rozas, p. 130.

JOSÉ HIERRO Y LOPE DE VEGA: *LOPE. LA NOCHE. MARTA*

Antonio Rey Hazas

Universidad Autónoma de Madrid

Dedicatoria

Siento una verdadera emoción al participar en este merecido homenaje a quien fue y sigue siendo mi maestro, Juan Manuel Rozas. Aún guardo en mi memoria su palabra sabia y paternal, que me sigue acompañando, y nunca se me olvidarán muchas de las cosas que me dijo, en particular sobre la muerte, en momentos de mucha intensidad para su vida. Huelga decir que mantengo vivo el cariño, el respeto y la admiración por él. De ahí que haya buscado un tema de trabajo que sirva de puente entre sus investigaciones más destacadas (Lope de Vega y el ciclo *de senectute*) y su impar dedicación docente, que, además de sus magníficas clases, le llevó, hace ya 34 o 35 años, a contratar como profesores de la Universidad Autónoma de Madrid a José Hierro y Claudio Rodríguez, para que sus alumnos de aquel tiempo pudiéramos ver y escuchar de viva voz a dos de los mejores poetas españoles. Entonces supe que Hierro admiraba a Lope tanto como Rozas. Ahí se engendró este trabajo, que dedico, orgulloso, a mi maestro, y quiere recordar también al gran poeta que él hizo profesor universitario por unos años.

La obra de José Hierro traza una trayectoria poética muy particular, pues a una primera etapa de gran intensidad, que va desde 1947 a 1957, en la que aparecen seis libros de poemas, que culminan con *Cuanto sé de mí*, siguen siete años de silencio, hasta la aparición en 1964 del *Libro de las alucinaciones*, y después, lo que es mucho más sorprendente, pasan 27 largos años sin que aparezca ningún otro poemario, hasta que se publica en 1991 *Agenda*, que es el que me interesa. No obstante, recordaré que siete años más tarde, en 1998, se publicó *Cuaderno de Nueva York*, seguramente el libro de poemas de un poeta vivo que más ventas ha alcanzado en España durante los últimos años.

Pero volvamos a *Agenda*: Veintisiete años sin publicar un libro lírico son muchos años de silencio, quizá demasiados. Sin embargo no es ni tiene por qué ser así, al menos para José Hierro, dado que, como muy bien nos explica él mismo en "Elementos para un poema"[177]: "la poesía es una caja fuerte cuya combinación desconocemos. Se abre desde dentro, cuando ella, y nada más que ella, quiere. El poeta ha de resignarse a acatar sus decisiones. […] Si ella no irrumpe, de nada sirve la herramienta del poeta: la inteligencia. La acción de la inteligencia no es anterior, sino posterior al primer vagido del poema. La inteligencia no provoca el poema, lo controla." No es mucho tiempo, por tanto, aunque lo parezca, porque "la poesía se escribe cuando ella quiere".[178]

El hecho de que Hierro utilice la palabra *inteligencia* no es casual, dicho sea de paso, sino homenaje y réplica a uno de sus más admirados maestros líricos, a Juan Ramón Jiménez, que en el tercer poema de *Eternidades* (1918) decía:

> ¡Intelijencia, dame
> el nombre exacto de las cosas!
> …Que mi palabra sea
> la cosa misma,
> creada por mi alma nuevamente.

---

177 *Agenda*, Poesía, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, 1991, pp. 51-54.

178 En palabras asimismo de José Hierro, *El País*, 6 de febrero de 1991, p. 27.

Hierro sigue a su maestro[179] en la necesidad poética de nombrar como si fuera la primera vez, pero no en la función que tiene la inteligencia en ese nombrar primigenio. Es una interesante matización. Pero no nos desviemos.

Hay quien piensa que "la estructuración de *Agenda* es, como la del resto de sus obras, perfecta",[180] aunque otros, los más, creen que no lo es tanto: "la lectura del libro sugiere la idea de falta de unidad, al contrario que la producida por la mayor parte de sus libros anteriores. *Agenda* parece el resultado de una labor antológica."[181] En general, predomina la idea de que es "una selección de la producción poética de José Hierro durante los veintisiete últimos años",[182] propiciada por las declaraciones del propio poeta, que ya en 1987 había anunciado un libro que "se llamará, se llama *Agenda*. Lo de *Agenda* tiene un poquitín la idea, vaga, de que eso no sea un libro unitario. No porque yo pretenda hacer un libro que no tenga unidad, sino sencillamente que es un poquitín como si fuese un diario, un libro de apuntaciones."[183]

Dentro, pues de esta suerte de "diario poético", de apariencia desordenada, pero en verdad ordenadísimo, en el apartado más coherente y unitario del mismo, que lleva el título de "Nombres propios", se encuentra el poema que me interesa, denominado "Lope. La Noche. Marta".

---

179 Puedo atestiguarlo, como su alumno que fui durante un año, en la Universidad Autónoma de Madrid, porque se sabía de memoria los poemas de Lope de Vega, que citaba a menudo, pero también los de Juan Ramón Jiménez, que apenas le iban a la zaga en reiteración de citas

180 Joaquín Benito de Lucas, *José Hierro*, Madrid, Eneida, Col. Semblanzas, 2002, p. 63.

181 En palabras de Jesús María Barrajón, *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 293.

182 Así lo dice Gonzalo Corona Marzol, "Con *Agenda*, de José Hierro", *Insula*, 541, enero de 1992, p. 9.

183 Emilio de Torre, "Una entrevista con José Hierro", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (1987), pp. 419.431; en concreto, p. 420.

Poema cuyo contexto tiene que ver con el culturalismo personal de José Hierro, muy diferente del frío exhibicionismo cultural de los *novísimos* gracias a "la presencia continua del yo poético"[184] en su poesía. Se trata de un "culturalismo de rostro humano",[185] o incluso de un falso culturalismo, si se quiere, porque, como ha dicho Gonzalo Corona, "la poesía de José Hierro ha brotado nuevamente de la vida, ha nacido de sus propias experiencias, de su existencia corriente (de ahí el significativo título de *Agenda*)".[186] Por eso, aunque hay varios poemas que nos remiten a personajes históricos o situaciones culturales, "no nos molestan en absoluto --como nos resulta pedante, y a veces insoportable, el supuesto culturalismo de los *novísimos*-- sino que los vemos encarnados en la misma vida del autor como parte entrañable de su sabiduría y de su ser."[187] Y es que, las referencias culturales de Hierro "no suponen jamás estorbo alguno para la comprensión del poema, […] en primer lugar, porque Hierro no opta nunca sino por figuras centrales de la literatura, la música o las artes plásticas; y en segundo lugar, porque su empleo está rodeado de la calidez de su tono poético a través del ritmo del verso y la sencillez de la palabra. Se esquivan de ese modo dos consecuencias habituales de la poesía culturalista: la sensación del lector de que el autor busca evidenciar su superioridad cultural y el distanciamiento que se traduce en frialdad."[188]

---

184 Como ha dicho Juanjo Lanz, "José Hierro", *El Urogallo*, 64-65, septiembre-octubre de 1991, p. 92.

185 En buena definición de José Carlos Rosales, "Hilo de seda. Nueva entrega poética de José Hierro tras 25 años de silencio. *Agenda*. José Hierro", en *El País*, Suplemento de libros, 14 de abril de 1991, p. 7.

186 *Art. cit.*, p. 9.

187 Pedro J. de la Peña, "Una *Agenda* con nombre propio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 502, abril de 1992, pp. 142-145; en concreto, p. 143.

188 Explica J. M. Barrajón, "La función de los referentes culturales en la poesía de José Hierro", *Artifara*, n. 3, (luglio-dicembre 2003), sezione Monographica, *http://www.artifara.com/rivista3/testi/hierro.asp*.

Se trata, por este orden, de los poemas dedicados a Neruda (en prosa), Joan Miró, Pablo Iglesias (en prosa), sus dos nietas (Bubu y Tacha), "Brahms, Clara, Schumann", Verdi, el Papa Luna, Chopin y George Sand, "Odiseo en Barcelona", Solimán Salomón, Antonio Machado, "Don Quijote trasterrado", y el último de ellos, el mejor de todos, en mi opinión, y el único que me interesa aquí, en cualquier caso, "Lope. La Noche. Marta".

Con todo, antes de iniciar su comentario, quiero constatar que, si no ando errado, la mejor prueba del peculiar culturalismo –tan peculiar, que no lo es– de José Hierro es el poema familiar dedicado a Bubu y Tacha, sus nietas, a las que dedica también *Agenda*, porque el mero hecho de rememorarlas en este apartado, al lado de celebérrimos poetas, pintores, dramaturgos, músicos, novelistas, políticos, papas, e incluso compartiendo mesa con dos héroes literarios tan míticos y universales como Ulises y don Quijote, demuestra claramente cuál es su visión íntima y humana del culturalismo poético.

En cualquier caso, todos estos poemas de corte culturalista mantienen los temas principales de su poesía: la conciencia del tiempo que huye, el recuerdo doloroso de lo vivido, el fracaso de vivir, el amor a la vida, la alegría pese a todo... Y, sobre todo, mantienen la omnipresencia del yo poético de José Hierro, porque vivir y crear son tan solidarios para él como lo fueron para Lope de Vega.

El poema inicial, "Prólogo con libélulas y gusanos de seda", sustenta un principio definidor necesario para todo el libro conforme al cual el poeta es como un entomólogo, en la medida en que necesita conservar la apariencia de vida de la libélula y sui belleza aun después de su muerte; esto es, con independencia de la vida real:

> a fin de que conserve intacta su belleza,
> su perfección, su apariencia de vida
> (porque de eso se trata).
> Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas…

Apariencia de vida y belleza, en efecto, porque, como dice Francisco Umbral, "la literatura es el reino de la gran actividad. […] *Todo en él está vivo porque todo está muerto*. Cervantes y Proust no van a fallecer nunca. Sus personajes tampoco. Ellos son sus personajes. Como nunca han sido, nunca morirán. La literatura es el reino de la salud perenne."[189] Por eso, a sabiendas de que vida y literatura son completamente distintas, José Hierro necesita vivir su poesía, cantar su amor, recordar su vida; necesita contarnos líricamente "cuanto sabe de él", de la misma manera que Lope de Vega lo necesitaba también hace cuatrocientos años, aunque el verso emblemático que identifica a nuestro poeta, *Cuanto sé de mí*, sea de Calderón.

Porque –no nos engañemos— Hierro aboga siempre por una "poesía seca y desnuda, pobre de imágenes" y por un poema "tan liso y claro como un espejo ante el que se sitúa el lector". Y ello, a fin de que cualquiera de sus poemas "sea recordado por el lector no como un poema, sino como un momento de su propia vida"[190], como vida y no como literatura, lejos de su encarnadura ficticia.

Agenda es un poemario de vejez, de un yo poético que ha vivido mucho y no olvida ("como si yo no lo supiera / como si hubiese yo olvidado", p. 31),[191] antes al contrario, recuerda siempre y todo lo remite al pasado ("hacían… encendían… acariciaban…, arañaban…, revelaban…", p. 30); aunque sabe que el pasado no vuelve, no se recupera, porque "el aguardiente tiene sabor a nunca más" (p. 32), porque, "luego fue el silencio" (p. 33), o porque "el hombre se aleja del agua mojado de melancolía" (p. 35); o porque, en fin, evocando una vez más a Lope de Vega en el poema *Palma de Mallorca*, con el subtítulo lopeveguesco de "en otro cielo, en otro reino extraño", ve a la "catedral que navega hacia otro tiempo, / hacia *otro cielo, hacia otro reino extraño*. / Se inclina sobre el agua, se recuerda: / sueña que existe" (p. 38).

---

189 *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino, 1974, p. 128.

190 José Hierro, *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 17.

191 Todas las páginas remiten a la primera edición de *Agenda*, Poesía, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, 1991.

A mí, el poema que más me impresiona de *Agenda*, junto con el que me ocupa, es un bellísimo, irracionalista, casi surrealista texto lírico en prosa denominado *Cinco cabezas*, que es a la par la cabeza de todos los seres humanos que han vivido y sufrido en la historia y la del propio Hierro identificada con todas ellas, y cuya obsesiva anáfora, reiterada una y otra vez hasta la saciedad, dice y repite "esta cabeza", "esta cabeza", "esta cabeza", "esta cabeza"..., hasta que acaba en el siguiente emotivo, autobiográfico y melancólico final:

Esta cabeza no huele sangre, sino caramelo, merengue, chocolate del nietecillo. […] *Esta cabeza* ha olido pólvora y sudor muy frío. Caían uno tras otro, vestidos de escarcha y estertor, blasfemia, llanto, miedo. […] Ya no huele aquellas madrugadas junto a la tapia blanca y lívida del alba. Hace tiempo de eso. Tanto que cuando cierra los ojos *esta cabeza* de granito, de harapo y surco, de ojos cautivos en las telarañas de la vejez, puede dormir. Acaricia la mano del nieto, y esa tibieza le regresa al cereal, a la moza, a la cabra, no a la culata de madera, al acero. […] Porque ha pasado mucho tiempo, suficiente para olvidar aquel olor de sangre, aquel olor de horror. Suficiente para que *esta cabeza* pueda cerrar sus ojos, dormir, dormir." (pp. 46-47)

El recuerdo de la guerra, de los "paseos", esto es, de los fusilamientos al amanecer, de la sangre y de la infamia, no impide el paso del tiempo, el olvido subsiguiente, *la mano del nieto*, el descanso, la muerte en paz. Y es que todo, lo universal, la historia misma del mundo, no ya la guerra civil española, acaba por ser personal en la poesía de Hierro: *chocolate del nietecillo*. Como personal y muy hondo es, a la vez, el recuerdo y el homenaje a su querido Lope de Vega, el inspirador de esta poesía en prosa, si no ando errado, gracias a un excelente soneto de *Rimas sacras* (1614), cuyos versos iniciales dicen así:

Esta cabeza, cuando viva, tuvo,
sobre la arquitectura destos huesos.
sangre y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que, mirándola, retuvo.

Esta cabeza de Lope, ya muerta, cabeza de mujer hermosa a la que, finalmente, incluso desprecian los gusanos ("donde tan alta presunción vivía, / ¿desprecian los gusanos aposento?"), es la misma que, por fin, puede dormir, soñar, tal vez morir en paz en la prosa poética de Hierro, después de tantas guerras y tanto sufrimiento. Por eso dice Hierro al principio del poema que "alguien la ha visto igual que la veremos cuando nos muramos, […] nos la ha representado con la amarga clarividencia del moralista", pensando seguramente en Lope. Por eso repite 37 veces, insistentemente, *esta cabeza*, *esta cabeza*, que es la suya y la de todos, en el espacio y en el tiempo, por el mundo y por España, sin duda, pero también la del hermoso soneto del Fénix, su maestro.

Lope, siempre Lope. Así es. Yo fui alumno de José Hierro en la Universidad Autónoma de Madrid hace treinta y cuatro años, y puedo constatar la presencia viva y permanente del Fénix en sus clases de poesía española contemporánea, en su recuerdo, en sus poemas y en su vivir. La poesía del Fénix aparecía y reaparecía en su memoria una y otra vez, siempre con admiración y reconocimiento. Por eso las referencias a Lope son tan frecuentes en su obra. Recordemos las más evidentes, aparte las ya mencionadas, claro está: un verso de *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, da título a su tercer libro, *Con las piedras, con el viento* (1950)[192] Otros cuatro, los que forman el primer cuarteto del soneto 137 de *Rimas* (1602)[193], *A la noche*, tan importante para este trabajo, presiden la parte inicial del *Libro de las alucinaciones* (1964): "Noche fabricadora de embelecos, / loca, imaginativa, quimerista, / que muestras al que en ti su bien conquista /

---

192 "que un amante suele hablar / *con las piedras, con el viento*", *El caballero de Olmedo*, II, vv. 1076-1077.

193 Cito siempre por la ed. de Felipe Pedraza, *Edición crítica de Las Rimas de Lope de Vega*, 2 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, vol. I, p. 487.

los montes llanos y los mares huecos". Y en el decisivo y último *Cuaderno de Nueva York* (1998), las partes primera y tercera se abren de nuevo con versos de Lope de Vega; la primera, denominada "Engaño es grande", incluso le debe su nombre, pues los versos que la inauguran, los del primer cuarteto del soneto 13 de *Rimas sacras* (1614), dicen así: "Engaño es grande contemplar de suerte / toda la muerte como no venida, / pues lo que ya pasó de nuestra vida / es no pequeña parte de la muerte"; la tercera parte da comienzo con el último terceto del soneto 66 de *Rimas* (1602), que reza así: "¿Qué pedís, que no escriba o que no viva? / Haced vos con mi pecho que no sienta / que yo haré con mi pluma que no escriba."[194] Por si no fuera suficiente, un poema denominado "Espejo"[195] tiene como lema otros dos versos del Fénix, que ya usó en *Agenda*, como he dicho, y son del mismo soneto 66, en concreto, los dos primeros del segundo cuarteto. Dicen así: "En otro cielo, en otro reino extraño, / mis trabajos se vieron en mi cara". Finalmente, el poema denominado "Villancico en Central Park"[196], se inicia con estos preciosos versos populares de Lope: "Mañanicas floridas / del frío invierno, / recordad a mi niño / que duerme al hielo"[197] No es necesario insistir más: la poesía de Lope de Vega es fundamental para José Hierro y, por ende, ilumina algunos de sus misterios. Pero volvamos a nuestro asunto; volvamos a *Agenda* y a "Lope. La Noche. Marta".

Antes, notemos algunas coincidencias biográficas de extraordinario interés: Lope era un madrileño (nació en 1562) de origen cántabro, de manera coincidente con José Hierro, asimismo nacido en Madrid (en 1922) pero de madre santanderina y fuerte vinculación con la capital de Cantabria, como es sabido. Son, pues, dos madrileños enraizados en la Montaña, orgullosos de su ascendencia norteña. Lope se pasó la vida

---

194 Así Hierro, aunque según la edición crítica citada De Felipe Pedraza, el terceto difiere algo y es el siguiente: "¿Qué no escriba decís o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba"; p. 333.

195 Cito por la ed. príncipe de *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 87.

196 *Cuaderno*, p. 101.

197 José F. Montesinos, *Lope de Vega. Poesías líricas*, I, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1925, p. 94; proceden de *El cardenal de Belén*.

insistiendo en ella, y considerándose originario del valle paterno de Carriedo; Hierro era para todos un montañés. Así lo vio, por ejemplo, Vicente Aleixandre, como alguien que "transbordaba en Madrid y […] desembarcaba por fin en su Santander maternal". Hierro y José Luis Hidalgo le parecían "dos montañeses", y se refería el alma de nuestro poeta como al "alma de este montañés".[198]

El poema que voy a analizar, además, es un poema de vejez, de un José Hierro sesentón, que tiene unos 67 o 68 años cuando escribe estos versos, al igual que los amores evocados de Lope de Vega y Marta de Nevares se sitúan, tal y como los evoca el propio Hierro, en el mismo momento de la vida del gran poeta áureo, cuando alcanzaba también los sesenta y tantos, pues hacia 1621 Marta empezó a quedarse ciega y 1628 estaba loca y sin vista, tal y como aparece aquí, cuando Lope tenía, por tanto, 66 años, quizá 65. ¿Hay mayor coincidencia? Es obvio que no se trata de ninguna casualidad, aunque no sé si nuestro poeta tuvo un amor de *senectute* comparable al del Fénix con Marta, que, no lo olvidemos, se conocieron en 1616, esto es, cuando ella tenía 26 años y nuestro ya célebre poeta rondaba los 54. No sé si José Hierro tuvo una experiencia biográfica parecida, o fue solo una identificación cordial y lírica con el mejor momento creador de su admirado Lope; pero bien pudo haber sido un amor real, porque, como él mismo decía:

> Amor y poesía son *personales e intransferibles*. Por eso, a la hora de crear, a la hora de amar, me importa muy poco que hayan existido Manriques y *Lopes*, Romeos y Calixtos que poetizaban y amaban mejor que yo. Mi vida necesita *mi* poesía y *mi* amor: no pueden llenarla los de otros.[199]

O bien pudo no serlo, porque como ha dicho Rozas,[200] Lope y Marta eran por entonces, y pese a la diferencia de edad, como "dos viejos esposos" que llevaban

---

198 Vicente Aleixandre, "Los contrastes de José Hierro", en *Los encuentros*, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 1279.

199 *Cuanto sé de mí*, p. 9.

200 Y reproduzco más adelante.

"una plácida convivencia, platónica y familiar". ¡Quién sabe! De lo que no hay duda es de la identificación poética de Hierro con el otro madrileño-cántabro del Barroco y la memoria viva de su época más serena y de su mejor poesía.

Lo que sí sé, en cualquier caso, es que Hierro escribió un precioso artículo sobre Lope de Vega en un número homenaje que le dedicó la revista *Cuadernos de Ágora* en 1961, en el que participaron también Joaquín Entrambasaguas, Jorge Campos, Gerardo Diego, Medardo Fraile, Vicente Gaos, Jiménez Martos y Manuel Mantero.[201] Se llamaba *La primera patria de Lope*, porque partía de una frase suya del acto I de *La Dorotea*, en la que el Fénix afirmaba "que nuestra primera patria son las mujeres y nunca salimos de vosotras"; y comenzaba así:

> Todo en la vida de Lope ha sido un glorioso desorden. Ha pasado por la vida tomando y derramando a manos llenas lo que tomaba. Y he aquí que, en la ancianidad, siente en su corazón hambre de paz y de reposo. No se pueden borrar los errores pasados, pero pueden atenuarse sus huellas, poner en las heridas viejas un poco de paz. Y así, aquel Lope que ha sido admiración y escándalo de Madrid, vive ahora callada, ordenadamente en su casa de la calle de Francos. Probablemente escribe horas y horas, después de celebrar misa en la parroquia o en el oratorio de su casa y de regar el jardín. […]

Han convivido en el hogar hijos de madres diferentes. Con el mismo desorden que llegaron desaparecen; […] ya no están allí. Pero Marta, la amante, […] sí está. Con ella sí puede hablar, en estas horas crepusculares de su vida. Ante Marta de Nevares puede quitarse la máscara. Todos los momentos de su vida pasada cobran presencia merced al poder creador y liberador de la palabra. "de mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé, mirad si os quiero, / pues tantas libertades me permito". Todo aquello que son datos, sucesos, peripecia, se lo ha confesado a Marta. "lo demás

---

201 Números 61-62, noviembre-diciembre de 1961. El artículo de Hierro, pp. 19-23.

preguntad a mi poesía: / que ella os dirá, si bien tan mal impresa, / de lo que me ayudé cuando escribía".[202]

Pero también Marta, la Amarilis de sus últimos versos, ha de morir. Y la muerte ha sido larga. Primero, la ceguera. Después, la locura. Lope, el hijo del poeta y de la actriz Micaela Luján, muere en Indias. Marcela va al convento. Antoñita Clara es raptada a los quince años. El anciano queda definitivamente solo. Sin nadie a quien amar.

Este es el principio de la muerte para quien amar fue el motor de su vida y de sus versos, la razón apasionada que justificaba todos los errores y desórdenes. Es el momento de empezar a recapitular. El momento de escribir largas epístolas a sus amigos, como si en ellas quisiera dejar testimonio de su desolación. Nunca en su larga vida adquirió la musa de Lope tan serena actitud, resignación tan amarga. La vida sentimental va siendo desgranada en las obras últimas. En ellas no pretende ya el aplauso de los doctos, como en sus poemas épicos, ni la aprobación del vulgo, como en sus comedias, sino la comprensión de unos pocos amigos. A veces parece hablarse a sí mismo. Y cuando repase sus papeles publicados o inéditos, le harán daño en el alma tantos nombres transfigurados que levantan en su recuerdo figuras de mujer: las mismas que fertilizaron su vida, dándole hijos del espíritu e hijos de la carne. Paseará, en su imaginación, por su primera patria.

Después, Hierro dedica tres apartados a Elena Osorio, Micaela Luján y Marta de Nevares, respectivamente. Con lo cual, es obvio que ya en 1961 le interesaba lo mismo que treinta años después, es decir, el Lope anciano que cuida de Marta de Nevares, ya ciega y loca, se queda solo y recapitula sobre su vida y su obra con serenidad inusual. De hecho, es la época de Amarilis la que más le interesa, la que le ocupa la mayor parte de su escrito, el principio y el final. Escrito que es absolutamente imprescindible para entender rectamente el poema de "Lope. La Noche. Marta", pues

---

202 Hierro no separa los versos de Lope, quizá para que se vea su maravillosa factura, pues aun en prosa son inconfundibles; pero yo he preferido hacerlo, con el objeto de que el lector no dude de que lo son. Todo lo que transcribo es de la página 19. Por cierto, son versos de *La Filomena* (1621).

nos ofrece buena parte de sus claves. Por eso he reproducido su comienzo y me referiré con frecuencia a su final, porque Hierro nos ha ofrecido en prosa la llave que abre, en cierta medida, sus versos de homenaje a Lope. Ello, claro está, además de mostrar su extraordinario conocimiento de la vida y de la obra del Fénix, pues no solo demuestra que ha frecuentado a menudo sus poemas, sino también que ha reflexionado profunda y reiteradamente sobre ellos y sobre la unión indisoluble de vida y poesía que originó una de las más altas cotas de la lírica española del Siglo de Oro.

Antes de seguir adelante, hagamos un inciso. El *ciclo de senectute* de Lope ha sido magníficamente estudiado por Juan Manuel Rozas, y algunas consideraciones suyas pueden ayudarnos a establecer con más precisión la realidad de Lope en esos momentos y a completar, así, la visión poética algo idealizada de Hierro. El ciclo se va gestando, como nos explica Rozas, a partir de 1627, fecha en la que Lope redacta su primer testamento, sufre luego una grave enfermedad, y empieza a reflexionar sobre la vejez y la muerte: "a sus sesenta y cinco años ha logrado dominar sus terribles pasiones, transformando […] el frenético amor por Marta de Nevares en una plácida convivencia, platónica y familiar, en la que el poeta pecha con la necesidad de ayudar a su amante. […] A partir de esos años, un nuevo golpe, la ceguera total de Marta, a la que se suma la grave enfermedad de él, […] son más ejemplos de esa situación espiritual. La relación entre ellos es ahora –paradójicamente en un sacerdote--, la de dos viejos esposos, como muestra la carta en que él explica cómo Amarilis, ya ciega, le cuida en su enfermedad, mientras que él se preocupa por la ceguera de ella".[203]

Nos situamos, pues, en la primera época del ciclo de *senectute*, en la que va desde 1627 a 1631, cuando Marta aún vive, y Lope escribe *La corona trágica* (1627) o *El laurel de Apolo* (1630). Pero también en los principios de la segunda, que se desarrolla entre 1631 y 1635, año de la muerte de Lope, porque el poema de Hierro tiene en la memoria versos de la bella *Égloga a Amarilis*, que está escrita "meses después de morir

---

[203] Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, p. 77.

Marta".[204] En el hermoso poema de Hierro no aparece la muerte de la amada, pero su sombra se cierne próxima, inminente quizá, porque él sabe que "el 7 de abril de 1632 Lope sufre el mayor de los reveses del ciclo de vejez. Muere su último gran amor, el que más honda y sabiamente había compartido. Por ella había arriesgado más que por ninguna otra, […] al afrontar un amor sacrílego en edad más que madura, siendo fábula de las gentes, hasta llegar su caso nada menos que a las puertas del Consejo de Castilla. Como sabemos, el poeta se puso a escribir inmediatamente una serie de elegías que constituyen algunos de sus mejores poemas de todos los tiempos y que incluirá en *La Dorotea* (1632), […] esa serie de *barquillas* en las que el tema central no son los amores ni la figura de Marta, sino la soledad en la que el poeta queda sin ella. […] Son elegías de autoafirmación y autoconsuelo escritas con tanta elevación de espíritu como de forma", al igual que la *Epístola a Claudio* y el *Huerto desecho*, obras poéticas todas excelentes en las que vence "el sincero dolor, la resignación, el estoicismo y la voluntad poética".

Sin embargo, la autenticidad del sentimiento no impidió que en el fondo, aunque velada por el dolor, se mantuviera la frustración por la falta de reconocimiento oficial y de mecenazgo real, que le amargó en parte la madurez literaria espléndida de sus últimos años. Porque no deja de ser curioso que, al final de su vida, sufriera tanto por el desdén del rey de España y de su corte, se sintiera tan perseguido, que incluso achacó a Palacio el destrozo que una tormenta había causado en el amado jardín de su casa. Obsesiones aparte, la verdad fue que ni Felipe III, antes, ni Felipe IV, después, premiaron nunca debidamente sus numerosos méritos, y hubo de ser el Papa Urbano VIII quien le nombrara caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, primero, y Doctor en Teología por el Colegium Sapientiae de Roma, en segundo lugar, a raíz de *La corona trágica* (1627). Nunca obtuvo, sin embargo, el hábito de Santiago ni el de Calatrava, ni el reconocimiento de ninguna universidad española ni, menos, el la Corte madrileña, que hubiera agradecido mucho más, infinitamente más que las prebendas de Roma. De hecho, el duque de Sessa, otros muchos nobles, la iglesia, el ayuntamiento y el

---

[204] Ibid., p. 109; la cita que sigue, p. 107.

pueblo llano de Madrid honraron en vida y quisieron honrar en muerte a Lope como al más grande escritor de su tiempo, pero el Consejo de Castilla prohibió incluso las honras fúnebres que el ayuntamiento de la villa y corte deseaba hacer a su célebre y querido hijo recién fallecido, "por ser natural desta villa y el más insigne hombre que ha habido cerca de su facultad."[205] Estos hechos nada tienen que ver con el poema que comentamos, pero es necesario recordarlos para tener una imagen histórica más completa del viejo, enamorado y sereno poeta que rememora José Hierro.

Pero volvamos a *Agenda*, y en concreto, al poema que sirve de prólogo al libro, porque establece una serie de interrelaciones muy interesantes, a lo que creo, con "Lope. La Noche. Marta", que es el último.[206] Un poema abre y el otro cierra el libro, y ambos se explican mutuamente, merced a los paralelismos que analizaré, que son los siguientes: el viejo José Hierro cambia de coche como si cambiara de mujer, de amante:

> A los 65 años de mi vida
> cambié mi viejo coche.
> Y ahora, a los 67, escucho al nuevo
> sonar por penúltima vez.
> No queda tiempo ya.
> Yo he sido para él su amor primero
> como él para mí el último.
> Y me abandonará dentro de nada
> (como al amante viejo la amada joven)
> cuando no pueda acariciarlo.

También el viejo Lope de Vega ha cambiado de mujer, de amante, por una joven; y también sabe, en el poema de Hierro, que ella le "abandonará dentro de nada", pues ya le está abandonando –con su ceguera y su locura, además de que con su muerte en ciernes–, y, nunca mejor dicho, "como al amante viejo la amada joven". Para ella, para

---

205 Apud Agustín González de Amezúa, "Unas honras frustradas de Lope de Vega", en Opúsculos histórico-literarios, Madrid, CSIC, 1951, p. 276.

206 Si excluimos "La casa", que forma el epílogo.

Marta de Nevares, Lope ha sido, en efecto, "su amor primero", porque nunca amó a su esposo, Roque Hernández de Ayala, el comerciante con el que se casó cuando tenía 13 años. Es como si las palabras que el yo poético de Hierro dirige al automóvil estuvieran realmente escritas para Lope y Marta, como si el poeta que escribe este "Prólogo con libélulas y gusanos de seda" (y automóviles amatorios) estuviera pensando expresamente en "Lope. La Noche. Marta". Si al yo poético de Hierro le parece, como a Marinetti, "que un automóvil es más bello / que la Victoria de Samotracia", no hay duda de que a Lope le parecía Marta más hermosa que la propia Venus reencarnada, no ya que una estatua de la diosa. De hecho, en la *Égloga a Amarilis*, un día que la ve bañarse, dice: "por el vidrio del agua a Venus veo. / […] / No se viera más bella peregrina / de divino pincel dibujo humano / corrida al cuadro la veloz cortina / la celebrada Venus de Ticiano."

En fin, si Hierro se refiere al "*poema roto* / donde alguien, que fui yo, murió más de una vez", su personaje dice que Marta barre un aroma de "*papeles rompidos*" de Lope que fueron también sus versos y su vida, y que nos remiten al soneto 190 de *Rimas*, como veremos después. Más aún, el poema-prólogo de *Agenda* creo que recuerda, al mismo tiempo, el soneto-prólogo de *Rimas* (1602), de Lope de Vega, cuyos versos iniciales exponen la misma idea: "Versos de amor, conceptos esparcidos, / engendrados del alma en mis cuidados, / partos de mis sentidos abrasados, / […] / *tan rotos* anduvisteis y trocados, / que sólo donde fuisteis engendrados / fuéranse por la sangre conocidos."

Pero he dejado para el lugar postrero la confirmación más bella de los paralelismos apuntados: y es que Hierro dice en el prólogo que quiere que su automóvil, su amor de vejez, le recuerde cuando ya esté muerto, no en el cementerio, sino en el mar, "cuando sea cenizas diluidas / en la palpitación de la mar"; igual que su personaje lírico, su Lope de Vega concluye con el mismo deseo de anegarse en el mar, a través de los ojos ciegos de Marta, transformado en ella, en el verso quizá más hermoso del excelente poema: "Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar".

Todo indica que "Lope. La Noche. Marta" no es solo uno de los mejores poemas del libro, quizá el mejor de todos, en opinión de muchos, sino también el eje, el centro significativo, el poema de referencia, ya desde el mismo comienzo, del poemario.

El diseño métrico del poema lo ha descrito bien Torres Nebrera. A sus acertadas palabras me remito:

> Los setenta y cinco versos que lo articulan se distribuyen en una libre combinación de alejandrinos, endecasílabos y eneasílabos preferentemente. Así el alejandrino que abre el texto (la suma de dos heptasílabos) está seguido de un endecasílabo, y tras ellos dos eneasílabos (vv. 4 y 5; verso tan característico en la escritura de Hierro) flanqueados por dos heptasílabos (vv. 3 y 6; habría que admitir una diéresis en el vocablo "büenas") que también se hacen presentes en el poema. Hay ocasiones en las que las unidades versales superiores a once sílabas se obtienen por otras configuraciones distintas a las del alejandrino. Por ejemplo, la articulación de un heptasílabo y un eneasílabo en los versos 12, 20, 48, 51, 57,69, 71 y 73, y como tal combinación se puede interpretar el último verso del poema, salvo que entendamos que se trata de un espléndido alejandrino- una oración en cada una de sus ramas heptasilábicas- y en medio, entre comas, y subrayando la pausa obligatoria del verso de catorce sílabas, el vocativo "Marta" que nombra a la amada del poeta recreado, y personaje importantísimo en el texto que comento; de un heptasílabo y de un endecasílabo en los versos 22, 43, 52, 55 y 62; otra combinación menos utilizada es la de articular un pie de tres sílabas con otro de siete en los versos 23 y 26, o la de sumar un heptasílabo a un pentasílabo en los versos 34, 40, 58, 59 y 68, o la de unir un eneasílabo a otro pie de cinco sílabas en los versos 42 y 46; o incluso podemos encontrar combinaciones más extrañas que cambian el ritmo preponderantemente yámbico del poema, como ocurre en el largo y pluripausado verso 72, que articula —en este orden— un tramo de seis sílabas ("aventuras de olas") con otro de cuatro ("de galeones"), con un tercero otra vez de cuatro ("de arcabuces") y remata nuevamente con un último pie hexasilábico ("de rumbos marinos").[207]

---

[207] Gregorio Torres Nebrera, "*Lope. La Noche. Marta*. La alucinación de José Hierro", en *Comentario de textos. Poetas del siglo XX*, (Francisco Díaz de Castro ed.), Palma de Mallorca, Universidad de Baleares, 2001, pp. 191-216; en concreto, p. 198.

Algún estudioso se confundió, y habló de "setenta y siete versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos",[208] en vez de referirse a los setenta y cinco que componen el poema, seguramente a causa de las características tipográficas de la primera edición de *Agenda*, algo confusas, que han hecho dudar a más de uno sobre si el poema termina en una página o en la siguiente.

Por la misma razón, seguramente, un estudioso tan fino como Antonio Carreño erró ligeramente en su análisis del diseño estructural del poema, interpretando que la composición estaba formada por tres poemas que representaban un día completo.[209] En realidad, la estructura del poema único se divide en tres partes exactamente iguales por su número de versos, de 25 versos cada una, que 1) comienzan con "He abierto la ventana. Entra sin hacer ruido", 2) sigue con "No me pregunta nada la Noche", 3) y acaba con "Pido a la Noche que se vaya". El paralelismo constructivo hace que coincida en cada una de las tres partes "la alusión a la Noche y su requerimiento lo que abre los sucesivos momentos de este monodiálogo"[210] del viejo Lope de Vega. En cuanto al tiempo que transcurre, aunque hay referencias al día y a la noche, todo sucede en una sola y muy breve visita nocturna de La Noche.

Ya el título del poema establece con precisión tres personajes, "Lope. La Noche. Marta", que se corresponden con los tres momentos marcados: tres momentos de una sola noche. Todo gira en torno al tres. Todo pasa desde que la noche llega hasta que se va, dominado por su presencia. Aunque el centro es Lope, que la recibe,

---

208 Me refiero a Ángel García López, "Lope. La Noche. Marta", en *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 136-142; en concreto, p. 139.

209 "Los tres poemas –dice-- se inician como enunciaciones diferentes de un extenso monólogo. Se inicia con "He abierto la ventana" (1); se continúa con "Ya mi memoria no es lo que era" (2) y concluye con la despedida: "Hasta mañana, Noche / tengo que dar la cena Marta" (3). Representan un día en las vidas de Lope y Marta: del amanecer al anochecer." Antonio Carreño, "*La voz que ya no es tuya* de Lope de Vega y José Hierro", en *Lazarillo*, 2, julio-diciembre de 1992, pp. 9-13; en concreto, 12-13.

210 Gregorio Torres, *art. cit.*, p. 198.

monologa con ella y la despide. La noche acaba por irse, pero Lope sigue allí. El título, en consecuencia, está milimetrado, ya que reproduce con precisión, en su orden, la importancia de cada uno de los tres personajes: la presencia de Lope, en primer término, lo domina todo; la noche, pese a su importancia, va a continuación, en segundo término, dado que finalmente se marcha, mientras el poeta permanece; Marta, en tercer lugar, pues de hecho, ni siquiera aparece en el momento presente que constituye el poema hasta el verso 50, hasta que Lope que dice, en tiempo presente, "danza y barre Marta". Aunque es verdad que se supone que anda por allí cerca, que hace cosas en la casa ("estará, danzará"), y que Lope tiene que hacer, con y por ella, otras después. Más aún, Lope Dice *Marta Dei*, pero ella no hace acto de presencia, o sabe que su amada "danza y barre", pero ni siquiera estamos seguros de que lo haga ante sus ojos; simplemente la oye, escucha sus sonidos, y lo sabe; pero ella, con seguridad, no aparece hasta el último verso, el único que Lope le dirige directamente, el cierre y la clave del poema, pues implica que ella está allí, delante de él: "Abre los ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar". Y es que las dos frases que pronuncia Marta antes pertenecen al futuro, no al presente que preside el poema, a lo que sucederá después, lo que tiene que hacer Lope ("tengo que") y Marta le "dirá".

Marta es la causa de todo, la motivación principal, el origen del poema mismo y de la situación de Lope que lo explica: "amor mío, resumen de todos mis amores". Es la razón de lo que acaece, y sin embargo no aparece más que entrevista al final del mismo. ¿Por qué? Porque ya está ciega y loca desde el primer momento, y, en consecuencia, Lope empieza a estar verdaderamente solo, empieza a caminar consigo y con sus "pensamientos", con su Noche, hacia sus "soledades".

El poema es, fundamentalmente, un monólogo narrativo puesto en boca del personaje principal, Lope de Vega, lo que implica el riesgo de un cierto prosaísmo, que es uno de los peligros hipotéticos del verso libre, como es sabido. Sin embargo, el peligro suele evitarse sin dificultad, gracias a las repeticiones, como ha explicado Lázaro Carreter:

> La repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo. Y la razón parece simple: al vedarse voluntariamente el poeta los instrumentos rítmicos fijos que el verso tradicional le proporciona, al imponerse programáticamente como sistema la misma libertad en la elección del grupo fónico que la permitida al habla común, el poema tendería inexorablemente a ser habla común o, si se prefiere, prosa. La función poética acude a impedirlo, con sus recurrencias en todos los planos de la expresión: fónico, morfológico, léxico y sintáctico. Y esto sí que proporciona una respuesta materialmente controlable a la trivial objeción de que el versículo parece prosa. El poema en verso libre es el escenario de repeticiones sin cuento, que proyectan en profundidad la emoción inmovilizada en la superficie.[211]

No analizaré con detalle las repeticiones, pero sí las más evidentes y llamativas, porque, además de evitar el prosaísmo, potencian mucho el significado del verso. Por eso, la mayor parte se refieren a La Noche; ya para estructurar el poema, como hemos visto; ya para insistir en las duplicidad y, a la postre, multiplicidad de sentidos que tiene la palabra *Noche*. Recordémoslas: "Buenas noches, Noche"; "yo sé bien lo que quiere la Noche, / lo de todas las noches"; "No me pregunta nada la Noche, / no me pregunta nada. Ella lo sabe todo / antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa"; "Pido a la Noche que se vaya. Hasta mañana, Noche"; "Hasta mañana, Noche".

Lo primero que resalta es que usa la mayúscula inicial cuando se refiere al personaje llamado Noche y la minúscula cuando no lo hace, y alude a la situación nocturna o utiliza frases hechas del español, para aclarar los diversos sentidos y evitar confusiones en el lector.

En segundo lugar, destacan las tres únicas expresiones que son lenguaje directo: "Buenas noches, Noche", "Hasta mañana, Noche" y "Hasta mañana, Noche". Esta es la repetición más pura, claro está, la que une fonética, morfología, léxico y sintaxis. ¿Por qué se reitera dos veces la misma despedida? ¿Por qué no lo hace igual el saludo inicial? Para que el lector atento, creo, se haga estas mismas preguntas, se detenga un instante a meditar, y

---

211 Fernando Lázaro Carreter, "Función poética y verso libre", en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 51-62; en concreto, pp. 60-61.

profundice en su lectura, dado que las dos reiteraciones iguales se dan ambas en la parte final, en los últimos 25 versos, en los que se condensa e intensifica el significado del poema. De ahí la llamada de atención que supone la reiteración completa, la única exactamente igual. Por lo demás, las tres frases directas no pueden ser más sencillas, son meras fórmulas estereotipadas, que adquieren sin embargo originalidad, nuevo significado, cuando se unen al personaje Noche, o bien porque hay dos *noches* con diferentes sentidos, o bien porque se enfrentan los opuestos, la *mañana* y la *Noche*, con otros distintos. Se produce así el milagro lírico que a Hierro le interesa, como dice en el mismo poemario, *Agenda*, concretamente en "Elementos para un poema", que "*La poesía es dar nombre a las cosas*: *el nombre nuevo* por el que serán, en adelante, conocidas. *Es descubrir el nombre verdadero*, tapado por los nombres falsos que ostentaban". De este modo, expresiones tan manidas como los saludos cotidianos adquieren significados diferentes, nuevos, poéticos, en suma. Significados que ofrecen al mismo tiempo que su genialidad, una definición excelente de la poesía de José Hierro, pues nada más sencillo ni familiar que esas expresiones, lo que demuestra que el poeta quiere dar impresión de naturalidad, de sencillez, para que el lector, como dice, pueda verse reflejado fácilmente en semejante espejo lírico.

En tercer lugar, las otras repeticiones son expresiones de lenguaje indirecto, del Lope narrador que monologa con la Noche: "yo sé bien lo que quiere la Noche, / lo de todas las noches"; "No me pregunta nada la Noche, / no me pregunta nada. Ella lo sabe todo / antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa". En estos versos vuelven a unirse y enfrentarse "todas las noches" con La Noche, y se reiteran expresiones como "no me pregunta nada" o "antes que yo", que resaltan el sentido y evitan el prosaísmo, e incluso aparece un verso completamente bimembre y simétrico, como los que tanto abundan en la poesía de Lope y de sus contemporáneos: "antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa". Y sobre todo, se produce la simetría musical y métrica de último y excelente verso, que tiene 7 + 2 + 7, y en el que la palabra clave, Marta, eje del poema, aparece materialmente en el centro métrico y físico del verso, flanqueada por dos secuencias heptasílabas que realzan la simetría y la sustentan: "Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar". Es, en verdad, como la clave del arco final que sustenta todo el poema. Es, sencillamente, magistral.

En cualquier caso, lo que interesa es saber qué Noche es ésta, que viene todas las noches, no pregunta nada y sin embargo sabe bien lo que quiere, a la que el poeta habla, que le escucha y no responde jamás; a la que el poeta recibe y despide, en fin. Ése es el misterio. Más adelante lo retomaré

Al hilo de su aparición, Lope no solo surgen las relaciones amorosas de Lope de Vega con Marta de Nevares, sino que entra incluso en escena su guerra literaria con Góngora y la intervención en ella de Quevedo:

> Ella ha oído esos versos
> que se escupen de boca en boca, versos
> de un malaleche del Andalucía
> _al que otro malaleche de solar montañés
> llamara «capellán del rey de bastos»_
> en los que se hace mofa de mí y de Marta,
> amor mío, resumen de todos mis amores:
> *Dicho me han por una carta*
> *que es tu cómica persona*
> *sobre los manteles, mona*
> *y entre las sábanas, Marta.*
> Qué sabrá ese tahúr, ese amargado
> lo que es amor.

Porque es Góngora el "malaleche del Andalucía", ya que a él se atribuyó la letrilla que Hierro incluye parcialmente aquí:

> Dicho me han por una carta
> que es tu cómica persona
> sobre los manteles, mona
> y entre las sábanas, marta.

Agudeza tiene harta
lo que me advierten después:
que tu nombre del revés,
siendo Lope de la haz,
en haz del mundo y en paz,
pelo de esta marta es.[212]

Una nota al margen, pero necesaria. Para entender todo esto, porque de otro modo no se entiende bien, recordaré, simplemente, unos versos de Tirso de Molina:

DON JUAN. ¿No llaman Marta a la mona?
DON DIEGO. Sí.
(*Marta la piadosa*, II, vv.682-683)

El otro "malaleche", el "de solar montañés", es Quevedo, que en efecto tiene un soneto dirigido contra Góngora en el que insiste en su condición, como Lope aquí, de tahúr. Veamos su primer cuarteto:

Tantos años y tantos[213] todo el día;
menos hombre, más Dios, Góngora hermano.
No altar,[214] garito sí; poco cristiano,
mucho tahúr; no clérigo, sí arpía.[215]

Quevedo, como hemos visto, se burla de la condición sacerdotal del jugador empedernido que fue Góngora. Hierro, sin embargo aunque usa el soneto de Quevedo, olvida que Góngora era sacerdote, lo que aumentaba la intensidad de la sátira quevedesca,

---

212 Góngora, *Obras completas*, ed. de Millé, Madrid, Aguilar, 1972, p. 421. Robert Jammes no la incluye ni siquiera entre las atribuidas, Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980.

213 Se refiere a los *tantos* de las cartas, a los que se cuentan en el juego de naipes.

214 Góngora era sacerdote.

215 Quevedo, *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 1174.

seguramente porque también Lope era sacerdote, para no insistir en ello. De ahí que se sirva solo de un verso del último terceto, que reza así:

> Yace aquí el capellán del rey de bastos
> que en Córdoba nació, murió en Barajas,
> y en las Pintas le dieron sepultura.

Góngora tenía muy mal carácter y era un tahúr. Lope, Quevedo y José Hierro lo sabían. Pero me interesa señalar que, más que Lope o Quevedo, quien habla es el mismo Hierro, porque ninguno de los poetas seiscentistas hubieron usado la palabra "malaleche", y menos Lope para aludir a Quevedo, que le estaba ayudando mucho en su guerra contra el poeta andaluz y se había puesto de su parte. El que la utiliza es José Hierro, sin duda. Por tanto, como en todo el poema, pero de manera incluso más clara, se nota que es José Hierro quien habla por boca de Lope, y más cuando, para identificar a Quevedo, dice que es "de solar montañés", es decir, que es madrileño de origen cántabro, como él y como Lope de Vega. La coincidencia solo puede ser de Hierro, porque únicamente el poeta actual puede adoptar una perspectiva conjunta sobre todos ellos.

También presenta el poema a Marta de Nevares danzando ("danzará… danza y barre Marta") al son de "una música hilada en la vihuela / del maestro del danzar, nuestro vecino", que quizá aluda a la comedia de Lope así llamada, *El maestro de danzar*, "amen de un posible recuerdo de la figura del músico y poeta Vicente Espinel, notable ejecutor de la vihuela, y vecino de Lope en su casa de la calle de Francos".[216] Lope, en la dedicatoria "A la señora Marcia Leonarda" de *La viuda valenciana* se había referido a la habilidad de Marta para la música, a su buena voz, a su pluma, capaz de escribir con "la pureza del hablar cortesano", y, lo que más me interesa ahora, a su gracia para la danza: "si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos, con la disposición

---

216 Gregorio Torres, art. cit., p. 203.

las almas y que con los chapines pisa los deseos"[217] En mi opinión, sin descartar ninguna otra posibilidad, cuando Marta danza y barre me parece más probable que José Hierro se acuerde de *La dama boba*, porque se trata de una de las comedias más conocidas del Fénix, y en ella es precisamente el maestro de danzar quien acosa a Finea, la boba, para que aprenda buena educación, como la que había adquirido en verdad Marta de Nevares: "¿Danzaste? *Finea*.- ¿Ya no lo ves? / Persíguenme todo el día / con leer, con escribir, / con danzar…"(II). Lo más interesante es que Finea llega a ser sabia, inteligente y discreta gracias al amor. Nada extraño sería, por tanto, a la luz de esta comedia suya, que Hierro recordara a Lope apostando porque el amor hubiera hecho así a Marta, mujer cultivada y sutil, con la diferencia, claro está, de que Amarilis nunca fue tonta, sino todo lo contrario. En cualquier caso, Marta podría suscribir, para Lope y para Hierro, las palabras de Finea: "no he tenido otro maestro / que amor: amor me ha enseñado".

No obstante, nuestra Marta, la del poema, también *barre* y, entre otras cosas, barre "papeles rompidos", aludiendo al título del soneto 190 de *Rimas* (1602), titulado *A unos papeles rompidos*, en el que Lope habla de sus "versos de amor", como ya vimos, de sus "papeles rotos de las propias manos / […] / que pues os vuelvo a mis entrañas rotos, / hijos debéis de ser del alma mía." Lope se refiere, por tanto, a sus versos rotos y, al mismo tiempo, a su vida, a los fragmentos de su vida rota expresos en ellos, dado que sus versos eran "por la sangre conocidos"; al igual que los versos de José Hierro, como ya vimos, al igual que su "*poema roto* / donde alguien, que fui yo, murió más de una vez". No hay que olvidar que se trata de términos muy queridos por Lope desde su juventud, porque ya en un romance a Filis, a Elena Osorio, le dice "que *rompa* por su gusto / los desdichados *papeles* / do la descubrí mi pecho"[218]. Son, en fin, los mismos papeles rotos de vida y literatura, los mismos versos de amor y de sangre de Lope de Vega y de José Hierro, o de Hierro a través de la del Fénix, porque ambos solo saben poetizar su amor y su vida a la vez. Marta, por último, barre las experiencias

---

217 Lope de Vega, *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer, Madrid, Castalia, 2001, p. 97.

218 Lope, *Poesías líricas*, I, ed. Montesinos, p. 17.

amorosas pasadas de Lope, su vida y sus versos anteriores, por eso dice que es "resumen de todos mis amores". Y es que, como dice José Hierro de él: "cuando repase sus papeles publicados o inéditos, le harán daño en el alma tantos nombres transfigurados que levantan en su recuerdo figuras de mujer".

Marta, en su locura, desordena los papeles de Lope y rompe sus plumas: "tengo que […] cuidar que no alborote mis papeles, / que no apuñale las paredes con mis plumas / _mis bien cortadas plumas_". Y es que Lope era muy dado a conversar en verso con su propia pluma, sobre todo en la época en que vivió con Marta de Nevares, como prueban sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé Burguillos* (1634), cuyos sonetos 28, 32 y 54 llevan los siguientes títulos, respectivamente, "Cortando la pluma, hablan los dos", "Aún no dejó la pluma…" y "Rasgos y borrajos de la pluma". Ello aparte de quizá sea posible que Amarilis se vengue, inconscientemente, en su locura, de la pluma que tantos amores de otras mujeres había cantado, dado que en un romance de juventud a Filis, dice Lope/Belardo que ella se vengó de sus plumas por esa misma razón: "hizo de mis cosas / una grande hoguera, / tomando venganza / en plumas y letras".[219]

Lope, ordenado sacerdote desde 1614 y enamorado de una mujer casada desde 1616, se arrepiente y ama a la vez, sufre por su condición sacerdotal y goza del amor más sereno y puro de su vida. Pero él sabe, y José Hierro también, que el amor auténtico a la mujer todo lo purifica y que "los yerros de amor / dignos son de perdonar", como tantas veces dicen los personajes de sus comedias. Para Lope, que ha escrito una comedia sobre *Los yerros de* amor, y para Hierro, el amor lo justifica todo, y él no tiene otra pasión, pues su verdadera patria son las mujeres, como estudió Hierro, que tampoco teñía otra, por lo que él mismo dice: "Ya estos delitos míos corren con mi nombre; gracias a mi fortuna, que no me han hallado otra pasión viciosa, fuera del natural amor". Por eso, interpretando a la perfección esa autenticidad, el Lope de José Hierro,

---

219 *Ibid.*, p. 25.

ya sacerdote, se confunde al usar el latín eclesiástico, y llama a Marta, a su amada, "cordero de Dios":

> Ya mi memoria no es lo que era. En la misa del alba
> no dije *Agnus Dei qui tollis pecata mundi*,
> sino que dije *Marta Dei* (ella también es cordero de Dios
> que quita mis pecados del mundo).

No es un problema solo de memoria, ni de vejez, aunque bien pudiera serlo, sino de amor. Por eso tampoco es un sacrilegio, aunque pudiera parecerlo, porque Lope era tan sincero en su amor a Marta como en su amor a Dios, sabedor, como asegura el último verso del soneto 42 de sus *Rimas sacras*, de que Dios todo lo alcanza ("pues que vos penetráis mi pensamiento") y de que, en consecuencia, a pesar de que él amaba más a Marta, Dios estaba dispuesto a perdonarle. Dios buscaba siempre abrirle su corazón, como dice el bellísimo soneto 41 del citado libro:

> ¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
> ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
> que a mi puerta cubierto de rocío
> pasas las noches del invierno oscuras?

No es sacrilegio, pero el dolor, la angustia y el arrepentimiento son dramáticos, al entreverse el desgarro interior del clérigo pecador y amante íntegro.

El poema plantea la escisión del Lope viejo, a la vez poeta, amante y religioso, y selecciona para ello los momentos claves del vivir y crear de Lope en su vejez compartida con Marta de Nevares. En un primer momento, por esa razón, en la primera parte, en los primeros 25 versos, Lope aparece solo con La Noche, mientras Marta está únicamente en su memoria, aunque ocupe, inconscientemente, en ella el lugar de Dios. Poco a poco, durante la segunda parte, otros 25 versos, La Noche va perdiendo importancia y Marta empieza a vislumbrarse, a entreverse, sin aparecer aún. Finalmente, en la tercera, los últimos 25 versos, Marta es ya la referencia fundamental, la presencia

clave del poema, al tiempo que la Noche desaparece definitivamente. Entonces, por primera vez, ella dice algo a Lope, y él, también por primera vez, se dirige a ella en primera persona. La estructura y el sentido del poema conduce, pues, sabiamente, hacia esa última parte, hacia esos 25 versos finales, en los que se encuentra la clave del poema y de su significado, por lo que están morfológicamente marcados, como prueba el hecho de que Lope dice dos veces "Hasta mañana, Noche"; Marta habla dos veces con Lope, ya como confesor, ya como amante; y Lope expresa otras dos frases en latín, una cuando vuelve a mencionar la misa y cita las últimas palabras de Jesús en la cruz: "*Deus meus, Deus meus, quare tristis est anima mea*"[220], y otra cuando finalmente da el perdón de Dios a Marta: "*Ego te absolvo*". Las repeticiones realzan la intensificación.

> El poema –dice Jesús Mª Barrajón[221]-- gradualmente va cobrando una mayor fuerza dramática conforme se acerca al final. […] Es el momento de la confesión, marcada por dos confidencias de Marta: «Padre, vivo en pecado» (p. 77) y «Lope, quiero morirme» (p. 77), que sugieren implícitamente uno de los contrastes centrales del poema: «sacerdote/amante»; a su lado, la frase latina del perdón de los pecados que, tras lo anterior, comunica irracionalmente la extrema derrota del protagonista del poema, que, un momento antes […] se ha preocupado por el futuro de Marta ("qué sucedería si yo muriese antes que ella", p. 77). Con enorme contención, Hierro ha marcado tres aspectos centrales del poema: la ruptura vital, el amor y la derrota. Por último, la confesión final del protagonista y su íntima unión con Marta.

En la primera redacción del poema, once versos más larga, menos coherente y de intensidad más diluida, Hierro hacía aparecer a Marta desde el principio, desde los primeros versos, haciendo y diciendo algunas cosas que ahora han desaparecido. Por fortuna, eliminó estas apariciones iniciales, acortó su desarrollo narrativo, intensificó su

---

220 San Mateo, XXVII. 46.

221 *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Cuenca, Univ. De castilla-La Mancha, 1999, pp. 313-314.

lirismo y depuró la arquitectura del conjunto, conduciendo con rigor, sencillez y eficacia hacia la apoteosis de la confesión final.[222]

Pero antes de comentar el espléndido final, es necesario volver al principio, a la Noche. ¿Quién es la Noche? ¿Qué significa su entrada en la casa de Lope? Se trata, desde luego, de una noche completamente oscura, sin luz, dado que entra sin estrellas ni luna: "afuera deja sus constelaciones". Nada tiene de extraño que así sea, pues algún personaje de Lope ha pedido a la noche que haga eso mismo, para favorecer su amor: "con esa oscuridad los ojos tapa / a las estrellas, que lo son del cielo".[223] En ocasiones, lo ha hecho el propio Belardo, alter ego de Lope: "cansada tengo la noche / de llamarla para verte, / la ventura de ayudarme / y la luna de esconderse".[224] Y eso, visto desde la poesía de Lope, es a la vez bueno y malo, según se mire. La oscuridad es buena para amores prohibidos, para alcahuetas y amantes secretos: "La noche todo lo encubre. / Cierto extranjero poeta / la llama vieja alcahueta / que calla, concierta y cubre."[225] No son secretos los amores de Lope y Marta, pues todo el mundo los conoce y está pendiente de ellos, pero sí son prohibidos, porque él es sacerdote; sí son conflictivos, porque incluso ha estado a punto de intervenir en el escándalo el Consejo de Castilla. El poeta, además, abre la ventana, como hacen los amantes a sus parejas: "Mucho pueden con nosotras / las noches y las ventanas, / las ventanas porque escuchan, / y las noches porque callan" (Lope, *El piadoso aragonés*, I).

Lope de Vega, desde muy joven, desde mucho antes de conocer a Marcia Leonarda, estaba identificado con la noche oscura, amparo del amor prohibido, dada su calidad impenitente de enamorado. Hasta tal punto era así, que un declarado enemigo suyo ya se lo había reprochado en 1602. Me refiero a Gabriel Lobo Lasso de la Vega, en

---

222 El autógrafo del poema puede leerse en las últimas páginas de *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, 1992; y, ya transcrito, en el apéndice del artículo citado de Gregorio Torres Nebrera.

223 Lope, *El mayor imposible*, III, N Acad., XII, Madrid, 1930, p. 612

224 Montesinos, I, p. 10.

225 Lope de Vega, *La piedad ejecutada* II, N Acad., VIII, Madrid, 1930, p. 473.

el romance nº 9 de su *Manojuelo*, "Señor moro vagabundo", donde también le acusa de morisco:

> Válgate el cielo por moro,
> que ansí has cansado los hombres
> con tu larga soledad
> *y melancólicas noches*.[226]

Sin embargo, la oscuridad total también es mala en este caso, porque solo sería buena para que brillase en ella la luz de los ojos verdes de Marta. Pero no es así, porque Marta está ya ciega y sus bellas ascuas no pueden iluminar la noche. Lo habitual es que Lope diga en sus versos: "todo me es tiniebla oscura / sin ti, que eres mi luz clara", o se refiera a "tus bellas / niñas formalmente estrellas", o hable de que "es verdad que se hallan en Jacinta / soles en los ojos", y de que, cuando sale Isabel de Urbina, con sus ojos sale el sol: "no ha salido el alba / y sale Belisa, / cuando llegue al soto / será de día"; etc.[227] Amarilis o Marcia Leonarda, sin embargo, está ciega, y con ella, también queda ciego el poeta, e incluso José Hierro, que mira a través de aquel, como dice Guillermo Serés:

En sus versos, Hierro ve a través de los ojos del Fénix, quien, a su vez, en la bellísima *Égloga a Amarilis*, veía a través de los verdes ojos de Marta de Nevares, ya ciega, en ella transformado:

> Cuando yo vi mis luces eclipsarse,
> cuando yo vi mi sol escurecerse,
> mis verdes esmeraldas enlutarse, […]

---

226 *Manojuelo de romances*, Madrid, Saeta, 1942, pp. 30-31.

227 Montesinos, I, pp. 33, 77, 78 y 80-81 respectivamente.

Los ojos de los dos tanto sintieron,
que no sé cuáles más se lastimaron,
los que en ella cegaron, o en mí vieron,
ni aun sabe el mismo Amor los que cegaron,
aunque sola su luz escurecieron.

El Amor no sabe cuáles han sido los ojos cegados porque, al vivir Lope en Amarilis (Marta de Nevares, ya ciega) y viceversa, ambos veían por los mismos, compartían la misma mirada. Por tanto, en el poema citado de Hierro, Lope, la noche y Marta son lo mismo: la noche equivale a la ceguera de Marta, pero también a la de Lope, que veía por sus ojos, y a la ceguera u oscuridad del mundo, huérfano de la luz de aquella.[228]

Pero aún hay más, porque la Noche no es solo falta de la luz física de de los ojos, sino también ausencia de la luz de la razón, en probable alusión a la locura de Amarilis ("ella no vive ya en el mundo nuestro"). La Noche entretiene a Lope, impide su labor casi de padre que cuida amorosamente a su amada como si fuera su hija, y no le deja escribir ni cuidar su jardín. ¿Por qué? Porque la noche es también la vejez, su propia vejez y la decadencia de Marta, que ciega y loca parece aún más vieja que él, pese a sus veintiocho años menos: "*que es la vejez la noche*".[229] Senectud, ceguera, locura y, a lo que creo, también la oscuridad del remordimiento. Es la noche de su sentimiento de culpa como sacerdote, de su conciencia acusada de pecador. Por eso, la Noche no comprende que Marta sea también "cordero de Dios": "La Noche no podría comprenderlo, / y qué decirle, y cómo, para que lo entendiese". Al mismo tiempo, y como es natural, se percibe la presencia de la muerte en el poema, la del poeta, a causa de su edad, y la de Marta ("Lope, quiero morirme"), que sería su consecuencia: "(y qué sucedería si yo muriese antes que ella)." No fue así, Marcia Leonarda murió antes, pero el poema

---

228 Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 367-368.

229 Montesinos, I, P. 16.

muestra la conciencia de que estaban unidos también por la muerte, a la manera romántica. Se trata de una Noche polivalente, de múltiples registros y diversas sugerencias semánticas, que, en cualquier caso, es el interlocutor mudo del poeta, hasta que decide pedirle que se vaya. Y solo cuando se va, cuando desaparece su amenaza, Lope puede proseguir su vida cotidiana, y cuidar su huerto, escribir, amar y cuidar a Marta, etc. No obstante, la despedida es solo "hasta mañana", porque La Noche vuelve todas las noches.

Seguramente, es a la vez la "melancólica noche" de su juventud aventurera, llena de noches añoradas, amorosas y felices, celosas y sufridas, y la noche de la vejez, la locura, la ceguera, el remordimiento y la muerte, sí, pero también de su pasión más reposada y serena por Marta de Nevares. Es, en suma, la memoria actualizada de la vida entera del Fénix, que se hace presente cada noche y le recuerda su cara y su cruz, su haz y su envés, su biografía completa y siempre viva. Hay quien piensa que la Noche es la verdadera protagonista del poema, pues encarna "la eterna rueda en la que giran el amor, la duda, los requerimientos de la carne, la alienación, la senectud, la ceguera, la oblación, el arrepentimiento, la culpa de su culpa posible".[230] Por eso decía José Hierro en su artículo citado que el Lope *de senectute*: "A veces parece hablarse a sí mismo". Y así sucede en sus versos: porque La Noche es la interlocutora permanente, cada noche, del soliloquio de Lope consigo mismo[231]: una interlocutora muda, que no habla y se limita a escuchar, a escucharse, porque es su memoria viva, por eso lo sabe todo sobre su vida, porque es él mismo, quizá "en otro cielo, en otro reino extraño", en otro tiempo, en el pasado, en el repaso permanente de toda su vida, pero también en el presente de la vejez, la locura, la ceguera y el dolor. Por eso le sigue todos los lugares a los que la lleva siempre su voz y se detiene cuando él lo hace. No le queda otro remedio. La Noche es la

---

230 Ángel García López, "Lope. La Noche. Marta", en *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 136-142; en concreto, p. 141.

231 Como bien dice Antonio Carreño, Hierro presenta a Lope "soliloquiando, […] peregrino de sí mismo en busca, en medio de la 'Noche', de su Marta", en el tono de "quien se confiesa consigo mismo", "*La voz que ya no es tuya* de Lope de Vega y José Hierro", pp. 11 y 12.

interlocutora ideal de Lope, que habla así consigo mismo, con su soledad, con *su larga soledad*, que ya le caracterizaba cuando era joven, al decir malicioso de sus detractores. Lope conversa cada noche con su Noche, con su vejez, con su remordimiento, con sus recuerdos, con su soledad presentida ya: "A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / porque para andar conmigo, / me bastan mis pensamientos". Este es el Lope que retrata, líricamente potenciado, José Hierro. El Lope que dice, en una comedia que se llama *¡Si no vieran las mujeres!* --Marta tampoco ve--, un verso que ha impresionado a muchos lectores: "*yo me sucedo a mí mismo*".[232]

¿Aún viven Belardos?
¿No habéis visto un árbol viejo
cuyo tronco, aunque arrugado,
coronan verdes renuevos?
Pues eso habéis de pensar,
y que, pasando los tiempos,
yo me sucedo a mí mismo.

Pero no hay que olvidar que esa interlocutora permanente de Lope es también positiva y deseable, es la Noche amorosa de tantas y tantas noches de la vida del Fénix, la de la pasión irrefrenable, los abrazos y las caricias, como sugiere el propio José Hierro en su artículo sobre "La primera patria de Lope", al recordar los siguientes versos de la *Égloga a Amarilis*:

¡Oh, cuántas veces me enojaba el día,
sacando de mis brazos su belleza,
y cuántas veces le quisiera eterno,
por largas noches, el oscuro invierno!

232 José Bergamín, "Un verso de Lope y Lope en un verso", 9 de mayo de 1935, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Barcelona, Noguer, 1973, pp. 185-194.

Y, sobre todo, es la Noche de la intimidad del poeta José Hierro, de su privacidad, el momento en el que el escritor se queda solo con su pluma y sus pensamientos, mientras los demás duermen, con sus reflexiones y su soledad, la de Hierro a través de la "larga soledad" de Lope, que denunciaba Gabriel Lobo Lasso de la Vega, a través de las *barquillas* solitarias del Fénix. Hierro también va y viene de sus propias soledades. Tal es también la Noche del poema, por eso no puede hacer otra cosa, no puede cuidar de su familia ni del jardín en ese momento ni puede producir materialmente nada hasta que no se vaya; por eso la Noche se deslumbra cuando le hablan del sol y las campanas. Es el momento de la inspiración a solas, del soliloquio, de la conversación del poeta con el hombre que lleva consigo. Él mismo lo había dicho en la "Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza" de *La Circe* (1624), por las mismas fechas de su amor a Marcia Leonarda:

> Entre los libros me amanece el día,
> hasta la hora que del alto cielo
> Dios mismo baja a la bajeza mía.
> Y cuando nuestra luz con pies de hielo
> la noche eclipsa, lo que al rezo sobra,
> su parte con las musas me desvelo. (vv. 256-261)[233]

Después de la locura, la ceguera, la vejez y el remordimiento, alejada la presencia de la muerte, pasada la pasión, después de la soledad reflexiva y de la privacidad íntima, tras conversar consigo mismo, con La Noche, Lope puede dedicarse, como hace finalmente en el poema, a escribir "unas hojas de la comedia", acabar "una epístola en tercetos", recordar *El laurel de* Apolo ("y uno no puede dormirse en los laureles"), cuidar de su querido jardín y de su amada y desvalida mujer. Entonces y solo entonces, ida ya la Noche, puede escuchar a Marta, como lo hace, y ser el interlocutor de sus confesiones (en vez de confesarse consigo mismo o con la Noche), ser él el confesor, y consolar los remordimientos de Marta. Solo entonces habla Marta en presente y con

---

[233] Blecua, , Lope, *Obras poéticas* I, p. 1199.

su propia voz, en una confidencia doble que es medular para el sentido dramático del poema, para el Lope a la vez amante y sacerdote, escindido entre esos dos polos, pues vemos que ella siente lo mismo y alude a ambos; al religioso ("Padre, vivo en pecado") y al enamorado ("Lope, quiero morirme"). La repetición sintáctica y su función poética acentúan ahora el lirismo roto del poema hasta extremos máximos: como Lope es el narrador del poema, ahora escucha él y escuchamos nosotros, emocionados todos, por vez primera, la palabra de Marta, su voz enamorada y arrepentida, en términos que reiteran las mismas ideas expresadas en el soliloquio del poeta, para mostrar la perfecta unión de los dos enamorados, para que veamos que los dos caminan a la par.

Treinta años antes de escribir este magnífico poema, José Hierro[234] había explicado en un breve ensayo la situación, y nos había hablado de "amor dulce" y "paz" entre ambos, de "espíritu maternal" en ella y de "afán paternal" en él, ofreciéndonos así algunas claves de extraordinario interés: "Marta de Nevares --decía entonces-- es el amor de la madurez de Lope. Debía de haber en ella algo de aquel espíritu maternal que poseyó Micaela. […] A Lope le habrán atraído esos ojos verdes que miran dentro de sí, enigmáticos y doloridos. Habrá en el poeta […] también un afán amparador y paternal. […] Otra vez busca la paz Lope, y de nuevo tropieza con el desorden, pues ella es casada, él es sacerdote. […] Tras escándalos y comentarios malignos, […] *ha desaparecido la pasión arrebatadora y queda un amor dulce que pone paz en sus vidas*."

Por eso, al final, "la inmensa calidad y la ternura que resuma cada verso de este poema en el que el lector respira y vive más que lee, […] se agudiza. […] Porque si es verdad que esta ternura se andaba ya paseando en nuestros ojos desde el inicio del poema, ahora, en el cuidado extremo hacia la mujer ciega y enajenada […] nos colonializa por completo y se establece como succión y foco único."[235]

---

234 "La primera patria de Lope", p. 22.

235 En palabras de Ángel García López, "Lope. La Noche. Marta", en *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 136-142; en concreto, p. 141.

El poema concluye, en fin, de manera coherente e íntima con la confesión de Lope a Marta, con ese último verso acertadísimo: "Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar". De ese poético modo, lo que empieza siendo un soliloquio de Lope consigo mismo, una confesión sin respuesta posible de La Noche, con Marta al fondo; y pasa después a ser la confesión de Marta a Lope, que se convierte, en ese segundo momento, en interlocutor de su amada; acaba por ser, como es natural, la confesión definitiva de Lope a Marta, su interlocutora final, la auténtica, la única destinataria de sus sentimiento, en perfecta fusión amorosa de los dos. Y es ese juego excelente de interlocuciones y confesiones alternativas, a las que hay que añadir las del propio José Hierro, claro está, encontramos nosotros, los lectores, tal y como quiere el poeta, "un espejo ante el que" situarnos para recordarlo "no como un poema, sino como un momento de nuestra propia vida"[236]. Somos finalmente nosotros ante el espejo de Lope en que se refleja Hierro.

Finalmente, Lope de Vega "ante Marta de Nevares puede quitarse la máscara. Todos los momentos de su vida pasada cobran presencia merced al poder creador y liberador de la palabra. "De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé, mirad si os quiero, / pues tantas libertades me permito". Todo aquello que son datos, sucesos, peripecia, se lo ha confesado a Marta. "Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá, si bien tan mal impresa, / de lo que me ayudé cuando escribía.""

Así lo dice José Hierro en "La primera patria de Lope", como ya he citado, usando versos sobre Amarilis de *La Filomena* (1621), en concreto de la Epístola Séptima, "De Belardo a Amarilis",[237] y así lo hace en el remate de su espléndido poema, cuando le cuenta a Marcia Leonarda no solo lo que fue, sino lo que estuvo a punto de suceder y no fue, o lo que Lope hubiera deseado que sucediera, en la vida como en el sueño, en su realidad más completa y cabal:

---

236 José Hierro, *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 17.

237 Ed. de J. M. Blecua, *Obras* poéticas, I, pp. 817 y 813, respectivamente; vv. 226-228 y 115-117.

Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla,
aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos marinos,
de lugares vividos y soñados: de lo que fue
y que no fue y que pudo ser mi vida.

Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar.

La identificación sinestésica de Lope con los ojos de Amarilis implica la transformación del amado en la amada, y viceversa. Lope se había referido varias veces a Marta en términos de amor claramente neoplatónicos, al menos desde la Epístola Cuarta de *La Filomena*, cuando lo afirma, entre otras cosas –dice--, porque nadie le cree: "que no creeréis que es este amor platónico, / cosa por estos tiempos mal segura. / […] / amor tan firme y casto / a un ángel dulce, a un ruiseñor armónico." Y lo asegura así porque ya no es joven y no puede seguir haciendo locuras: "¡Dichoso el hombre / que supo amar lo que permiten canas!"[238]

Sin embargo, este platonismo obvio en Lope y en el poema de Hierro, no sé si llega al extremo que interpreta Luce López-Baralt, para quien "los ojos de la Marta de Nevares de Hierro han logrado resplandecer donde los ojos de la Marta del Fénix no lo habían logrado. Increíble pero cierto: José Hierro termina siendo un poeta más cortesano que su gentilísimo Lope –afirma--".[239] Me parece una valoración algo exagerada. Y más, para una estudiosa que tan bien ha analizado la identidad entre José Hierro Lope en el poema,[240] entendiendo que el poeta del siglo XX se identifica con el del XVII en la medida en que la poesía y la del uno implican la misma visión escindida del hombre roto, dividido entre amores y experiencias divergentes. Hierro se identifica con el Lope tan sincero y enamorado como consciente de su pecado y de su remordimiento; esto es, con

---

238 *Ibid.*, p. 787.

239 Luce López Baralt, "José Hierro ante el milagro más grande del amor: la transformación de la amada en el amado", *La Torre*, 21, enero-marzo de 1992, pp. 105-159; en concreto, p. 157.

240 *Ibid.*, pp. 146-159.

el poeta y el hombre que bien podría ser del siglo XX. Lope y Hierro tienen, así, una identidad común. Por ello el verso final, verdaderamente impresionante, como bien afirma López-Baralt, termina por emocionar a los lectores, por lo que tiene de nostalgia de algo irrecuperable, de vida derrotada por el tiempo, y a la vez de esperanza, de sueño abierto: "Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar". Hierro conoce muy bien la obra y la vida de Lope, como hemos visto, y construye un poema espejo, en el que su homenaje a Lope implica un retrato de sí mismo, donde cualquier lector puede mirarse y encontrar, a su vez, su propia vida allí reflejada.

Como bien dice la mencionada investigadora, "al adjudicar la apoteosis náutica de los ojos de Marta a Lope de Vega, Hierro nos está proporcionando una clave extraordinaria: quien canta no es el Fénix, poeta de tierra adentro, sino él mismo. La ruptura es sencillamente formidable. A nadie que conozca medianamente bien la poesía de Hierro se le escapa su absoluta vocación marina".[241]

Y así es, en efecto, porque el mar es para Hierro el origen y principio de todo, el comienzo de un ciclo vital que nace en él y en él muere también, o incluso en la noche, a mayor enraizamiento biográfico del poema lopesco: "nace cada día / del mar, recorre los caminos / que rodean mi alma, y corre / a esconderse bajo el sombrío / aceite de la noche; vuelve a su origen y principio."[242] En otro poema de su primer libro, titulado "Recuerdo del mar", le dice: "tú que arrancabas en el alba fina / sones al alma"; refiriéndose a la música primigenia, original. Por eso el poeta recuerda el mar "como lluvia fresca". El mar de Hierro que, por cierto, tiene "le vientre verde", como los ojos de Marta, y lleva "locos piratas", como los relatos marinos aventureros que Lope quiere relatarle. En otro poema, "Llegada al mar", dice el poeta: "cuando salí de ti, a mí mismo / me prometí que volvería"; y al sentirlo de nuevo, tiempo después, al meterse en él, siente que "es como ahondar en los principios, / como embriagarse con la vida."[243] Todo

---

241 *Ibid.*, p. 147.

242 "Despedida del mar", *Cuanto sé de mí*, p. 28.

243 *Cuanto sé de mí*, p. 67.

indica, pues, que el mar es la posibilidad de rejuvenecer, de volver al origen, a la infancia, en relación directa con el ciclo de la vida y de la muerte, del principio y del fin.

Por eso el mar en Hierro es como la primavera, que se mantiene aunque seamos viejos, tan viejos como Lope y José Hierro, y que, por supuesto, es también verde[244]: "todo es maravillosos / si nos sentimos vivos, / aunque caigan al alma / los siglos". Pervive aunque seamos ancianos, porque "la verde primavera / principia su camino / (otra vez rebelarnos / a morir)."[245] Lope, como Hierro se siente joven, aunque es viejo, por amor. El amor le rejuvenece, como el mar o la primavera: así lo dice Hierro en su mencionado ensayo sobre *La primera patria de Lope* "A Lope le habrán atraído estos ojos verdes que miran dentro de sí, […] *el afán de ser joven viéndose amado por una mujer joven*" (p. 22) En efecto, el deseo de ser joven, de recuperar el pasado mueve asimismo a Hierro hacia el mar o la primavera, hacia el amor también, a mayor coincidencia con Lope, porque:

> Dices amor, eterno; así
> te restituyes a tu patria.
> Pero tu patria no ha existido,
> como ya no existe el mañana.[246]

La patria de Lope, las mujeres y el amor, están presentes en estos versos de Hierro, una vez más. Sobre todo cuando comprobamos, a continuación que, ¡quién sabe!, quizá exista el amor eterno, quizá no todo sea mero deseo, no todo sea efímero sexo:

> Si fuera verdad
> que dos almas, sin conocerse
> sus cuerpos, vibran, marchan juntas

---

244 "Verdes primaveras", *ibid.*, p. 91.

245 *Ibid.*, pp. 145-146.

246 *Cuanto sé de mí*, p. 188.

hacia el mismo nido caliente. […]
¡Cómo aquel día no sentí
que me traspasaba la muerte![247]

La muerte, en efecto, el fin del ciclo de la vida, que confluye con el principio; como el mar con el cielo: "he mirado la mar, olvidándose allá, convirtiéndose en cielo". En cualquier caso, es necesario volver a la infancia, al la juventud, al principio, al mar, a la primavera, porque sólo se ama una vez:

Pero --de sobra lo sabemos—
sólo una vez se ama en la vida.
Volver a mar es evocar
El amor que colmó la dicha. […]
En el principio era el amor.[248]

Elsa López cree que Hierro se identifica, finalmente, con Marta de Nevares, más que con Lope de Vega, aunque al principio del poema sea al revés: "Marta es la niñez de Hierro –dice--, la inocencia de Hierro. […] ¿Por qué elige Hierro a Marta de Nevares? Porque Marta es […] el amor más puro, más absoluto, y José Hierro persigue, verso a verso, el destino que le es propio. Tiene miedo a la muerte y busca el amor para liberarse en él y no quedar solitario y ensimismado. […] ¿Pero quién es en definitiva Marta de Nevares para José Hierro? El poeta ha intuido o imaginado en la historia de ese amor su propia noche, su propia soledad y la esperanza de ese amor que a pesar de las anécdotas solo existe dentro de sí mismo."[249]

La verdad es que me parece una interpretación muy sugerente, aunque yo no sé si Hierro se identifica con Marta de Nevares, pero sí con el deseo que ella significaba

---

247 *Ibid.*, p. 193.

248 *Ibid.*, p. 187.

249 "Lope. La Noche. Marta", en *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 142-146; en concreto, pp. 145-146.

para Lope, sí con el amor, sí con la inocencia, con el regreso a la infancia, a la pureza, a la autenticidad. Regreso imposible en el tiempo, pero añorado, deseado y quién sabe si logrado en el espacio del poema.

Por si no fuera suficiente, para Hierro el mar es su jardín, lo que nos recuerda de inmediato el huerto de Lope, el jardín amado ("cuando amanezca regaré el jardín") de su casa madrileña:

> Si muero, que me pongan desnudo,
> desnudo junto al mar. […]
> Si muero, que me dejen a solas.
> *El mar es mi jardín.*[250]

Estoy más de acuerdo con Elsa López cuando afirma que: "La pasión de Lope es la pasión de Hierro. La plenitud de Lope es la plenitud de Hierro. La frustración de Lope es la frustración de Hierro. […] Hierro se ha convertido en Lope. […] Se ha producido la transmutación. Hierro sabe del dolor de Lope y Lope le presta a Hierro el amor y la ceguera de Marta de Nevares para que pueda expresar su agonía. […] José Hierro entiende la agonía de Lope de Vega porque es su propia agonía, […] En la noche de Lope, José Hierro reconoce una vez más la soledad, la verdadera soledad, aquella que es solo nuestra y no podemos compartir ni repartir con los otros."[251]

Quiero acabar estas palabras rememorando a Vicente Aleixandre, otro de los maestros reconocidos, porque es también fuente inspiradora de este poema de José Hierro, y nos ayuda además a descifrar algunos de sus misterios. El primero es el de la Noche, entendida como la soledad íntima y concentrada del poeta, porque, significativamente, así vio Aleixandre a nuestro poeta, con una perspicacia inusual, intuyendo la oscuridad de su intimidad, la Noche de su soledad:

---

250 *Ibid.*, p. 247.

> Sin mirarle le oíais, oiríais sus risas, sus palabras joviales, sus grandes y redondas exclamaciones como guijos lavados que reconocieseis. ¡Qué sano Pepe Hierro! […] Pero si callaba… Era la hora del oscurecer. Una melancólica luz de poniente había alcanzado los ojos atardecidos. Estaban graves, serios y, habría que decirlo: profundamente tristes.[252]

Más aún. Me parece que Hierro leyó con detenimiento el discurso de ingreso en la RAE de Vicente Aleixandre, titulado *En la vida del poeta: el amor y la poesía*, impreso en 1949, doce años anterior a su ensayo, por tanto, en el que el poeta malagueño recurría una y otra vez a Lope de Vega, como es natural, y en el que Pepe Hierro pudo leer páginas en las que Lope aparecía venciendo al tiempo, tal y como él lo entendió, con su amor de madurez sobreviviendo intacto hasta la muerte, a consecuencia de una edad ya "sin rescate posible", ya muy madura, pero con la esperanza abierta:

> Este amor [Marta de Nevares] lo pondrá a prueba todo: la respetabilidad de su estado, la conciencia de su ministerio, la presión de una sociedad de la que él es expresión y triunfo, y no digamos la evolución de la edad, porque es precisamente la edad la que le empuja hacia el amor urgente, el del rendimiento apresurado de la final personalidad sin rescate posible. […]

Son casi veinte años de un amor que sobrevivirá en tres al objeto de su pasión y que atravesará todas las pruebas de una Némesis implacable, sin arrancar el tronco del sentimiento, sin marchitarlo, sin, conmovedoramente, siquiera hacerlo vacilar. Hasta el fin, hasta la muerte. Aquí cumplió Lope de Vega su destino de amador y rindió, entregó y reveló las fuerzas todas del amor que en él se albergaban. […]

Porque el alma de Lope tenía la edad que tenía, pudo su sentimiento durar y vencer: estaba venciendo al tiempo, y lo tuvo suspenso hasta la hora de su muerte.

---

251 "Lope. La Noche. Marta", en *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 142-146; en concreto, pp. 142-143.

252 "Los contrastes de José Hierro", *Obras Completas*, p. 1278.

Este quizá sea el secreto de este que llamaríamos maravilloso amor si no fuera un amor tan triste, donde la condición humana ofrece su doble rostro: un destino de belleza inmortal vivificado por el amor, y su sucio remedo en al tierra, en medio de este suelo de los humanos.

Han pasado diecisiete, dieciocho años desde que Marta Nevares hirió el corazón de Lope con el resplandor de sus ojos verdes:

> Dos vivas esmeraldas que mirando
> hablaban a las almas al oído.

Lope está sentado ante su bufete. Un año ha que el objeto de su precioso amor dejó a su amante y con él la vida. Ante sus ojos, tristemente encendidos, está desfilando toda la realidad sucesiva de esta pasión. Ve las destellantes gracias en morosísimo dibujo.

> Crióse hermosa cuanto ser podía
> en la primera edad belleza humana…

Ve el destino definitivo de su amor:

> Este principio tuvo el pensamiento
> que nunca tendrá fin, pues no es posible
> tenerle el alma…

Ve las luchas primeras. Su felicidad alcanzada, y en seguida el despeñadero de los infortunios. La ceguera amada, condenada lentamente a eterna noche, para desesperación de su amante:

> Cuando yo vi mis luces eclipsarse,
> cuando yo vi mi sol oscurecerse,
> mis verdes esmeraldas enlutarse
> y mis puras estrellas esconderse…

Y ve la prueba final, el enloquecimiento de la dulce ciega; locura furiosa en la que parece no quedarnos nada, sernos todo arrebatado de la personalidad que quisimos. Ceguedad y vesania: ¿qué resta entonces?

de viviente mortal cadáver sombra.

Pero todo lo resistió el amor de Lope, del bien probado Lope. Ve, al cabo, el esclarecimiento de la mente adorada poco tiempo antes de la final consumación, como una tristísima despedida. Y, al fin, la muerte y la separación. Pero el amor no ha acabado. Ahora, desencarnado, puro en el recuerdo, alumbra la mente de este hombre desgraciado sacado a más luz, y parece existir como iluminación hasta el final, que será ya muy corto.

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir vive serena
aquella luz que fue mi gloria y pena…

El alma madurada por el amor apenas es ya sino amor sublimado, y ya no volverá a apoyar el fuego vacilador en ningún soporte adventicio. El henchimiento vital ha tenido cabo y solución.

Silenciosamente se correrán las cortinas sobre la ahora totalmente revelada alma amorosa de Lope.[253]

José Hierro sentía admiración y cariño por Vicente Aleixandre y por Lope de Vega. Nada sería de extrañar, en consecuencia, que viera al uno influido por las palabras del otro, y no tanto, quizá, por el neoplatonismo de los siglos XVI y XVII. Porque es el bien probado amor de Lope que lo resiste todo, incluso la muerte de su

253 Vicente Aleixandre, *Obras Completas*, pp. 1338-1341.

amada, como bien dijera Aleixandre, su alma madurada por el amor que no es otra cosa que amor sublimado, alma amorosa, la que se funde en la de Marta, la que desea ser una sola con ella, la que pronuncia, en fin, el último y definitivo verso, más allá de la muerte:

> Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar.

José Hierro decía casi lo mismo al final de su ya comentado ensayo sobre Lope, recordando, como Aleixandre, los versos de la *Égloga a Amarilis* en los que el Fénix seguía rememorando los ojos de Marta después de su muerte: "Ojos, si vi por vos la luz del cielo, / ¿qué cosa veré ya sin vuestra vista?" ¿Qué podía ver Lope, en efecto, después del cielo, que eran los ojos de Marta? ¿Qué podía hacer su amor vivo tras la muerte de su amada? Perdurar; mantenerse incólume, y, como prueba, cantar los ojos verdes de Marta. Hierro lo sabía; incluso lo había estudiado en su precioso ensayo sobre la patria del Fénix, que acababa recordando estos versos de la *Égloga a Amarilis*:

> Yo cantaré tus ojos con tan puro
> verso como mi amor, sin que el dialeto
> de mi patria se ofenda por oscuro,
> porque lo que es oscuro no es perfeto.
> Y aquellas esmeraldas que por muro
> tuvieron flechas del amor discreto,
> en cuya verde luz, águila firme,
> cinco lustros ardí sin consumirme.

En 1961, pues, quizá recordando el ensayo de Aleixandre, José Hierro vislumbraba que en estos versos de Lope a los ojos de su amada muerta se veía el amor más allá de la muerte, esto es, el amor romántico ("ya están aquí sonando –decía-- los instrumentos del romanticismo"), el amor eterno que él había cantado también en su poesía, cifrado siempre en los bellísimos ojos verdes de Marta. De ahí el maravilloso verso final del poema, en virtud del cual Lope, y con él Hierro, quiere fundirse

amorosamente con Marta, perpetuarse en su amor, ser el amor que vence a la muerte, el amor que renace, si se quiere, espiritualmente, en el mar primigenio de José Hierro.

Sabemos que para Hierro: "Amor y poesía son *personales e intransferibles*" y que "a la hora de crear, a la hora de amar" necesitaba imperiosamente *su* propia vida necesita *su* poesía y *su* amor personal, aunque se sirviera de la intermediación de la vida y la poesía de Lope, aunque el poema, tan suyo, fuera, como lo es, un homenaje expreso al Fénix. "El homenaje que nuestro autor posiblemente le debiera al viejo Lope, una de las mayores y más acendradas devociones poéticas de Hierro, lo salda en abundancia con esta pieza irrepetible"[254], magnífica, una de las mejores de un poeta que tiene muchas memorables, en cualquier caso. Y es que, sin duda, "estamos ante el mejor Hierro."[255]

---

254 Ángel García López, "Lope. La Noche. Marta", en *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 136-142; en concreto, p. 141.

255 Jesús Mª Barrajón, *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Cuenca, Univ. De castilla-La Mancha, 1999, p. 314.

LOPE. LA NOCHE. MARTA

He abierto la ventana. Entra sin hacer ruido
(afuera deja sus constelaciones).
«Buenas noches, Noche».
Pasa las páginas de sombra
en las que todo está ya escrito.
Viene a pedirme cuentas.

«Salí al rayar el alba _digo_.
Lamía el sol las paredes leprosas.
Olía a vino, a miel, a jara».
(Deslumbrada por tanta claridad
ha entornado los ojos).
La llevan mis palabras por calles, ascuas, no lo sé:
oye la plata de las campanadas.
Ante la puerta de la iglesia
me callo, me detengo –entraría conmigo

si yo no me callase, si no me detuviera–;
yo sé bien lo que quiere la Noche;
lo de todas las noches,
si no, por qué habría venido.

Ya mi memoria no es lo que era. En la misa del alba
no dije *Agnus Dei qui tollis pecata mundi*,
sino que dije *Marta Dei* (ella también es cordero de Dios
que quita mis pecados del mundo).
La Noche no podría comprenderlo,
y qué decirle, y cómo, para que lo entendiese.

No me pregunta nada la Noche,
no me pregunta nada. Ella lo sabe todo
antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa.
Ella ha oído esos versos
que se escupen de boca en boca, versos
de un malaleche del Andalucía
_al que otro malaleche de solar montañés
llamara «capellán del rey de bastos»_
en los que se hace mofa de mí y de Marta,
amor mío, resumen de todos mis amores:
Dicho me han por una carta
que es tu cómica persona
sobre los manteles, mona
y entre las sábanas, Marta.
Qué sabrá ese tahúr, ese amargado
lo que es amor.

La Noche trae entre los pliegues de su toga
un polvillo de música, como el del ala de la mariposa.
Una música hilada en la vihuela
del maestro del danzar, nuestro vecino.
En la cocina estará escuchando Marta;
danzará, mientras barre el suelo que no ve,
manchado de ceniza, de aroma, de trigo candeal,
de jazmines, de estrellas, de papeles rompidos.
Danza y barre Marta.

Pido a la Noche que se vaya. Hasta mañana, Noche.
Déjame que descanse. Cuando amanezca regaré el jardín,
saldré después a decir misa
–*Deus meus, Deus meus, quare tristis est anima mea*–,
luego volveré a casa, terminaré una epístola en tercetos,
escribiré unas hojas
de la comedia que encargaron unos representantes.
Que las cosas no marchan bien en el teatro,
y uno no puede dormirse en los laureles.

Hasta mañana, Noche.
Tengo que dar la cena a Marta,
asearla, peinarla (ella no vive ya en el mundo nuestro),
cuidar que no alborote mis papeles,
que no apuñale las paredes con mis plumas
–mis bien cortadas plumas–,
tengo que confesarla. «Padre, vivo en pecado»
(no sabe que el pecado es de los dos),

y dirá luego: «Lope, quiero morirme»
(y qué sucedería si yo muriese antes que ella).
Ego te absolvo.

Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla,
aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos marinos,
de lugares vividos y soñados: de lo que fue
y que no fue y que pudo ser mi vida.

Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar.

ACOSO AL JUICIO ASTRONÓMICO DEL DÍA

José Rico Verdú

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Tan vergonzosa Venus, tan mirlada
Iris, salió del sol, que parecía
que, celosa de Dafnes, daba al día
escrúpulos de luz anticipada.
Ni agua ardiente francés, desentonada
vocal crepusculaba chirimía,
ni despertaba el alba a la poesía,
ni el pájaro marcial su prenda amada.
Tan ronco un búho del gaznate arranca
la arteria en voz, con tal agüero en ella,
que le quisiera dar con una tranca.
Dulce reinaba la amorosa estrella.
Yo finalmente amanecí sin blanca:
debió de ser que me acosté sin ella.

Lope, en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, básicamente nos ofrece dos cosas: en primer lugar la degradación burlesca de los tópicos literarios que él mismo utilizaba en sus poemas, digamos, serios. Veámoslo en un ejemplo, el del tópico tan frecuente en los poetas, desde Cavalcanti hasta los barrocos, para explicar el enamoramiento[256], que los petrarquistas reelaboran y llega hasta el refranero (*Ojos que no ven, corazón que no siente*). Lope lo utiliza, entre otras, en el soneto CLXXIII de sus *Rimas*, una psicomaquía que termina con una alusión al Evangelio de san Lucas (11, 17):

> Del corazón los ojos ofendidos
> hacen batalla sobre cuál me mata.
> El corazón con agua los maltrata,
> que los quiere cegar por atrevidos.
> Los ojos, por quien entran encendidos
> espíritus de amor, que amor dilata,
> dan fuego al corazón, porque los trata

---

[256] Esta doctrina, que se remonta a la antigüedad clásica, la exponen los teóricos, como Castiglione en el *Cortesano* (p. 386):

> Los ojos [...] son los diligentes y fieles mensajeros que a cada paso llevan fuertes mensajes de parte del corazón [...] porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón [...] y dañan la sangre vecina al corazón, donde han llegado, calentándola y haciéndola semejante a sí y de su misma calidad propria, y dispuesta a recebir la impresión de aquella imagen que consigo truxeron.

O León Hebreo en los *Diálogos de Amor* (fº 133 r):

> Dices verdad, ¡oh Sofía!, que si tu resplandeciente hermosura no se me entrara por los ojos, no hubiera podido traspasarme tanto como ha hecho el sentido y la fantasía; y penetrando hasta el corazón, no hubiera tomado por eterna habitación, como tomó, la mente mía, llenándola de la escultura de tu imagen.

Y más adelante (fº 143 v) afirma, además, que son los ojos los que iluminan los objetos: Yo tengo que en el acto visivo son necesarias ambas estas dos cosas: así la enviada de los rayos del ojo a aprehender y a alumbrar el objeto, como la representación de la especie del objeto en la pupila.

con tanto mal, en tanto bien perdidos.
Ojos, si el corazón con llanto os ciega,
corazón, si los ojos con el fuego,
un contrario abrasado, y otro frío,
sin duda que mi fin se acerca y llega,
que no puede durar ni hallar sosiego
reino tan dividido como el mío.

Y Burguillos lo ridiculiza en el 19 de las suyas, Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo:

Espíritus sanguíneos vaporosos
suben del corazón a la cabeza,
y, saliendo a los ojos, su pureza
pasan a los que miran, amorosos.
El corazón opuesto, los fogosos
rayos sintiendo en la sutil belleza,
como de ajena son naturaleza,
inquiétase en ardores congojosos.
Esos puros espíritus que envía
tu corazón al mío, por extraños
me inquietan, como cosa que no es mía.
Mira, Juana, qué amor, mira qué engaños,
pues hablo en natural filosofía
a quien me escucha jabonando paños.

En este soneto se burla de cuantos dedican poemas cultos a quienes no los entienden[257]. Pero, en otro anterior (el octavo), contradice dicha doctrina sobre el

---

[257] En la *Censura sobre la poesía culta*, escribió (fº 7 v): "Por cuento de donaire se escribía y se imprimía no ha muchos años el estilo de aquel cura, que hablaba con su ama esta misma lengua, pidiendo el ansarino cálamo, y diciéndole que no suministraba el etiópico licor el cornerino vaso". Otros hacen protagonistas del cuento a dos estudiantes y añaden la contestación del segundo: "Elegante hablaste mente".

enamoramiento y afirma que éste no se produce por la pureza de los espíritus amorosos que salen del corazón, sino que:

> Del pie a mis ojos, de su pie despojos,
> tal flecha de oro entonces enherbola
> como la que a Filipo daba enojos.

Terceto que, por otra parte, resulta una degradación del soneto de Góngora: *En el cristal de tu divina mano / de Amor bebí el dulcísimo veneno* (1609). En efecto, si don Luis sorbió el amor en la blancura cristalina de una mano celestial, Burguillos lo hace en el pie de Juana[258].

Un segundo aspecto de las *Rimas* es la burla del culteranismo, que Burguillos anuncia desde el principio. Así, independientemente del tópico de la *Captatio benevolentiae* propio del exordio, en el *Advertimiento al señor lector* afirma:

> Si el estilo es más castellano que culto, perdonen los que lo son, porque este poeta decía que, como duran poco las novedades, andando el tiempo, caerían los hombres en la verdad y se volvería a usar la propia lengua.

Insiste sobre lo mismo en el soneto dedicatorio de *El Conde Claros al licenciado Tomé de Burguillos*; y lo repite en el primero de las *Rimas*, cuando advierte a los lectores que no esperen sonoridad en el verso, rima o ritmo (*número*), ni temas estructurados y tan cultos que sólo los boticarios los entiendan, pues canta, *en lengua pura, fácil, limpia y neta*, asuntos vivos (sin orden preestablecido):

> Los que en sonoro verso y dulce rima
> hacéis conceto de escuchar poeta
> versificante en forma de estafeta,

---

[258] Los pies de Juana (soneto 30), por otra parte, son tan pequeños ("cuatro puntos"), que no tiene que preocuparse si el calzado es tan dificultoso de poner, como de beber en ciertos vasos o tazas llamados penados (v. soneto 4).

que a toda dirección número imprima,
oíd de un caos la materia prima,
no culta como cifras de receta,
que en lengua pura, fácil, limpia y neta
yo invento, Amor escribe, el tiempo lima.
Estas, en fin, reliquias de la llama
dulce que me abrasó, si de provecho
no fueren a la venta, ni a la fama,
sea mi dicha tal, que, a su despecho,
me traiga en el cartón quien me desama
que basta por laurel su hermoso pecho.

Va a caricaturizar, pues, en sus *Rimas* tanto la forma como los temas empleados por los culteranos. En palabras de sus comentaristas es: «El tema principal del libro: la batalla literaria por el estilo entre gongoristas y Lope» (nota 32).

Pero, si Lope, en su libro, está de guasa, no debemos nosotros ponernos serios, porque lo defraudaríamos. Intentemos penetrar en el significado del soneto, utilizando dichos presupuestos: la burla de su propio quehacer poético y la del de los culteranos. Empecemos por el primer cuarteto, que nos plantea un problema: ¿Quién sale?, ¿Venus?, ¿Iris?, o ¿ambas?, ¿quién es la *celosa de Dafnes*?, ¿Venus?, ¿Iris?, o ¿ambas? Efectivamente en un amanecer puede aparecer el planeta Venus junto con el arco iris; también podríamos considerar que sale Venus como mensajera grave y ceñuda del sol, igual que si fuera una Iris mirlada; recordemos que Iris la de pies ligeros como el viento y boca de rosa, como nos la presentan Homero y Virgilio, era la mensajera de los dioses.

Ahora bien, ¿no estará degradando el soneto de Góngora (1582) en el que canta la salida de Leonora en la madrugada :

Tras la bermeja Aurora el Sol dorado
por las puertas salía, del oriente,
ella de flores la rosada frente,
él de encendidos rayos coronado;

sembraban su contento o su cuidado,
cuál con voz dulce, cuál con voz doliente,
las tiernas aves con la luz presente,
en el fresco aire y en el verde prado,
cuando salió, bastante a dar, Leonora,
cuerpo a los vientos y a las piedras alma,
cantando de su rico albergue, y luego,
ni oí las aves más, ni vi la Aurora,
porque al salir, o todo quedó en calma,
o yo, que es lo más cierto, sordo y ciego.

Góngora, en el primer cuarteto, describe el triunfal amanecer; en el segundo, el efecto que causa la salida del sol en la naturaleza (las aves trinando); en el primer terceto tenemos la salida de Leonora que supera a Iris y al mismo Apolo; finalmente, en el segundo terceto, narra los efectos de esta salida en el poeta. La estructura paralelística del poema es completa: dedica los cuartetos a la naturaleza y los tercetos a los humanos, narrando, en ambos casos, primero la salida y, luego, los efectos de la misma.

Volvamos a Lope. El lucero matutino sale tan *vergonzosa Venus* y *mirlada Iris*, que, por esa vergüenza y para no sufrir como la joven que enamoró al sol, mostraba la luz de sus ojos por *escrúpulos*, es decir, en pequeñas cantidades[259]; anticipos de la que dará el sol: *Cual suele amanecer turbadora aurora / para matar de sol a mediodía*.

Vayamos al segundo cuarteto: cuando salió Leonora, según Góngora, las aves saludaban al amanecer; mas para Lope, no había garganta alguna (*chirimía vocal*) que,

---

[259] S*crupulum* (diminutivo de *scrupus*) en latín significa 'piedrecita' y, según el *Diccionario de Autoridades* que sigue literalmente a Covarrubias, «En el sentido recto que vale cosa muy pequeña, como una chinita o cantillo que se entra por el zapato y causa desasosiego y dolor en el pie al que va caminando»; «Se llama también cierto peso pequeño, cuya cantidad se reputa por la tercera parta de una drama […] del cual usan los boticarios, especialmente en las confecciones de cosas venenosas o activas en primer grado».

aunque desentonada, pregonara sólo *Azucarillos y aguardiente*[260]; precisamente el desayuno que apetecía el cordobés para *las mañanas de invierno*. Recordemos cómo eran los amaneceres madrileños según Herrero García (págs. 136-137):

> Muy de mañana los vendedores de una y otra cosa ponían sus puestos por las esquinas y puntos estratégicos de Madrid, para que los cortesanos, que eran entonces muy madrugadores, tropezasen con el almuerzo.
>
> Además de los puestos oficialmente señalados, había vendedores ambulantes que pregonaban por las calles. El pregón era simple por demás: *¡Al letuario y aguardiente!*

Es decir, en las madrugadas madrileñas había dos tipos de vendedores de aguardiente: los que tenían sus puestos fijos, o mesas, en sitios señalados por las autoridades y los que lo pregonaban por las calles. En cuanto a lo del aguardiente francés, no se trata de un producto de importación, pues había demasiadas destilerías en Madrid o, por lo menos, almacenes[261], como se desprende de todas las órdenes dictadas por las autoridades que querían limitar el consumo, teniendo que llegar hasta Fernando VI para que se permitiese su libre circulación. Posiblemente sí tenga algo que ver con que en 1599 se legisló que debía fabricarse con la técnica del «baño llamado María», costumbre tal vez transpirenaica. Sin embargo, me inclino a pensar que se refiere a que los vendedores debían de proceder de la vecina Francia.

---

[260] No como en la famosa zarzuela de Ramos Carrión, pues resulta evidente que, a esas horas y especialmente en el período hiemal, tenían que ser mortales de necesidad los flujos que manaban de tanto viaje como había en la villa del oso y el madroño. V. Oliver Asín (cap. 3).

[261] Cf. las anotaciones de Capmani a la calle del Aguardiente y las de Répide a la misma con la nueva denominación, de Alfonso VI.

Tampoco era un amanecer que inspirase a los poetas[262]. Ni despertaba *el pájaro marcial su prenda amada*. Recordemos que Lope, entre otras ocasiones, en la descripción de La Abadía se refiere al gorrioncito de Lesbia:

> Si el pájaro de Lesbia fue famoso,
> y el caballo del césar Domiciano,
> sin otros que en estilo fabuloso
> eternos hizo lisonjera mano;

Dicho pardal, efectivamente, fue famoso, sobre todo por las connotaciones eróticas que ciertos humanistas, como Poliziano, vieron en él[263]. Según Catulo (2 y 3), Lesbia lo quería más que a sus propios ojos y lo tenía siempre en su regazo.

Claro que no se trata del pájaro lésbico, o lesbiano, sino del *pájaro marcial*. Y éste es el gallo. En efecto, cuando Marte fue a visitar a Venus, dejó encargado a Alectrion para que le avisase antes del amanecer. Alectrion se durmió y el sol, que sorprendió a los amantes mientras estaban *en la dulce Francia*, los delató a Vulcano (cfr. «*Ensíllenme el asno rucio*»). Como castigo, por no haberle avisado a tiempo, Marte lo metamorfoseó en gallo[264] y, desde entonces, se encarga de avisar al gallinero. Así Gomes de Oliveyra, dando por supuesto el conocimiento del mito, escribe (fº 78 r):

---

[262] Podríamos relacionarlo con otro soneto gongorino de 1583, «Ya que con más regalo el campo mira», en el que le pide a don Luis Gaitán de Ayala que le ayude a cantar a la amada tras el invierno ¿o, teniendo presentes los comentarios de Salcedo Coronel, la noche?

[263] ¿Es esta otra de las causas de que "A un gorrión a quien daba de comer una dama con la boca y el poeta, por honestidad, le llama jilguero" (soneto 101)?

[264] Cf. la versión de Villalón en el *Diálogo de las transformaciones*, p. 122. M. de Colodrero escribió el siguiente epigrama:

> Cualquiera viaje que haces,
> te guardas que en martes sea,
> engañada estás, Finea,
> de abusos te satisface.
> Si con buena alforja partes,

Antes de la media noche
el gallo, que era tercero,
con sus vigilias y canto,
de Marte para con Venus.

En resumidas cuentas, según Lope, era demasiado de noche para que el gallo despertase a las gallinas, sus «prendas amadas», y, claro es, a cuantos Micilos dormían en la corte[265]. También se encontraban en los brazos de Morfeo las aves *con voz suave* y *con voz doliente*; tan sólo se oía un búho tan molesto que era merecedor de un buen trancazo. Los efectos de la salida, tanto en las aves como en los humanos, fueron nulos, pues todos seguían dormidos (segundo cuarteto) excepto un búho (primer terceto).

Por otra parte conviene recordar el tópico de increpar al sol por su prisa para salir como hace Góngora en el soneto *Al sol porque salió estando con una dama y le fue forzoso dejarla* (1582):

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,
ya quebrando en aquellas perlas finas

---

haces mal si no caminas,
que a una alforja con gallinas
aun no se atreven los Martes.

Resultan ejemplares los castigos: Marte convierte a Alectrion en gallo y los dioses (por algo eran dioses) no castigan a los culpables, sino al correveidile, según Mártir Rizo (pp. 26-27):

> Cuando Vulcano fabricó las redes invisibles con que prendió a Marte y Venus, en la demostración de la deshonra que hizo a los dioses, [éstos] se cubrieron los rostros de vergüenza y su indignación no se opuso a los amantes lascivos, sino al atrevimiento de Vulcano; y el castigo se dirigió a Febo que lo había descubierto.

[265] MICILO: ¡Oh, maldito gallo!, que con esta tu voz invidiosa tan aguda Júpiter te destruya, porque con tus voces penetrables me has despertado del sueño más apacible que hombre nunca tuvo (Villalón, id. p. 121).

palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,
estaba, ¡oh claro sol invidïoso!,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.
Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

Con esto llegamos al verso quizás más problemático del soneto y que puede darnos la clave para la comprensión del mismo: *Dulce reinaba la amorosa estrella*. Veamos: si *reinaba dulce*, ¿cómo dijo que salió vergonzosa?, ¿acaso habrá que interpretar de distinto modo el primer cuarteto?, ¿y si resultara que tanto Venus como Iris son aposiciones a un sujeto elíptico?: cuando todavía era de noche, salió la dama hecha una *vergonzosa Venus* y una *mirlada Iris*.

Recordemos el citado soneto en que Góngora, siguiendo a los italianos, describe otro amanecer: *Salió bastante a dar Leonora / cuerpo a los vientos y a las piedras alma, / cantando*. Es decir, como Orfeo, hacía que los vientos se detuviesen (un grado más que en el mito griego, pues, mientras Orfeo paraba las aguas de los ríos, Leonora sublima el viento haciéndolo pasar directamente de gaseoso a sólido) y que las piedras acudiesen para escucharla. Recordemos también que aquella *dama que salió revuelta una mañana,* según Burguillos (soneto 41), iba con el

hermoso desaliño, en quien se fia
cuanto después abrasa y enamora,
cual suele amanecer turbada aurora
para matar de sol al mediodía.

En cambio la presente salió *mirlada*, es decir, *afectando gravedad*, si tomamos la definición del *Diccionario de Autoridades*, o bien compuesta *como la mirla porque esta avecica, cuando se baña se pone a enjugar al sol, se adereza sus plumas y*

se compone con gran aseo si aceptamos la explicación de Covarrubias; es decir, salió del sol[266], vergonzosa y circunspecta. Además *daba al día escrúpulos de luz*, bien porque estaba medio dormida, bien porque iba embozada. Nos queda *celosa de Dafnes*; creo que no tiene el significado de 'tener celos', en el sentido actual que es el que le dan los diccionarios; quizás habría que relacionarlo con «celar», 'esconder, preocuparse por', o con el sentido que le dan algunos autores cristianos: *El celo de tu casa me devora*[267]. Veamos otro ejemplo en donde tampoco podemos aplicarlo. El soneto 69 trata de que a Juana la ha picado una abeja en el rostro; la dama llora de dolor y las lágrimas resbalan por las mejillas: *Bebió la herida aljófar y, celosa, / en punta de zafir trocó la grana.*

Pasemos a los dos últimos endecasílabos, en los que nos llama la atención la dilogía de *blanca*, que ya registró Covarrubias. Tal como viene impresa significa moneda de poco valor: se levantó como se había acostado, sin un céntimo. Pero, si lo escribimos con mayúscula, resulta que Burguillos se levantó sin la dama, bien porque se acostó sin ella bien porque se le fue, siendo todavía de noche.

Sólo nos queda hablar del título. Lo lógico sería relacionarlo con el soneto LXXXVIII de las *Rimas* de Lope: *A una dama que consultaba astrólogos*:

> Deja los judiciarios lisonjeros,
> Lidia, con sus aspectos intrincados,
> sus opuestos, sus trinos, sus cuadrados,
> sus planetas benévolos o fieros,

---

[266] ¿Venus, Iris = la amada; sol = amante?

[267] Para ver algunas de sus acepciones, de entre los diccionarios incluidos en el *Nuevo tesoro lexicográfico de la Lengua Española* escogemos las siguientes entradas: «Zelo, *zele, amour, grand soin qu'on a de quelque chose*» (Oudin, 1607); «Zelo, *zele, amour, grand soin qu'on a de quelque chose*, zelo, o gielo, amore, affettione, desire & gran cura di qualche cosa» (Vittori, 1609); «Zelo, zelo, amor grande. Zeloso, geloso, affezionato, pauroso» (Franciosini, 1620); «Celoso, el que tiene celo de la gloria de Dios, de la razón y bien público. Fr. *zele*. Lat. *ardens, fervens, studio incensus, inflammatus*. It. *zelante* […] Sospechoso, delicado, deseoso de conservar la posesión de una cosa. Fr. *jaloux*. Lat. *attentus, diligens*. It. *curioso, attento*» (Terreros y Pando, 1786-88).

las hierbas o carácteres ligeros
a Venus vanamente dedicados,
que siempre son sus dueños desdichados,
y recíproco amor, cuando hay Anteros.
Sin duda te querrán, si eres hermosa;
la verde edad es bella geomancía,
si sabes, tú sabrás, si eres dichosa.
Toma un espejo al apuntar del día;
y, si no has menester jazmín ni rosa,
no quieras más segura astrología.

En ambos se ríe de cuantos acuden a la consulta de los diferentes tipos de adivinos, es decir, de sí mismo[268]. Pero creo que hay más: le pone un título rimbombante, *Juicio astronómico del día*, a un asunto extremadamente trivial (la salida de una dama antes del amanecer), burlándose, así, de los que, como decía Horacio, prometen mucho y luego no ofrecen nada.

Ahora bien, como es más que probable que esta interpretación no haya convencido; lo cual es natural, pues el mismo Lope, que era un gran vate, lo vaticinó y, antes de causarnos la herida, nos proporcionó la tirita.

Él acostumbraba a ridiculizar el habla culterana poniéndola en boca de sirvientes. Recordemos el soneto publicado en el *Laurel de Apolo,* de 1630, por tanto

---

[268] Lope que, según declara en el proceso por libelos, "ha estudiado matemáticas, astrolabio y esfera en la Academia Real", aludió frecuentemente a la astrología (v. Tomillo y Pérez Pastor, y la nota de los editores de Burguillos al soneto 98). En la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* (*Rimas*, pp. 631-32), compara su realidad (e incomprensión) a la existencia de Dios:

> [A la poesía] sucédele como a las diversas naciones en materia del conocimiento de Dios, que puesto que unas han adorado al sol, otras a los animales […] ninguna ha sido tan bárbara que haya negado que le hubiese; lo que sucede por momentos a la astrología con las varias opiniones, como se ve en lo que de su verdad, o mentira, escribió Levino Lemno.

Ahora bien, posiblemente tuviese presente el proceso de la Inquisición a su amigo Luis Rosicler del Carpio, que le levantó la carta astral (Tomillo y Pérez Pastor, pp. 269-278); y, por eso se burla de la astrología judiciaria.

cuatro años antes que las *Rimas* de Burguillos apareciesen, fijándonos en el léxico de la fámula:

—Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?
—Llamad desde la posta, Garcilaso.
—¿Quién es? —Dos caballeros del Parnaso.
—*No hay donde nocturnar palestra armada.*
—No entiendo lo que dice la criada. Madona,
¿qué decís? —*Que afecten paso,*
que ostenta limbos el mentido ocaso
y el sol depinge la porción rosada.
—¿Estás en ti, mujer? —Negose al tino
el ambulante huésped—. ¡Que en tan poco
tiempo tal lengua entre cristianos haya!
Boscán, perdido habemos el camino,
preguntad por Castilla, que estoy loco
o no habemos salido de Vizcaya.

Además en *Ay, verdades, que en amor*..., es decir nueve años antes (en 1625 según Morley y Bruerton), ya había descrito este mismo amanecer, poniéndolo en boca de un doméstico. En la comedia aparece todo meridianamente claro, con los mismos motivos que en el soneto que comentamos.

Primero, al llegar Inés, la doncella de Celia con un papel de ésta para el galán, se entabla el siguiente diálogo entre el protagonista, don Juan, y Martín, su criado:

D. Juan: ¿Quién es, Martín?
Martín ¿Quién dices? ¿No ves presente
la estafeta del Amor,
el paraninfo celeste
de Celia, ¿el dulce Mercurio,
el Iris resplandeciente
mensajera de los dioses?

El doméstico ensarta una serie de referencias eruditas, tanto etimológicas como de Mitología, para expresar el mismo asunto que en el primer cuarteto del soneto: Inés es Mercurio e Iris de Celia.

Pero es que, a continuación, cambia dichas referencias eruditas por alusiones a cosas vulgares, multiplicando los hipérbatos, algunos de los cuales resultan bastante violentos. Todo para contarnos lo mismo que en el segundo cuarteto y primer terceto comentados; en efecto, dirigiéndose a Inés, le dice que *la del alba* aún no *sería cuando* la vio que iba a dar luz a cuantos precisaban matar el gusanillo antes de empezar a trabajar:

Martín: Apenas hoy salió el alba
y, en barbechos y alcaceres,
pardas cantaban calandrias
dulces chillando motetes,
mesas apenas gabachos
de agua ministrando ardiente
y, por órganos, narices
entonan tabaco fuelles,
cuando te vi por la calle;
y a más de cuarenta ¡cees!,
que desde lejos te di,
no respondiste una ele.
¿Dónde ibas a ser sol
de los dulces feligreses
de Baco, que a tales horas
a sus ermitas se ofrecen?

En conclusión todo esto, no es más que una simple perogrullada: Lope cuenta las horas previas a un amanecer vulgar y, para burlarse de Góngora y de los *gongurrios*, a un asunto tan intranscendente le pone un título rimbombante, utilizando en su descripción todos los recursos que le brindaba la cultura grecolatina. ¿No es precisamente de lo que se le acusaba al cordobés? Pero, si comparamos la burla de Lope en los tres textos aducidos: la comedia (1625), el soneto de *El Laurel* (1630) y el soneto

de Burguillos (1634), veremos cómo en esa década Lope ha limado sus expresiones en la manifestación de su celosa animadversión hacia Góngora y, sobre todo, hacia sus seguidores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Capmani y Montpalu, Antonio: *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. Madrid, Impta. Quirós, 1863.

Castiglione, Baltasar de: *Los cuatro libros del Cortesano*. Trad. por Juan Boscán. Ed. A. M. Fabié. Madrid, Librería de Bibliófilos, 1873.

Catulo, Gaio Valerio: *Poesías*. Ed. y trad. de Miguel Dolç y Dolç. Barcelona, Alma Mater, 1963.

Colodrero y Villalobos, Miguel de: *Rimas varias*. Córdoba, Salvador de Cea, 1629. BNM: R/13730.

Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona, Horta, 1943.

Gomes de Oliveyra, Antonio: *Idilios marítimos y otras rimas*. Lisboa, P. Crasbeeck, 1617. BNM: R/13925.

Góngora, Luis de: *Obras*. Ed. facs. del Ms. Chacón. Madrid, RAE, 1991. 3 vols.

Herrero García, Miguel: *La vida española del s. XVII. I, las bebidas*. Madrid, Gráfica Universal, 1933.

León Hebreo (Jehuda Abravanel): *La traduzión del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo*. Ed. facs. Sevilla, Padilla, 1989.

Mártir Rizo, Juan Pablo: *Historia de la vida de Lucio Anneo Séneca*; seguido de *El Rómulo* (1625). Madrid, Atlas, 1944.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 1968.

Oliver Asín, Jaime: *Historia del nombre de «Madrid»*. Madrid, Agencia española de Cooperación internacional, 1991.

Real Academia Española: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española.* Ed. en DVD. Madrid, RAE, 2001.

Répide, Pedro de: *Las calles de Madrid*. Recop. de F. Romero. Madrid, Afrodisio Aguado, 1971.

Tomillo, Atanasio y Cristóbal Pérez Pastor: *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid, Tip. Fortanet, 1901.

Vega, Lope: *Ay, verdades, que en amor*... En *Obras dramáticas* III de la edición de la RAE.

———: *Censura de Lope de Vega Carpio, impresa en su «Filomena» año 1621, sobre la poesía culta.* En *Obras sueltas* II. Ed. facs. de A. Pérez Gómez. Cieza, la fonte que mana y corre, 1969.

———: *Laurel de Apolo*. En la *Colección de las obras sueltas*. Ed. facs. de la de Sancha. Madrid, Arco libros, 1989.

———: *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real, Universidad Castilla-La Mancha, 1993-94. 2 vols.

———: *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. facs. de M. Artigas. Madrid, Cámara oficial del libro, 1935.

———: *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo. Madrid, Castalia, 2005.

Villalón, Cristóbal de?: *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*. Ed. A. Vian Herrero. Barcelona, Sirmio, 1994.

EL RECURSO DEL ENGAÑO Y EL TEMA DEL AMOR EN LAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA[269]

José Roso Díaz

Universidad de Extremadura

1. El engaño y los temas en las comedias de Lope

Tratar de determinar el valor que adquiere el engaño ante cada tema o los temas que aparecen en las comedias remite en todos los casos a la forma seguida para la construcción de la acción. En efecto, la mentira no aparece siempre en el tratamiento de los distintos temas, ni presenta, cuando lo hace, el mismo número, función e importancia y, sin embargo, es un recurso muy rentable para el desarrollo de la práctica totalidad de los temas que aparecen en estas obras. A veces juega, incluso, un papel destacado. Es, de hecho, habitual en el caso del amor, de los celos o el honor y frecuente en otros como las relaciones paterno-filiales, la ambición, la envidia o la mudanza. Son, entonces, puestos

---

[269] La literatura barroca fue una de las grandes pasiones del profesor Rozas. Yo, que no le conocí personalmente, disfruté de su obra al estudiar a Lope. Entonces pude entender mejor el gran amor y respeto que hacía él sentían mis profesores, que habían sido antes sus alumnos.

al servicio del enredo y crean fundamentalmente tensión y conflictos. Estas consideraciones explican en buena medida el hecho de que los embelecos confundidores estén presentes en casi todas las piezas que constituyen nuestro corpus de obras[270] y que establezcan una caracterización indirecta de los agonistas que los realizan. En cambio no se puede afirmar que sean necesarios siempre en todos los desarrollos de los diversos temas ni que formen parte de su código. Además no existe equivalencia exacta entre el número de embustes vinculados a un tema y la importancia que éstos alcanzan en su construcción[271].

Conviene, en cualquier caso, determinar si el engaño es esencial para los temas básicos de la comedia. Sabemos, en este sentido, que Lope hace una auténtica jerarquización de los variados temas que aparecen en su teatro. En general, pueden diferenciarse de manera nítida dos grupos[272]. El primero estaría formado por el tema del amor, de los celos, del honor y la honra, las relaciones paterno-filiales, el humor y la mujer. Estos presentan una mayor frecuencia de aparición, suelen tener tratamientos amplios, crear intrincamientos considerables y afectar de distinta manera a los personajes. El segundo grupo está formado por un conjunto de temas de menor aparición y de claro carácter secundario, que tienen en las obras una importancia muy diversa.

---

[270] Sin embargo el uso del engaño no es exclusivo de Lope, se registra también en los dramaturgos contemporáneos y posteriores a él. Aparece en realidad en la mayor parte de las piezas teatrales de la comedia nueva, independientemente del tipo de obra, aunque sobre todo en las denominadas de enredo donde desempeña un papel importante. En este sentido conviene recordar que gran parte de las obras de esta dramaturgia son de enredo.

[271] En la relación número de embustes/importancia de éstos para el desarrollo de un tema intervienen factores variados como la manera de enfocar tal tema, la dimensión de los engaños realizados, los agonistas a los que se pretende afectar o la importancia del tema con respecto a otros que se den en la obra. Algo semejante ocurre con la acción: la presencia de multitud de engaños no significa que éstos sean esenciales para la acción, pues puede ocurrir que sean secundarios; y, al contrario, un único engaño a veces es el desencadenante de toda la comedia.

[272] Existen en la Comedia Nueva otros temas más ocasionales y circunstanciales (la fama, la justicia, la lucha por la libertad, las relaciones políticas, por ejemplo) en cuyo desarrollo el engaño puede tener alguna incidencia.

Destacaría la fortuna, la envidia o la mudanza, el ascenso de poder o la ambición. El engaño puede servir de material sobre el que elaborar con gran dinamismo y variedad los temas de ambos grupos. Es un recurso útil tanto si éstos se prolongan en la acción como si resultan breves o secundarios. Pero, aunque es recurso valedero para todos es especialmente significativo para los temas del primer grupo, los fundamentales sin duda de la Comedia Nueva.

La mentira, lo hemos advertido ya en numerosas ocasiones, pocas veces tiene por sí misma razón de ser[273], es un motivo o recurso que favorece el tratamiento de los temas. Son éstos los que le otorgan una función dentro de las obras. Ellos constituyen sólo un medio, a veces el mejor de los ingredientes, para alcanzar un fin. Su fuerza, sin embargo, puede llegar a ser la de un verdadero motor que urde el enredo y la misma obra. De ahí que enredo y engaño se confundan y se definan el uno con el otro o que los temas se igualen con los embustes que los desarrollan y los hacen triunfar[274]. Allí donde esto ocurre el engaño adquiere peso específico, afecta tanto al planteamiento como al nudo y al desenlace, y aparece como elemento estructurante fundamental. Esta circunstancia permite plantear la posibilidad de considerar en algunas ocasiones al engaño como verdadero tema y no como simple recurso. Sin embargo, aún en estos casos, el engaño está muy vinculado a alguno de los restantes temas que aparecen en la comedia. En alguna ocasión puede ser tema circunstancial, pero jamás adquiere siquiera la categoría de secundario. Debemos ser, en este sentido, muy cautos a la hora de valorar los embustes. Únicamente tras un análisis valorativo individual de cada comedia podremos mantener tal afirmación. Resta, por tanto, concluir al respecto que el engaño

---

[273] Nunca se miente por mentir. El engaño se justifica siempre por el tema que desarrolla. Esta justificación hace que tema y engaño lleguen a igualarse y que los personajes reflexionen sobre el hecho de mentir, sobre todo para confirmarse en sus propósitos de seguir haciéndolo.

[274] Cf., para profundizar en este aspecto, José Roso Díaz, "Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega", en *La comedia de enredo. XX Jornadas de Teatro Clásico.* Eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 131-142.

llega frecuentemente a ser recurso básico (buena estrategia) para el desarrollo de los temas pero sólo eventualmente tema.

Limitamos en este trabajo el análisis a un tema. Pretendemos determinar el valor que tiene el recurso del engaño en el tratamiento del amor y establecer los diversos desarrollos que permite. Para lograr este objetivo y llegar a conclusiones sólidas hemos trabajado con un corpus amplio de comedias[275].

2. El engaño en el tema del amor. Los amores maestros

Lope fue un constante enamorado de la mujer que dedicó numerosas páginas y obras al amor[276]. No es de extrañar, por tanto, que éste sea un tema primordial en sus piezas teatrales. También es al que con mayor regularidad queda vinculado el engaño. En efecto, amor y engaño constituye la pareja más repetida de diversas formas para crear comedias. De hecho el enredo amoroso en un ambiente urbano y coetáneo es la base que define a las denominadas comedias de capa y espada. Es en ellas el motor de la acción. Pero, además, la mentira aparece con bastante frecuencia para desarrollar el tema cuando éste es sólo secundario. No es, en cambio, absolutamente imprescindible para tratarlo, aunque en la práctica la recurrencia a ella sea elevada.

El engaño en el amor persigue la correspondencia de la persona que se quiere y, casi siempre, el final de ésta en bodas. El amor transforma al personaje en el camino

---

[275] Son 117 las comedias que sirven de base a nuestro estudio. Se trata de obras que, según Morley y Bruerton, pertenecen con seguridad a Lope. Hemos querido que en este conjunto de obras estén representadas las distintas etapas por las que pasa la producción dramática de Lope, ya sea la época del destierro (1588-1595), el Lope dramaturgo maduro (1596-1626) o el Lope del ciclo *de senectute* (1627-1635). Hemos leído el corpus completo de obras pertenecientes a la primera y tercera etapa y recurrido a la selección, para las que pertenecen a la segunda, siguiendo el criterio de que estén representadas en ella todos los géneros de la comedia. Cf. S. G. Morley. y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega.* Madrid, Gredos, 1968.

tortuoso de la intriga[277] donde debe idear y realizar estratagemas audaces que le lleven a conseguir la felicidad amorosa. Por amor todo se justifica y permite, sus culpas son menos graves y más fáciles de perdonar[278]. Los personajes enamorados (hombres y mujeres)[279], pese a los daños que pueden ocasionar a otros, no ponen reparos a mentir en favor de su empresa. Pero no siempre la alcanzan, pues en las obras, como no podía ser de otra manera, sólo triunfa el amor lícito[280].

El desarrollo de este tema con engaños favorece un tratamiento amplio y variado del mismo y permite caracterizar indirectamente a los personajes como activos y audaces, crear nudos muy complejos y desenlaces sorpresivos, generar en su órbita

---

[276] Cf., para conocer ampliamente los diversos tipos de amor y la tradición amorosa desde el periodo clásico hasta la etapa áurea de nuestra literatura, Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad clásica al Siglo de Oro.* Barcelona, Crítica, 1996.

[277] El amor desarrollado a partir de numerosos engaños y tramas estaba ya presente en la Comedia dell´arte que bebió en este sentido de obras clásicas (Plauto y Terencio fundamentalmente). Cf., para conocer la importancia de la comedia dell´arte, Jhon V. Falconieri, "Historia de la Comedia dell´arte en España", en *Revista de Literatura,* XI, Nº 21-22, 1957, pp. 3-37. Nancy L. D'Antuono, "Lope de Vega y la Comedia dell'Arte: temas y figuras" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega.* Madrid, Edi-6, 1981, pp. 217-228.

[278] Jesús Cañas Murillo afirma al analizar los rasgos del género en su edición de la comedia *Fuente Ovejuna* que el amor es "una fuerza ciega que se impone a las personas y las obliga incluso a actuar sin tener en cuenta el daño que a otros puede producir. Todo lo justifica". Cf. Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza&Janés, (Colección Clásicos, 5), 1984, p. 44.

[279] Ambos pueden ser autores de embustes considerables. Sin embargo a éstos a veces les falta firmeza y a ellas le sobra ingenio y atrevimiento. Lope de tal manera probablemente pretendió invertir la situación de sometimiento e inferioridad que por entonces vivía la mujer.

[280] El amor lícito presenta en su desarrollo varias fases: la declaración de los amantes, la solicitud de matrimonio al padre o el hermano de la amada, la aceptación de éste, la autorización del amo (sólo a veces) y la celebración de las bodas. El hecho de que aparezcan engaños al tratar el tema del amor no implica que éstos sean deshonestos. El engaño busca casi siempre conducir la situación de la relación a algunas de estas fases, en especial la última. Entonces está queda enfatizada sobre las demás que pueden equivaler a una simple frase.

temas paralelos (el de los celos[281], el honor y la honra o el del matrimonio[282]) y afectar a muchos de los actantes de la pieza. Numerosos son los casos en que convierten a la obra en verdaderos rompecabezas dramáticos donde abundan los triángulos amorosos o el esquema pentagonal (todavía más complejo) y hasta auténticas cadenas de amores[283].

En las obras se explicita, en numerosas ocasiones, casi siempre en momentos de gran confusión del personaje o al comentar o realizar el engaño que éste es el gran resorte dramático para el desarrollo del tema del amor. Se iguala entonces amor y engaño o se advierte que las empresas de amor no suelen ser de un engaño sino de muchos. Expresiones del tipo "amor es lenguaje oscuro", "amor es todo invenciones", "amor es todo industria" o "amor autor de quimeras"[284] son tan frecuentes como reveladoras para conocer el estrecho vínculo que el tema mantiene con el recurso. A veces sólo se trata de alusiones al amor que remiten a los engaños de los que se nutre: es "el mayor letrado", "maestro" o "mar que anega"[285].

---

[281] Con frecuencia los celos son un elemento más del amor y no un auténtico tema. Las comedias incluyen a veces referencias a los vínculos que entre ellos existen y llegan, incluso, a identificarlos anulando sus valores distintivos de causa y efecto.

[282] Deriva directamente del tema del amor. Es un subtema que tiene en las obras una importante presencia y distintos desarrollos. El matrimonio es el final que persigue todo amor lícito. Es la causa en ocasiones de enredos considerables.

[283] El recurso de la cadena de amores es propio de la literatura pastoril, donde tiene importantes desarrollos. Su estructura es la siguiente: A quiere a B, que quiere a C, que quiere a D, …

[284] En estas expresiones es frecuente la palabra "todo", que expresa generalidad. Facilita la identificación de engaño y amor y pondera las excelencias de éste.

[285] Los viajes marítimos, los descubrimientos geográficos y el imperio de ultramar hicieron que el léxico marinero pasara al lenguaje común y literario de la época. Con frecuencia la confusión se entiende como "tempestad" o como "mar inestable". La relación amor-engaño-mar (o léxico de su campo semántico: golfo, anegar, embarcarse, viento y otros) es frecuente.

Pueden encontrarse, además, en las obras definiciones amplias del mismo realizadas por personajes que viven situaciones amorosas variadas. Un ejemplo significativo encontramos en *No son todos ruiseñores*[286]:

> Amor, que nunca dejaste,
> desde que el mundo naciste,
> de engañar cuanto miraste,
> amor, víbora pisada,
> amor, rapaz lisonjero,
> amor, hijo de un herrero
> y de una mujer errada,
> amor, de cuyos anzuelos
> no hay segura voluntad.

Otra aparece en *Los esclavos libres*[287]:

> Amor, Sultán, estratagema es todo
> como es hijo de Marte y Marte airado
> es el dios de la guerra y en la guerra
> todo es industria, este amor vengado
> todas las artes de engañar encierra.

El amor y sus engaños son muchas veces los creadores en las comedias de un efecto dominó o multiplicador de enormes complicaciones. De ahí que se diga en *La inocente Laura*[288]:

---

[286] Cf. Lope de Vega, *No son todos ruiseñores,* en *Obras de Lope de Vega*, XXXII. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino, Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE., CCXLIX), 1972, p. 161b.

[287] Cf. Lope de Vega, *Los esclavos libres*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas,* V. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1918, pp. 430b-431a.

Amor y ingenio sutil
tantas quimeras me ofrecen
que olas de la mar perecen
pues de una salen dos mil

De ahí, como aparece en *¿De cuándo acá nos vino?*[289], que el agonista enamorado apele a él en su momento para que le otorgue el ingenio que le hará vencedor en su empresa:

Amor, agora es tiempo
que deis a mi ingenio industria
pues sois pruebas de ingenio.

En realidad el personaje enamorado todo lo equivocará para alcanzar a su amor:

Ved lo que quien ama enreda
si no lo podéis alcanzar[290].

Ellos son muy inclinados a la mentira[291] y por ello frecuentemente las sufren. Nos dice Lope en *La ocasión perdida*[292]:

---

[288] Cf. Lope de Vega, *La inocente Laura*. En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch, Tomo IV. Madrid, Rivadeneira (BAE., LII), 1952, p. 484c.

[289] Cf. Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*. En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo III. Madrid, Atlas (BAE., XLI), 1950, p. 209b.

[290] La relación amor/enredo se hace muchas veces, como ocurre en este ejemplo de *La ocasión perdida*, explícita en las obras. Cf. Lope de Vega, *La ocasión perdida*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, VIII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Sucesores de Rivadeneira Artes Gráficas, 1930, p. 235a.

¡Oh amantes llenos de enredos,
de mentiras, de locuras,
de penas, de desventuras,
de confusiones y miedos!

El amor, por tanto, se convierte en el tema más fructífero para el enredo, en donde el engaño lo llena de contenido y lo convierte en asequible. Por amor se hace todo, nos dice Pedro en *El desconfiado*[293]:

Amor, en fin, lo hace todo;
(…)
¡Pobre amor, qué lleva acuestas
de traiciones y de enredos,
qué de engaños, qué de agravios!

El engaño va a estar presente en las diversas formas de tratar el tema del amor. En todas ellas puede tener una importancia fundamental, aparecer en un número variable en sus distintos tipos y perseguir objetivos precisos esencialmente diferentes. Encontramos cuatro formas básicas de desarrollar el tema:

- El amor correspondido.
- El amor no correspondido.
- El amor erótico.
- Los amores ridículos.

---

[291] Todos los amantes son inclinados a embelecos. Esta idea se repite con frecuencia en las comedias. Aparece, por ejemplo, en *El Argel fingido*. Cf. Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, III. Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1917, p. 476a.

[292] Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 222a.

[293] Cf. Lope de Vega, *El desconfiado*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, IV. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipología de la Revista de Arch., Bibliotecas y Museos, 1917, p. 483b.

De entre ellas las más importantes son las dos primeras. Las últimas son con frecuencia desarrollos muy puntuales, y no amplios, del tema. Su frecuencia de aparición es, además, bastante menor.

a) El amor correspondido. El objetivo del engaño es, en estos casos, mantener oculta la relación amorosa de la pareja y orientar la acción a la creación de una situación apropiada para descubrirla a los restantes personajes y conseguir así el final feliz en bodas. El déficit informativo que sufren los agonistas no afecta al auditorio que conoce a la perfección la situación amorosa de los protagonistas. Este amor se oculta a los personajes por diferentes causas: a los padres o familiares de la dama (en ocasiones también padres del galán que ya han concertado su matrimonio) porque corresponde a ellos el asunto del casamiento de los hijos y pueden no aceptar la elección que ellos ya han hecho o sentir cuestionado su honor; a los galanes y damas con los que la pareja forma triángulos amorosos porque son sus contrincantes en el amor.

El amor correspondido[294] suele aparecer pronto en las obras y tener a través del engaño un importante desarrollo. A veces se trata de matrimonios secretos[295] que tienen ya por fruto algún hijo. Normalmente siempre existe una causa por la que la pareja mantiene sus sentimientos ocultos: situación social desigual de los amantes[296], tener concertadas sus bodas, la existencia de un rival amoroso de gran poder, la no aceptación familiar o la aparente sumisión a la voluntad de los padres. Los engaños

---

[294] Pueden tomarse como ejemplos Jacinto/Laurencia en *El hombre de bien*, Belisa/Lisardo en *El acero de Madrid* o Leonor/Félix en *El galán de la membrilla.*

[295] Un ejemplo lo encontramos en la pareja Otavio/Teodora de *La firmeza en la desdicha*. Este matrimonio secreto generará enredo y engaños. Cf. Lope de Vega, *La firmeza en la desdicha*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, V. Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1918, Acto I.

[296] Este escollo siempre es, al final, salvado tras comprobarse que ambos agonistas tienen la misma situación social. Esta situación social desigual tiene que ver con el recurso de los orígenes ignorados y es motivo de enredo.

permiten estar cerca del amado/a sin riesgos excesivos, hacen viable su relación. Estos enamorados llevan siempre a buen puerto sus amores. Durante el enredo ambos pueden volverse celosos y desconfiados y hasta engañarse y poner en peligro ellos mismos a su amor.

b) El amor no correspondido. En realidad conviene diferenciar el amor no correspondido en un principio pero correspondido después del amor nunca correspondido. En ambos casos el engaño tiene por objetivo alcanzar la reciprocidad en el amor. En el primero el personaje enamorado que triunfa controla la acción. En el segundo el agonista enamorado que fracasa no domina los hechos y carece de la información correcta y necesaria para mover con eficacia los hilos de la intriga.

Los engaños que desarrollan amores no correspondidos buscan crear enredos considerables que dificulten siempre el camino del oponente: crean triángulos amorosos, hacen aparecer el tema de los celos, llegan a vencer momentáneamente, consiguen engañar a los amantes, pueden llevar a un planteamiento del tema del honor y poner en conocimiento de otros agonistas la relación de los dos enamorados. Los engaños no correspondidos que terminan triunfando presentan el mismo final feliz que los amores correspondidos aunque el camino recorrido para ello, la construcción de la intriga, ha sido diferente. Los motivos concretos de la mentira, incluso las que aparecen en las obras, o su número y actantes a los que afectan son distintos.

Es muy normal que las dos formas aquí señaladas de tratar el amor aparezcan de forma paralela. En realidad el no correspondido ofrece mucho juego dramático a aquellos otros que siempre lo han sido o llegan a serlo. Constituyen su sombra, su inverso. Los personajes enamorados que fracasan pueden pedir a veces perdón por las trabas realizadas, pero no son castigados y aceptan de buen grado a un nuevo amor en matrimonio. Con ello la comedia termina en alegría completa y no a costa de ningún perjudicado.

El amor con palabra de matrimonio no cumplida es un amor no correspondido, que tendrá un final feliz. En sentido lato el amor erótico y el amor

ridículo forman parte del amor nunca correspondido. Sin embargo conviene tratarlos separadamente al presentar características específicas que permiten desarrollos también concretos y distintos.

Lope recoge en numerosos fragmentos de sus comedias el conflicto que crea el incumplimiento varonil de la palabra de matrimonio dada a la mujer[297]. Lo pone al servicio del enredo. La esposa buscará siempre por caminos diferentes no ajenos a la mentira el llevar a efecto tal promesa. El motivo, según se desprende de los textos, debió tener una base social[298] donde se insistía, por un lado, en la facilidad con que los hombres prometían a las mujeres matrimonio con el único fin de gozarlas y, por otro, en la prontitud de éstas de creer las palabras de aquéllos. El Fénix lo advierte, por ejemplo, en *La mayor virtud de un rey*[299]:

> Dan los hombres en tener
> por ley necia y singular
> que no se debe guardar
> palabra dada a mujer.
> Con esto y con los amores
> que les enseña el deseo,
> tiene el ser por trofeo
> de una mujer vencedora.

---

[297] La fraseología referida a las promesas de matrimonio no cumplidas es muy rica en el periodo áureo: "tan pródigo en las promesas como avaro en el cumplir", "prometer no es dar, más por necios contentar" o "prometer marido y quitar vestidos" (*Correas*). Los ejemplos en este sentido son numerosos.

[298] El dar palabra de casamiento o el darse la mano los amantes equivalía realmente a "matrimonio", lo que provocaba situaciones sociales llena de incomodidades. De hecho las Cortes de 1586 tuvieron que ocuparse de los problemas que estos matrimonios generaban y abogaron por su no validez.

[299] Cf. Lope de Vega, *La mayor virtud de un rey*. En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo III. Madrid, Atlas (BAE., XLI), 1954, p. 91b.

o también en *La mal casada*[300]:

> ¿Cuando has visto casamiento
> donde mentiras no haya?

y en *La discreta venganza*[301]:

> Ap (¡Qué presto dan
> las mujeres en la red,
> tratándolas casamiento).

Estamos ante un asunto de no poca importancia. Se relaciona, de hecho, con el tema del honor y la honra. No queda, por tanto, sólo planteado sino que también se desarrolla y puede llegar a ser fundamental para la pieza. La mujer engañada se convierte en personaje activo y decidido que busca al galán para hacerle cumplir su palabra. El motivo puede tener, además, tratamientos diferentes pues a veces existe una cédula escrita[302] (documento favorable a la dama) sobre tal casamiento o éste se hace por poderes[303], sin la presencia de alguna de las dos partes. Pueden afectar a bastantes

---

[300] Cf. Lope de Vega, *La mal casada.* En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo II. Madrid, Atlas (BAE:, XXXIV), 1950, p. 296a.

[301] Cf. Lope de Vega, *La discreta venganz*a. En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio,* juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo III. Madrid, Atlas (BAE., XLI), 1950, p. 317a.

[302] La cédula de matrimonio escrita y firmada por el amante daba más seguridad a la dama que la simple palabra. Se consideraba una escritura secreta de esponsales. Las había también firmadas por la dama para con su galán. Sin embargo este tipo de matrimonio *ad juras* fue prohibido por el Concilio de Trento y Felipe II, aunque siguió largo tiempo siendo válido para la conciencia social.

[303] El casarse por poderes aparece, por ejemplo, en *La boda entre dos maridos.* Sobre él Febo y Lauro construyen un engaño. Cf. Lope de Vega, *La boda entre dos maridos*, en *Obras de Lope de Vega*, XXXI. *Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Meléndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE., CCXLVII), 1971, p. 420b-421b. Muchas veces el poder es fingido.

agonistas y ser el motivo básico para la creación de la pieza. Estas mujeres siempre triunfan en su empeño. Suelen realizar para ello numerosos engaños entre los que destaca el disfrazarse de hombre. Sus amores llegan a ser al final correspondidos.

Un ejemplo encontramos en *La venganza venturosa*[304] donde el marqués de Lusiñano ha firmado una cédula de matrimonio con Felipa. Lo ha hecho sólo para gozarla pero no tiene intención de casarse con ella:

Marqués: Considero
que el amor no tiene ley,
como la necesidad.
Si cédula me pidiera
para el cambio o joyas, fuera
hacella temeridad;
pero cédula en que pide
cosa que no puede ser,
no la dejaré de hacer,
si todo el mundo la impide.
Fabricio: ¡Y, para Dios, que también
negocias con la promesa!
Marqués: De que te traje me pesa.
Fabricio: Pese o no, míralo bien.
Marqués: De todo vamos seguros;
que la antigüedad decía
que Júpiter se reía
de los amantes perjuros.
Las promesas que hacer ves
al deseo del contento,
nunca el arrepentimiento
las viene a cumplir después;
y como sé que mañana
he de estar arrepentido,

---

[304] Cf. Lope de Vega, *La venganza venturosa*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, X. Ed. Federico Ruiz Morcuende. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 187a-188a.

de burlas he prometido,
esta letra incierta y vana;
que cuando a acertarla llegue
al deseo ya cumplido,
no querrá de arrepentido,
y aun puede ser que la niegue.
La reja es ésta; detente,
que voy por ésta a cobrar
lo que Amor a negar
mañana, si se arrepiente.

La promesa de matrimonio no cumplida a veces no es conocida por los restantes agonistas hasta el final, cuando se resuelve y ya no es un conflicto. En ocasiones la dama tiene que rivalizar con otra a la que pretende su galán, lo cual hace aparecer el tema de los celos y asegura complicaciones considerables.

c) El amor erótico. El engaño tiene por objetivo en el amor erótico[305], por una parte, gozar de la dama y, por otra, evitar que los intereses e inclinaciones del galán sean conocidos por los agonistas. Estas mentiras las suelen realizar personajes casi siempre negativos que pocas veces logran sus objetivos. En realidad no se trata de un amor que se inicie con el deseo y pase luego por un sentimiento verdadero que termina en matrimonio[306]. Es un amor lascivo meramente sexual, donde se ha roto el esquema deseo-amor-matrimonio. En las comedias aparece como contrario al verdadero con la intención de generar enredo y triángulos amorosos. Esta forma del amor no es nunca el

---

[305] El juego erótico en el amor es un auténtico *leif motiv* de buen número de obras de la Comedia Nueva. Busca siempre la unión sexual de los amantes, a costa o no de alguno de ellos.

[306] León Hebreo en su *Diálogos de amor* advertía que el amor nace del deseo, que tiene su origen en la carencia, pues sólo se puede desear aquella cosa que no se tiene. Pero el deseo debe evolucionar y convertirse en amor, que se legitima socialmente a través del matrimonio. Según sea el deseo él diferencia entre "amor perfecto" y "amor imperfecto". Señala, además, que "amor lascivo es ponzoñoso". Cf. León Hebreo, *Diálogos de amor*. Inca Garcilaso de la Vega (trad.). Reproducción facsimilar. Sevilla, Padilla libreros, 1989, p. 38 y 44 respectivamente.

tema principal de una comedia y suele ser rechazado, criticado o castigado por los agonistas. La mujer sólo forzada o engañada es partícipe de él. En ocasiones los engaños que crean buscan perjudicar a la dama que no se somete a las pretensiones del galán, normalmente de cierto poder. Estos amores suponen para la mujer la deshonra (por los engaños que generan y no por haber sido culminado), los celos de su verdadero enamorado u otros castigos.

Un ejemplo encontramos en *Los pleitos de Ingalaterra*[307] donde el personaje del conde quiere gozar de la reina desacreditando el amor que el rey tiene hacia ella. Le dirá que el rey ama a otra mujer y que él tiene un papel que lo demuestra. La reina se acerca para ver el papel y él le abraza. En este caso el amor erótico es el desencadenante del enredo:

Conde: El Rey ama a otra mujer.
Reina: ¡Válgame el cielo!
Conde: Esto pasa.
Reina: ¿Búrlaste?
Conde: ¿Pudiera ser?
Reina: ¿Adónde?
Conde: En tu misma casa.
Reina: ¿Cómo lo puedes saber?
Conde: De haberlo visto.
Reina: ¿Tú?
Conde: ¿Yo?
Reina: ¿Cómo?
Conde: Porque ayer me dió
un papel del Rey a mí.
Reina: ¿Quiérele?
Conde: Como yo a ti.
Reina: ¿Tan poco al Rey estimó?
Conde: Yo te he dicho la verdad.

---

[307] Cf. Lope de Vega, *Los pleitos de Ingalaterra*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, VIII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1930, pp. 500b-501a.

Reina: Muéstrame el papel.

(...)

Conde: Mas, ¿Cómo cerca de ti
puede ser que esté tan cuerdo?

Reina: ¿Qué me dices?

Conde: Que me pierdo
y que te duelas de mí.

Reina: ¡Ah, traidor, que me engañaste!

Conde: Loco estoy, loco es amor;
tú loca, que te fiaste
de un atrevido furor
y a tu fuego me llegaste.
Tus ojos son luz hermosa;
yo, engañada mariposa,
y, aunque muera, he de abrazarte.

Otro aparece en *El príncipe inocente*[308] donde Torcuato realiza muchas mentiras para gozar de Rosimunda, de la que está enamorado. Para ello hará creer a ella que llevará a Alejandro, su enamorado, por la noche a su habitación. Sin embargo Torcuato engañará al secretario, que también ama a Rosimunda, y le dice que él (Torcuato) le acercará a su amada. Pretende con ello que el secretario consiga mediante un engaño el anillo de Alejandro. Finalmente Torcuato se hace pasar por Alejandro y entrega el anillo a Rosimunda. Ella le corresponderá. La situación se resuelve al final porque se conoce que Torcuato no es rústico sino de gran nobleza. Se quita así gravedad al conflicto. En este caso el engaño ha permitido al personaje gozar de su enamorada

d) Los amores ridículos. Estos amores son el resultado de algunos engaños, conocidos siempre por el auditorio, que operan sobre determinados agonistas. Pretenden provocar humor, se construyen sobre engaños realizados o sobre el engañarse,

---

[308] Cf. Lope de Vega, *El príncipe inocente*. Edición de Justo García Morales. Madrid, Junta Conmemorativa del IV Centenario del nacimiento de Lope de Vega-Biblioteca Nacional, 1964, pp. 44, 49, 60, 61, 63-64.

pueden tener cierto desarrollo (no más de varias escenas), nunca triunfan y son siempre secundarios. Al final quedan siempre aclarados.

Estos amores ridículos[309] surgen de la realización de algún matrimonio de manera fingida para la cura o la burla de algún agonista y, sobre todo, a partir de la mujer vestida de hombre. Es, en efecto, en este segundo caso donde el recurso tiene un tratamiento más importante. La mujer vestida de hombre favorece la aparición de los amores ridículos[310] relacionados con la supuesta homosexualidad del agonista que conoce la verdadera identidad de ese hombre que es mujer. Estos amores se desarrollan de dos maneras diferentes:

1) Una mujer (normalmente criada o dama ridícula[311]) se enamora de la mujer vestida de hombre porque cree realmente que es hombre. La mujer vestida de hombre rechaza estos amores y, por tanto, el lesbianismo implícito. Este amor es lícito para la mujer que lo siente, pero no para el público que era consciente de que tal mujer amaba a otra mujer. La fémina que ama a ese supuesto hombre aprecia que ante ella se torna helado y frío, o que tiene una extraña belleza. Los casos de mayor jocosidad en estos amores ridículos surgen cuando es la misma mujer vestida de hombre la que pide

---

[309] Estos amores están presenten con mejor o peor fortuna en la narrativa de la época. Es "obligación del cuento" nos advierte Lope en *Las fortunas de Diana* donde Silveria se enamora de Diana que viene disfrazada de moro llamado Lisis. Cf. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Julia Barella. Madrid, Júcar, 1988, p. 123.

[310] En alguna ocasión Lope plantea en las obras la ridiculez y jocosidad de este tema a partir de las insinuaciones sobre el amor incestuoso. Ocurre, por ejemplo, en *El mesón de la corte* donde Francelo pretende seducir a su propio hija (Juana) que se hace pasar por otra mujer. Cf. Lope de Vega, *El mesón de la corte*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, I. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1916, pp. 293b-294a.

[311] El caso de Fenisa en *El anzuelo de Fenisa*. Fenisa, que aborrece a todos los hombres y se burla de ellos, se enamora de un hombre que sólo lo es fingido, pues realmente es mujer (Dinarda). Cf. Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*. En *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas

burlonamente a otra mujer que se case con él (ella) o cuando un tercer personaje advierte que tal hombre ya gozó de una mujer. Un ejemplo encontramos en *La prisión sin culpa*[312] donde Camila cree que Lucinda es un paje llamado Hernando. Camila ama a Hernando (Lucinda), pero Lucinda rechaza tales amores. El humor máximo surge en este caso cuando Tiberio no entrega a Camila a Roberto porque piensa que ésta, que estuvo con Hernando, ya no es doncella:

Tiberio: Lo que hablaba era que vino
Roberto, mancebo honesto,
huésped de Félix, vecino
de nuestro pariente Ernesto;
el que antaño le fió
en las joyas que compraste
y a Camila me pidió.
Fuíle a hablar.
Drusila: Pues bien, ¿qué hablaste?
Tiberio: Que una traición me contó.
Drusila: ¿Cómo?
Tiberio: Que le había habido
Hernandico y prometido
que se casaría con ella,
y no hallándola doncella,
al novio, cual ves, despido.

2) Un hombre se enamora de una mujer vestida de hombre porque sospecha que es mujer. Su sentimiento y la atracción que siente hacia el personaje hacen que sospeche que es mujer. Era un amor ilícito para los personajes aunque lícito para el público. La mujer vestida de hombre, según sea el caso, puede rechazar o no al hombre.

---

en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo III. Madrid, Atlas (BAE., XLI), 1950, p. 370a.

[312] Cf. Lope de Vega, *La prisión sin culpa*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, VIII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Sucesores de Rivadeneira Artes Gráficas, 1930, p. 632a.

El varón, por su parte, suele reflexionar sobre su sexualidad y pensar que su amor es sucio y prohibido (homosexualidad). Un buen ejemplo es el caso de Lisardo en *El ingrato arrepentido*[313]:

Lisardo: ¿Que no es mujer?
Tancredo: Señor, no.
Lisardo: ¡Válgame Dios, en qué ando!
Si es hombre, ¿qué es lo que intento?
Más puede mi entendimiento
estarse en esto engañado
si mueve mi sentimiento.
¿Qué dice de mi crueldad?
¿Llora por su libertad?
Por no perdella la prendo.
(…)
Lisardo: ¿En efecto es hombre?
Tancredo: Sí,
por tal le tengo y le creo
Lisardo: ¿Pues que me quieres, deseo?
Sal al momento de mí.
Tancredo: Sí, por Dios, que es caso feo.
Lisardo: ¿Pero un hombre puede haber
tan semejante a mujer?
Tancredo: Allá en la Filosofía
oí disputar un día
que es cosa que puede ser
que el que es mujer engendrado,
si abundancia y calor sobra
quede en hombre transformado,
y el hombre el de mujer cobra
cuando el calor le ha faltado.
Quizá fue mujer primero

---

313 Cf. Lope de vega, *El ingrato arrepentido*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, VI. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1928, p. 532ab.

y en hombre se transformó.

3. El engaño en los cruzamientos del amor con otros temas

En la mayoría de las comedias de nuestro teatro áureo se registra la presencia, aunque con desarrollos muy diferentes y nunca en un número amplio, de más de un tema. Lo más normal, además, es que éstos estén o terminen en un momento de la acción relacionados. A veces del planteamiento del tema principal surgen otros que nunca alcanzan un tratamiento tan extenso como el que recibe aquél. En otras ocasiones en la obra se dan dos principales que funcionan de forma paralela y generan otros nuevos. Así los engaños casi siempre facilitan o hacen posible la unión, con independencia de su carácter o importancia, de unos con otros. De hecho un solo engaño puede incidir significativamente en el tratamiento de dos de ellos. En ocasiones, incluso, resulta difícil de determinar para cuál de los temas con los que se vincula es más imprescindible pues afecta al mismo tiempo a varios. La mentira, por tanto, no siempre es exclusiva de uno de los temas que encontramos en las comedias y funciona muy a menudo como un eficaz factor conectivo de temas.

El engaño, si bien no en todos, está presente en la mayoría de los cruzamientos de temas[314] que se registran en las obras. En la práctica no todos los asuntos tratados en ellas se cruzan y los que lo hacen presentan una frecuencia muy dispar. En realidad el cruzamiento de temas mediante embustes está muy relacionado con la manera con que el comediógrafo construye la acción de la pieza. Es un motivo muy útil para crear marañas complejas y los mejores enredos, pues asegura el encadenamiento de sucesos diversos, da unidad a la acción y permite soluciones muy efectistas y rápidas en el último momento al favorecer la resolución prácticamente a la par de los temas relacionados.

---

[314] Por cruzamiento de temas entendemos la interposición de un tema en el desarrollo de otro o entre dos o más (casi nunca en un número superior a tres), sea recíproca o no, con el fin de tratarlos de forma paralela y crear nudos más complejos, compactos y trabados.

Es habitual que el cruce se efectúe entre dos temas principales de la comedia, aunque no es difícil registrar cruces de hasta tres temas en los que alguno de ellos tiene un claro carácter secundario. El cruce, además, no siempre implica reciprocidad. En unos casos un engaño que surge en el desarrollo de un tema afecta a otro, ya sea directa o indirectamente, y modifica su tratamiento. Otras veces esta situación de cruce semicircular se completa con mentiras que, generadas en el ámbito del segundo asunto, inciden en el primero. Se crean así los cruces más complejos y rentables para el enredo que pueden mantenerse en la acción y ser básicos para la forma de elaborar los propios temas. En cualquier caso la utilización dramática de estos cruzamientos nunca va en detrimento de la comprensión de la pieza ni persigue la confusión de temas. Revela, al contrario, el funcionamiento de un mecanismo de construcción previo muy sutil y válido para elaborar de una forma lógica y nada forzada, casi natural, los enredos más difíciles.

Los cruzamientos que se producen con mayor frecuencia en las comedias son los siguientes:

- Amor/ celos. Un engaño vinculado al amor hace aparecer y desarrolla el tema de los celos. Puede funcionar de manera recíproca y mantenerse sucesivamente en la acción con otros engaños.

- Amor/ honor. Un engaño vinculado al amor hace aparecer y desarrolla el tema del honor y la honra.

- Amor/ celos/ honor. Normalmente en estos casos el tema del honor es secundario. Un engaño vinculado al amor hace aparecer y desarrolla el tema de los celos o del honor. Puede funcionar de manera recíproca y mantenerse sucesivamente en la acción con otros engaños.

- Amor/ honor/ celos. Normalmente en estos casos el tema de los celos es secundario. Un engaño vinculado al amor plantea y desarrolla el tema del honor o los celos.

- Amor/ tema secundario. Un engaño vinculado al tema del amor hace aparecer y desarrolla otros temas.

La presencia de cualquier otro tipo de cruce es considerablemente menor y poco significativa para la acción de las obras en que se da. Observamos, además, que el tema del amor es muy provechoso para este fenómeno; es el asunto fundamental con el que se imbrican a través del engaño los otros registrados en las comedias.

En la comedia *El Argel fingido y renegado de amor*[315] encontramos un ejemplo de cruce de dos temas por medio del engaño. En este caso se trata del tema del amor y de los celos: el amor no correspondido, que Rosardo siente hacia la hermosa Flérida le lleva a realizar un engaño con la intención de provocar celos en ésta. Le dirá que tiene una carta escrita de puño y letra por su enamorado Leonido, que fue previamente engañado, dirigida a otra mujer. Se miente por amor y para provocar celos:

Flérida: ¡Cielos! ¿Qué es esto?
¿Leonido papel a Flavia?
Flavia infame, ¿en esto das?
Traidor, Leonido, hombre infame,
que así es razón que te llame,
y no mi esposo jamás.
Su letra y sus pensamientos,
que deseaba saber,
por tu mano vengo a ver
y a conocer sus intentos
Y es la maldad de tal suerte,
que apenas lloran mis ojos,
que en lugar de estos enojos
todo en fuego me convierte.
Que cuando ya se la dan
alma y pecho venle indigno,
y el agravio en el camino
le convierte en alquitrán.
Dejemos, pues, de llorar
y la venganza pensemos,
que los piadosos extremos

---

[315] Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, pp. 491a-492a.

aumentan siempre el pesar.
Darme la muerte es locura,
quererle más es mayor,
bajeza y desenvoltura.
La venganza está en mi mano.
¿Quiéresme hacer un placer?

Flérida, llena de celos, decide hacerse mora y corresponder al renegado Rosardo:

Flérida: Con tu ayuda,
que soy mora fingiré;
contigo me casaré,
que aquesto será sin duda,
y, en siendo dueña de todo,
verás cuál pongo a los dos.
Rosardo: ¡Notable industria, por Dios!
¡Vengaráste de este modo!

En este caso el engaño ha vertebrado la última parte del enredo al aunar los dos temas más importantes de la obra. El cruce de ambos por medio de un engaño ha generado conflictos que afectan también a otros agonistas y conducen la acción a un desenlace prácticamente simultáneo de los mismos.

4.- Conclusiones

En las comedias de Lope el enredo amoroso se construye con bastante frecuencia a través del engaño. Este recurso es, por tanto, esencial en la elaboración de sus piezas. Incide, de hecho, en los distintos desarrollos del tema, permite relacionarlo con otros, dinamiza su tratamiento y crea complejas intrigas que afectan a los principales agonistas. El Fénix entendió pronto las posibilidades dramáticas que ofrecía la relación amor y engaño y fijó sus usos en la comedia nueva, donde otros dramaturgos contemporáneos y posteriores a él la utilizaron sin enriquecerla con aportaciones

significativas. En nuestro teatro barroco el amor es, en fin, el gran maestro que hace sutil a todo aquel agonista que lo ha sentido. El engaño es su primera lección, la que se aprende más rápido porque resulta más eficaz para calmar su llama y lograr la felicidad.

INTERVENCIÓN DE LO MARAVILLOSO EN LOS AUTOS MITOLÓGICOS DE CALDERÓN

Enrique Rull

Universidad Nacional de Educación a Distancia

El tratamiento de lo maravilloso en los autos mitológicos ofrece una peculiaridad que en otros géneros de autos no puede darse, al menos con la relevancia que se da en éstos. Se trata del cruce, interrelación, o incluso interferencia, que se produce entre lo que podemos llamar "lo maravilloso pagano" y "lo maravilloso cristiano", puesto que no se trata de un fenómeno puramente accidental ni secundario, sino que alcanza a la estructura misma del género y a su concepción argumental y temática a un tiempo, es decir, a su plasmación fabulística y alegórica de forma simultánea. Esto significa que, en el recorrido que vamos a realizar por los autos calderonianos de tema mitológico, nos interesa fundamentalmente tanto delimitar los campos de las dos posibilidades mencionadas cuanto desentrañar las formas de adaptación de una en otra. Porque en los mecanismos de intervención de lo maravilloso y en la correspondencia mutua de mito y alegoría puede observarse con bastante nitidez el arte de Calderón en la composición de sus obras. Recordemos que el dramaturgo

entiende siempre los mitos clásicos como prefiguraciones poéticas de las verdades cristianas siguiendo una antigua tradición que se remonta por lo menos a Quintiliano, Fulgencio, Martianus Capella y otros, tradición ya vigente con plenitud en la Edad Media y en la Edad Moderna. Conocemos cómo en la Antigüedad clásica, sobre todo desde el período helenístico, y a partir de la doctrina estoica, se defendió la idea de que el mundo no estaba regido por el azar sino por la providencia. Añadamos a ello que la asimilación de la mitología por el cristianismo desde una perspectiva simbólica venía facilitada por cierta afinidad entre las doctrinas estoicas y la religión judeocristiana. Nada tiene de extraño, pues, que los cristianos, ya desde los inicios tratasen de asimilar la filosofía pagana con el cristianismo. Pues, como es bien sabido, San Clemente de Alejandría, por ejemplo, "enseñó a ver en la filosofía pagana una propedéutica concedida por Dios a los griegos"[316]. Calderón, conocedor tanto de la mitología clásica como de las doctrinas alegóricas medievales y modernas en su interpretación simbólica de aquélla, sabía perfectamente cómo establecer las relaciones simbólicas entre las dos, incluso en sus más menudos aspectos. Por ello no es nada extraño que en algunos autos haga profesión de fe en ese sistema, como ocurre, por ejemplo, en el auto *El divino Orfeo* (versión de 1663), cuando dice:

> ¡Cuántas veces se verán
> los poetas y profetas
> acordes donde se rocen
> verdades en sombra envueltas!
> (vv. 722-725)[317].

Esta simbolización tradicional determina y pesa ostensiblemente en Calderón, pero lejos de limitar sus posibilidades de adaptación, estimula su creatividad en las concepciones generales y en los detalles más nimios de la fabulación de las historias mitológicas que toma como base de sus autos.

---

316 Curtius, I, p. 302.

En este sentido, ya desde sus primeros intentos de adaptación podemos observar los diferentes procedimientos que utiliza el dramaturgo para llevar a cabo esa tarea. Así en *El divino Jasón* encontramos diversas formas de correspondencia basadas en elementos de estructuración, en motivos, en objetos, en animales, en fenómenos y en elementos de la escenografía y en los decorados. Son hechos que vamos a encontrar en todos los autos de esta clase y quizá en todos en general, aunque aquí ofrezcan unas particularidades específicas que nos pueden interesar desde la perspectiva del tratamiento de lo maravilloso.

La idea básica del viaje de Jasón nos remite, según terminología de Arellano, a un macrotexto bíblico basado en el motivo de la nave[318], que en gran medida estructura el desarrollo del auto. Pero ya que el relato fabuloso de las fuentes clásicas contenía elementos de suyo maravillosos, no le fue difícil a Calderón adaptarlos a las alegorías correspondientes. Entre estos se hallan los motivos animales, principalmente el dragón, y su opuesto el cordero, que en la fuente clásica naturalmente es el vellocino de oro. Ni qué decir tiene que el dragón es el demonio, como sucede en autos no mitológicos como *El pintor de su deshonra*, por ejemplo, sólo que, lo que en este auto era una mera simbolización sin correspondencia con el argumento de la comedia en la que se basaba, aquí posee una correspondencia argumental de carácter enteramente paralelo. Toda esa simbolización cristianizada del mito en lo referente al *dragón-demonio/vellocino-cordero inocente* se puede resumir en una sola acotación que dice: "Van subiendo donde estará un árbol con manzanas de oro, y en la copa el Vellocino, que es una corderilla blanca, y al pie del árbol un dragón y un toro y otros animales que bramen y se meneen horribles"[319]. En primer lugar, sabemos que el dragón representa ya desde su inicio "la idea sumeria del animal como <adversario>, en el mismo concepto que luego se atribuyó al diablo" [320]. Recordemos que en el mismo *Apocalipsis (12, 4)* el dragón es la figura del demonio, del

---

[317] Calderón, 1999, p. 257.

[318] Arellano, 2001, pp. 85-85 y 98-99.

[319] Calderón, 1992, pp. 218-219.

[320] Cirlot, 2000, p. 178.

que se describe minuciosamente toda su trayectoria desde su aparición hasta su caída. En los bestiarios medievales ocurre lo mismo[321]. Por otra parte, en toda la tradición antigua existía la asociación del dragón a la historia de Jasón. Así dice Ovidio:

> Falta adormecer con las hierbas al dragón que siempre está en vela, que, ornado por su penacho y por sus tres lenguas y erizado de curvados dientes, era el guardián del árbol de oro[322].

Ovidio parece que sigue la tradición de Apolonio de Rodas, pero no siempre fue así en la Antigüedad. Eurípides, por ejemplo, en su *Medea* atribuye la muerte del dragón a la propia heroína en lugar del argonauta. Dice Medea dirigiéndose a éste:

> Y a la serpiente [“drakonta” en griego”][323] que, abrazando al áureo vellocino, insomne lo guardaba con sus anillos enroscados, matándola, levanté en alto para ti una luz salvadora[324].

Además Calderón introduce motivos anecdóticos acerca de algunos objetos, como las armas de Teseo y Hércules. El dramaturgo madrileño asocia el sentido de las armas de los héroes griegos con los símbolos cristianos; así, la clava de Hércules o el bastón de Teseo pasan a convertirse en cruz y llave respectivamente; en el último caso, como observa Arellano, por la paronomasia implícita *clava/clave* (llave)[325], señalada por el propio Calderón en sus versos. El arco iris, señal de la alianza de Dios con los hombres desde Noé, ya desde antiguo también era para los clásicos la unión de la tierra y el cielo, y Calderón lo incorpora a su auto con entera naturalidad, haciendo de él

---

321 Malaxecheverría, 2002, p. 223.

322 Ovidio, 1997, p. 430, vv. 149-152.

323 En otras traducciones el “drakonta” griego se traduce por “dragón”.

324 Eurípides, 1995, p. 24, vv. 480-482.

325 Calderón, 1992, p. 154, nota al v. 114.

"pasadizo"[326], según palabra del autor, al Empíreo. Así, la misma nave se hace símbolo dual de la Iglesia y de la aventura de los argonautas, cargada con las personas y los atributos de una y otra. Poco a poco el autor va tejiendo la espesa red en la que es difícil distinguir los matices de diferenciación entre argumento y asunto, fiel siempre a la idea de los "dos visos" en que la alegoría del auto debe moverse[327].

Todos los elementos que hemos señalado participan de lo maravilloso en alguna medida, pues el dragón como animal fabuloso se adapta a la serpiente bíblica ("primos hermanos" los llama dice Gaster)[328]. Es precisamente lo que ocurre con la serpiente bíblica y el dragón que defendía el árbol que a su vez portaba el vellocino de oro en el mito de Jasón y los argonautas. La tradición es común a mito y texto escriturístico, e igualmente está extendido entre otros muchos mitos clásicos, el folklore escandinavo, escritos funerarios mesopotámicos, en los cuentos populares europeos y asiáticos, como atestigua Gaster[329]. Otro tanto sucede con el arco iris, registrado igualmente en pueblos tan antiguos como en la babilónica epopeya de la Creación en la que el dios Marduk colgó del cielo su arco tras vencer con él al rebelde Tiamat y a sus cohortes[330].

Otros autos posteriores, seguramente más trabajados, ofrecen igualmente posibilidades de simbolización, incluso más complejas en el terreno de lo maravilloso. Así, en los autos sobre el tema apuleyano de Psiquis aparece renovado el motivo de la nave (tanto en el que escribe inicialmente para Toledo, como en el posterior de Madrid), esta vez como la "nave de los locos" similar a la del poema de Sebastián Brant, dirigida por la Envidia: "Suena el clarín, descúbrese una galera con sus remos, en lo alto del árbol la Envidia, vestida de grumete, y todos en la popa"[331], aunque lo normal es que en los autos la nave simbolice la Iglesia, y las tormentas de la navegación, sus tribulaciones,

---

[326] Calderón, 1992, p. 194, v. 575.

[327] Calderón, 1999, p. 263, v. 771.

[328] Gaster, 1973, p. 51.

[329] Gaster, 1973, p. 51-52.

[330] Gaster, 1973, p. 171.

idea presente en los textos bíblicos, principalmente en los *Salmos*[332]. Nave de la Iglesia o nave diabólica, como en el caso de Psiquis, lo que es más relevante de estos últimos autos es que el viaje conduce a una isla en la que hay un palacio maravilloso o encantado, cuya fuente evidentemente se halla en el propio mito de Apuleyo, pero cuyo fundamento tiene lugar en toda la tradición folklórica, que informará también a la literatura caballeresca en las derivaciones del tema[333]. Ya el motivo del viaje y la llegada por mar a una isla está teñido de elementos maravillosos en la tradición céltica, de la que se nutriría la misma literatura de caballerías y, por supuesto, la dramaturgia calderoniana, constituyéndose en lo que Patch estudia como el *imram* o viaje marítimo, generalmente "narrado por un superviviente que recalca el elemento maravilloso"[334], y que nosotros mismos hemos analizado al tratar el teatro de Calderón sobre este asunto[335]. Pero no hay que remontarse sólo a las literaturas medievales, sino que en la más antigua tradición clásica el viaje constituye el núcleo de la concepción y narración desde la *Odisea* de Homero, sencillamente porque es uno de los elementos constitutivos de las pruebas del héroe, como ocurría también en el viaje marítimo de Jasón y los argonautas. De la tradición homérica Calderón, como luego veremos, se hará deudor directo en el auto *Los encantos de la Culpa*. Pero aquí lo que nos interesa primordialmente es el motivo del palacio encantado. Naturalmente este motivo está presente en el texto de Apuleyo de forma sumamente detallada (cap. I, libro V[336]), no pasó curiosamente al auto precedente de Valdivielso (quien sustituye el palacio por una "peña" sin que se describa el emplazamiento), y sí aparece plenamente desarrollado en los dos autos de Calderón, quien evidentemente pasa de largo por el auto de Valdivielso y se remonta a la fuente originaria. El palacio encantado es unos de los motivos característicos de los libros de caballerías desde el *Amadís*, hasta el *Quijote*, todos seguramente "transmitidos por la

---

[331] Calderón, 1952, p. 352.

[332] Arellano, 2001, pp. 84-85 y 160-164.

[333] Rull, p. 128 y ss.

[334] Patch, 1956, p. 38.

[335] Rull, p. 133.

mitología, el folklore y la literatura"[337], como señaló María Rosa Lida, aunque en el caso del *Amadís* nos parece a nosotros que la fuente mitológica específica de Apuleyo debe descartarse. En Calderón el palacio cobra un especial realce por dos cuestiones: 1) porque aparece y desaparece, y 2) porque surge después de un viaje en barco. El palacio que aparece repentinamente se asimila al castillo luminoso, cuya "aparición súbita [...] en el paraje recorrido por el caminante es como la comprensión súbita de un conjunto espiritual que se hace evidente" como dice Piobb[338]. Naturalmente que Calderón explota esta idea al máximo al hacer del castillo la revelación de un mundo nuevo trascendente Lo interesante de esto, además, es que Calderón asocia, por primera vez que sepamos, el motivo del palacio encantado con el del viaje en barco, presente, no ya en la tradición apuleyana, sino en la vertiente folklórica del mito que dio origen al *Partinuplés*. De esta manera, como ya hemos dicho en otro lugar, Calderón enlaza "por intuición sabia y certera, las dos tradiciones del mito de Psique, la popular y la culta, la medieval y la de la Antigüedad clásica"[339]. Ahora bien, el dramaturgo madrileño no prescinde del motivo apuleyano del monte, sino que añade a éste un elemento maravilloso más en el auto para Toledo: la conversión de este monte en el palacio mismo:

> Lo que era áspera montaña,
> llena de horror y tristeza,
> retirando sus peñascos,
> es ya una fábrica bella[340].

Lo mismo ocurre en el auto para Madrid, en donde el palacio es ya la "nueva Jerusalén" que se describe con todo detalle:

---

[336] Apuleyo, 1920, pp. 133-135.

[337] Ver el apéndice al libro citado de Patch, *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*, redactado por María Rosa Lida, p. 412.

[338] Citado por Cirlot, 2000, p. 129.

[339] Rull, 2000, p. 133.

[340] Calderón, 1952, *Psiquis y Cupido (para Toledo)*, p. 354.

¿Qué nueva Jerusalén
es la que en el aire miro,
que parece que desciende
del cielo a ser Paraíso
de la tierra, pues sus muros,
si a los relámpagos míos
puedo divisar las señas,
misteriosamente altivos
son amatistas, topacios,
crisólitos y jacintos?
El foso que los guarnece,
mar es de cuajado vidrio,
siendo sus calles y plazas
losas de cristales limpios[341].

El palacio es maravilloso, pero también lo es la mutación que lo convierte en monte en el auto de Toledo, y la mutación similar que, mediante un terremoto, lo hace desaparecer en los dos autos: "Despierta [se refiere a Cupido]; hay gran terremoto, desapareciendo palacios, jardines, mesas y aparadores". Esto ya es original en el dramaturgo, pues en Apuleyo sólo se dice que desaparece Cupido, no el palacio. Calderón, pues, añade un elemento maravilloso más al texto original, y lo hace en un alarde de imaginación que enlaza con el folklore y los cuentos populares, antes que con su fuente clásica.

Otro motivo esencial a los autos que estamos considerando es el de la lámpara, pues, aunque en sí no constituye un elemento maravilloso, sí lo son las consecuencias asociadas al palacio y al descubrimiento del supuesto dragón o serpiente, que a la postre resulta ser el dios Cupido aureolado de una majestuosa belleza, pues el dramaturgo, en el auto de Toledo al menos, establece el paralelo entre el dragón de Apuleyo y la serpiente del *Génesis*. De esta manera la tentación de las hermanas de Psique en Apuleyo cuando dice "porque has de saber que hemos hallado por verdad que

este tu marido que se echa contigo es una serpiente grande y venenosa"[342], se corresponde en el auto con los versos siguientes:

> Mira que desde el principio
> del mundo entre jardines anda
> (el *Génesis* lo repite)
> encubierta y disfrazada
> una mañosa culebra,
> que con hechizos encanta[343].

Curiosamente, en el auto para Madrid, no establece el paralelo de manera tan explícita. Más bien se soslayan las sospechas y se refleja la idea del dragón en el Odio:

> Di con la fiera
> también de ese otro jardín[344].

Aludiendo, claro está, al Demonio en el jardín del Paraíso, pero que, por la denominación de "fiera", nos hace pensar en la tradición popular de la "fiera del rosal" y por tanto en el precioso cuento de *La bella y la bestia*, y por ello mismo en el maravilloso film de Jean Cocteau.

Existen algunos elementos circunstanciales referidos a lo maravilloso en el auto para Madrid. En este caso de carácter escenográfico y de clara simbología. Me refiero a la aparición inicial del caballo negro montado por el Odio y el delfín sobre el que descansa el Amor. Aunque de suyo son animales comunes, es evidente que pertenecen al mundo del bestiario y de la simbología tradicional. El caballo negro representa a la muerte, mientras que el delfín es el "animal alegórico de la salvación"[345]. Nada tiene de

---

[341] Calderón, 1952, *Psiquis y Cupido (para Madrid),* p. 378.

[342] Apuleyo, 1920, p. 150.

[343] Calderón, 1952, *Psiquis y Cupido (para Toledo)*, p. 359.

[344] Calderón, 1952, *Psiquis y Cupido (para Madrid)*, p. 386.

[345] Cirlot, 2000, p.169.

extraño que Calderón los utilice como símbolos del demonio y de Cristo respectivamente, habida cuenta la larga tradición al respecto. En el mismo auto de *La vida es sueño* Calderón da unas indicaciones, en la "Memoria de las apariencias", en la que aparece una "mujer, caballera en un delfín corpóreo"[346]. Posiblemente, porque representa el simbolismo del Agua, que es también elemento de salvación en el bautismo. Así pues, Calderón va fundiendo en sus autos mitológicos el elemento maravilloso pagano con elementos de lo maravilloso cristiano hasta realizar una simbiosis generalmente coherente, ya sea con la tradición clásica, ya sea con la tradición simbólica.

El auto *Los encantos de la culpa* parte de la premisa del encantamiento del Hombre (Ulises) por la maga Circe, y, por tanto, es un auto en el que lo maravilloso es parte fundamental de la historia, la composición y la simbología. Todo el texto es la prueba de cómo liberarse de la magia de la hechicera, de su belleza y de sus encantos. Para ello, Ulises, que está a punto de caer rendido por el halago de sus sentidos ante los olores, las músicas, la comida y bebida que halla en la isla, encuentra en las flores que le da la Penitencia el recurso para sustraerse de esos atractivos sensuales, pero el ramillete se le deshace al conocer a Circe. En realidad, todo esto no es más que un remedo a lo divino, un *contrafactum*, de la raíz que Hermes procura a Ulises para librarse de los encantos de Circe tal como Homero cuenta en la *Odisea:*

> Yo te quiero librar de esos males poniéndote a salvo.
> Hay aquí una raíz saludable: tendrás que ir con ella
> al palacio, que bien guardará tu cabeza de muerte[347].

En el auto de *Los encantos de la culpa* también se reitera el motivo del arco iris[348] y del palacio encantado[349], palacio que aparece en la *Odisea* pero no se describe en pormenor. Mas bien estos palacios parecen proceder de fuentes folklóricas o en todo

---

[346] Calderón, *La vida es sueño*, 1980, p. 288.

[347] Homero, *Odisea*, 1999, p. 1253, canto X, vv. 286-288.

[348] Calderón, *Los encantos de la culpa*, 2004, p. 187.

caso caballerescas, como ya constatamos antes. Y más que la descripción concreta del edificio, tiene lugar el ámbito en el que se sitúa. Algo semejante ocurre en la comedia que precede cronológicamente al auto, *El mayor encanto amor*. En el propio auto, igual que en la comedia y en la fuente homérica, el palacio sólo se describe de manera muy somera, aunque la acotación señala "Descúbrese un palacio muy vistoso"[350], pero también en la didascalia implícita:

> cuando un palacio eminente
> nuestra vista descubrió,
> cuya eminencia tocó
> a las nubes con la frente[351].

Como residencia de una maga o hechicera, tiene que poseer encantamientos, y como tales aparece, por ejemplo, un prodigioso jardín:

> Todo el jardín es delicias;
> no hay planta, no hay hoja alguna
> que verde aroma los más
> blandos perfumes no supla [etc.][352]

Jardín maravilloso, cuyas fuentes se remontan a la literatura oriental del "jardín de los bienaventurados", por lo menos desde el *Zend-Avesta* persa hasta la literatura hebrea y árabe, alcanzando su culminación en el *Génesis* bíblico y en el *Apocalipsis* con la nueva Jerusalén[353], y enlazando de paso con el *locus amoenus* tradicional de la poesía clásica y medieval. Pero además estos ámbitos maravillosos

---

[349] Calderón, *Los encantos de la culpa*, 2004, p. 218.

[350] Calderón, *Los encantos de la culpa*, 2004, p. 218.

[351] Calderón, *Los encantos de la culpa*, 2004, p. 177, vv. 303-306.

[352] Calderón, *Los encantos de la culpa*, 2004, p. 177, vv. 986- 989.

[353] Patch, 1956, p. 21 y ss.

tienen como antecedente la descripción homérica que de los Campos Elíseos se hace en la *Odisea* :

> Los dioses te enviarán a los campos elisios, al fin de las tierras,
> donde está Radamantis de blondo cabello y la vida
> se les hace a los hombres más dulce y feliz, pues no hay
> allá nieve ni es largo el invierno ni mucha la lluvia
> y el océano les manda sin pausa los soplos sonoros
> de un poniente suave que anima y recrea[354].

O incluso en las delicias de la Isla de Ogigia donde Nausícaa acoge a Ulises. Ideas similares aparecen en Hesíodo, en los comentarios de Servio el jardín de las Hespérides, en la Atlántida platónica, en Horacio, Plutarco, etc, como señala Patch[355]. Por otra parte, la técnica de surgimiento y desaparición del palacio también tiene lugar en este auto, como ya había sucedido en los de *Psiquis y Cupido*.

Igualmente, en los encantamientos de la Circe del auto calderoniano, aparecen los efectos, producto de su magia, que ella con sus propias palabras menciona, como apagar el sol a un soplo suyo, desclavar las estrellas "del octavo firmamento", o resucitar a los muertos, etc.[356]. Anejas a esta magia son naturalmente las metamorfosis de los compañeros (los Sentidos) de Ulises en animales[357], que Calderón representa en distintos símbolos de vicios a través de la personificación de aquellos. No es necesario decir que el motivo de las transformaciones cuenta con ilustres antecedentes en la tradición clásica grecolatina, pero el dramaturgo aprovecha la anécdota de la simbología animal para establecer un caudal no solo de hechos sino de personajes. Así, las damas de la Culpa serán Lascivia, Gula, Envidia, Lisonja y Murmuración, y los cinco Sentidos serán los compañeros de Ulises transformados en bestias por aquellas. De esta manera,

---

[354] Homero, *Odisea*, 1999, p. 1075, canto IV, vv. 563-568.

[355] Patch, 1956, pp. 25-27.

[356] Calderón, *Los encantos de la culpa*, 2004, pp. 209-212.

[357] Homero, *Odisea*, 1999, pp. 1249-1251, vv. 210-243.

el hecho fantástico de las metamorfosis homéricas se convierte en algo más que en una anécdota argumental: en una fuente de elementos doctrinarios que funciona en el auto de manera claramente temática. Ya Cervantes en el *Persiles*[358] había concebido, en una visión, una historia alegórica acerca de una hermosas mujeres que raptaban a los marineros de Periandro y se los tragaban por la abertura de la peña de donde había salido la Sensualidad en un carro triunfal. Este grupo era contrarrestado por otro nuevo también de doncellas hermosísimas a las que precedía Auristela, que simbolizaba la Castidad, a la que acompañaban dos damas, la Continencia y la Pudicicia. Cierto es que el alegorismo cervantino posiblemente tenga otras fuentes además de la homérica, pero son indudables las concomitancias entre este episodio y el de los marineros odiseico-calderonianos desde el punto de vista de la alegoría[359]. Incluso el detalle del carro triunfal aparece en Calderón, sólo que en éste es la Penitencia quien se asienta en él[360]. La misma función de las voces y la música en todo el auto calderoniano, que, con gran acierto ha destacado Aurora Egido en su edición del texto[361], pueden remitir al episodio cervantino. Y Calderón, de esta manera, vuelve a sintetizar posibilidades anteriores para su objetivo dramático-alegórico.

Pero es quizá el auto *El sacro Parnaso* el que sistematiza de manera más explícita la simbiosis entre lo mitológico y lo bíblico, dando una medida más clara de los procedimientos que se pueden utilizar para este fin. Ya la *Memoria de las apariencias* nos puede dar una idea de la importancia que Calderón concede a lo maravilloso: montañas que se elevan, jardines en lo alto por donde se asciende, fábricas de mármoles y jaspes que suben y bajan, un globo celeste que se abre, etc. Todo esto no sería más que una muestra de la complicada escenografía si no fuera porque además tiene una función argumental y temática muy importante. Si entendemos que el asunto de la Creación es ya de suyo maravilloso, comprenderemos mejor las explicaciones que al respecto dan la

---

[358] Cervantes, 2002, 383-385.

[359] Para este episodio del *Persiles* véase E. Rull, 2005.

[360] Calderón, 2004, p. 234, vv. 1198 y ss.

[361] Calderón, 2004, pp. 86-92.

Gentilidad y la Fe con referencias bíblicas y mitológicas paralelas y cruzadas, exponiendo en su conjunto todo un panorama de hechos extraordinarios. Desde el principio el autor, en boca de la Gentilidad, apunta el origen del mundo como un caos informe, que la Fe no tarda en explicar en unos versos muy vibrantes.

Se enzarzan entonces en una discusión, en la que tercia el Judaísmo, realmente extraordinaria por esos paralelos de los hablamos.

Está claro que Calderón, en ella, enfrenta, armonizándolos, los textos proféticos de Isaías donde Yavé castigará a Leviatán (Isaías, 27, 1), con el mito de Faetón por atreverse a guiar el carro del Sol, tema muy cantado en la poesía y la comedia del Siglo de Oro, y asunto del que el propio Calderón trataría en *El hijo del Sol, Faetón*. Las similitudes entre el Ángel caído y Faetón son obvias, pero Calderón se sirve de ellas para establecer un primer jalón de semejanzas que continúa con otros textos. Así, acerca de la caída del Hombre por causa de la manzana del árbol prohibido apuntada por el Judaísmo, la Gentilidad responde trayendo a colación el mito de Éride (la Discordia), quien, como es sabido, arrojó una manzana durante las bodas de Tetis y Peleo diciendo que debía ser otorgada a la más hermosa de las tres diosas (Atenea, Hera y Afrodita). Paris fue el encargado de decidir, y Afrodita le prometió el amor de Helena, lo que atrajo el "fuego en que hasta las piedras arden" al que alude Calderón, que, naturalmente, simboliza la desencadenada guerra de Troya. Y a la referencia del Judaísmo al diluvio y a Noé y el arca, responde la Gentilidad con la fábula de Deucalíon y Pirra.

Se trata del mito que narra Apolodoro, y posteriormente Ovidio[362] , entre otros, acerca de estos dos personajes a los que Zeus libró de la destrucción de los hombres de la Edad del Hierro por medio de un diluvio, personajes que encontraron, para salvarse, un barca, durante los nueve días y nueve noches que duró el diluvio, en un monte que se libró de las aguas, llamado Parnaso. Después, más tarde, generarían una nueva Humanidad mediante piedras que se convertían en hombres y mujeres.

---

[362] Ovidio, I, vv. 313-415.

Parece que el precedente bíblico del diluvio debe hallarse en la epopeya babilónica de Gilgamesh, aunque, como documentó Frazer[363], este episodio se halla ampliamente registrado a lo largo y ancho de todo el mundo.

De esta manera, Calderón, sucesivamente, hace que el Judaísmo mencione a Nembrot y la torre de Babel, y la Gentilidad le oponga a Tifeo y los titanes; luego, a la piel de Gedeón, opondrá el viaje de Jasón en busca del vellocino de oro; al rocío de Acaz, que haga que una Virgen conciba al Justo que quebrante la cerviz de la fiera, opone la lluvia de oro de Dánae que concebirá a Perseo quien a su vez destruirá a la Medusa de cabellos de áspid; y finalmente, a los principales que se juntaron con las bellas timpanistas, opone las Musas que ofrecen a Apolo sus cantos en el Parnaso. No puedo detallar aquí todas las referencias y fuentes de cada uno de los episodios a los que alude el dramaturgo, pero lo importante es observar cómo inicia una verdadera teoría de adaptación de los textos bíblicos a la mitología clásica, ya señalada en numerosos aspectos por la tradición, que le sirva de introducción a la concepción de su auto, pero que tiene interés en sí misma porque es un intento continuado de aproximación a ese fenómeno de manera sucesiva y detallada.

Concluyendo esta aproximación nuestra, podríamos preguntarnos cómo puede el dramaturgo adaptar los motivos maravillosos de la tradición mitológica a su obra sacramental, conservando, no obstante, su sustancia primordial. ¿Por qué Calderón consigue asimilar con tanta naturalidad las fábulas mitológicas a la historia sagrada? No sólo porque las conexiones de su conocimiento le permitan esa relación con total amplitud de detalles, sino también porque ambas básicamente presentan un sustrato tradicional, como han demostrado Gaster y Frazer, y a partir de él, bien sea por conocimiento directo de sus fuentes, en algunos casos, bien por certera intuición poética, consigue el dramaturgo establecer unos nexos naturales esenciales, para luego iniciar un proceso de adaptación gradual. Y ¿qué otra cosa hace Calderón al adaptar los mitos antiguos a la significación alegórica de la época moderna, sea sacramental o no, sino tratar de explicar con ellos en última instancia su visión del mundo? Cierto es que esta visión

---

[363] Gaster, 1973, pp. 11-168.

no es tanto una explicación filosófica o teológica de esa realidad, que en mucho casos también lo es, sino una forma de penetrar en la sensibilidad del espectador para hacerle sentir la raíz de lo sagrado dentro de la forma específica de cristianismo que le es consustancial, pero transmutando los mitos en materia inteligible para ese espectador al que se le supone inmerso en unas creencias religiosas determinadas.

En cierto modo, lo fundamental del teatro mitológico de Calderón es que esos mitos han sido "resacralizados" por el autor al otorgarles una nueva sustancia religiosa procedente de la alegoría que sistemáticamente se aplica en ellos. En el proceso de historización y, por tanto, de desmitificación de los contenidos míticos en la Grecia antigua, y en la nueva resacralización calderoniana de los autos mitológicos pesa un concepto de renovación, vía recreación dramática y concelebración popular, de la propia esencia poética y religiosa que anida en ellos. Esto, en cierto modo, ya fue señalado por Werner Jaeger en su magna *Paideia*. Pues, como él mismo observó, el mito siguió constituyendo una fuente inagotable de creación poética, de forma que pudo "ser utilizado como un elemento de idealidad cuando el poeta ennoblece lo actual mediante su referencia a lo mítico, elevando así la realidad a una esfera más alta"[364]. De esta forma lo maravilloso pagano, a la vez que era sustituido por lo maravilloso cristiano, prolongaba su efecto poético en el drama eucarístico haciendo ver la necesidad de la fijación y prolongación de la historia en el inescrutable camino de la progresión humana.

---

[364] W. Jaeger, 1984, pp. 226 a 228. Recordemos que la primera edición alemana de los dos Libros iniciales es de 1933.

BIBLIOGRAFÍA

Apuleyo, Lucio: *La metamorfosis o El asno de oro*. Traducción de Diego López de Cortegana. Madrid, Calpe, 1920.

Arellano, Ignacio: *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona-Kassel, Edition Reichenberger, 2001.

Bengtson, Hermann: *Historia de Grecia*. Traducción de Julio Calonge. Madrid, Gredos,1986.

Calderón, Pedro: *Los encantos de la culpa*. Ed. de Juan Manuel Escudero. Estudio de Aurora Egido. Pamplona-Kassel, Edition Reichenberger, 2004.

Calderón, Pedro: *Autos sacramentales*, en *Obras completas*, tomo III. Madrid, Aguilar, 1952.

Calderón, Pedro: *El divino Jasón*. Ed. Ignacio Arellano. Pamplona-Kassel, Edition Reichenberger, 1992.

Calderón, Pedro: *El divino Orfeo*. Ed. José Enrique Duarte. Pamplona-Kassel, Edition Reichenberger, 1999.

Calderón, Pedro: *La vida es sueño*, comedia, auto y loa. Ed. Enrique Rull. Madrid, Alhambra, 1980.

Cirlot, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.

Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 tomos.

Eurípides: *Tragedias, III, Medea*. Texto y traducción por Francisco Rodríguez Adrados. Madrid, CSIC, 1995.

Gaster, Theodor H.: *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*. Barcelona, Barral, 1973.

Homero: *Odisea*, ed. bilingüe de Carlos García Gual. Traducción de J. M. Pabón. Madrid, Espasa, 1999.

Jaeger, W.: *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Malaxecheverría, I.: *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 2002.

Patch, Howard R.: *El otro mundo en la literatura medieval*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Rull, Enrique: "El encanto de la voz en el *Persiles*", en *VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2005. Argamasilla de Alba (en prensa).

Rull, Enrique: "Psiquis y Cupido en Calderón" en *La rueda de la fortuna*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

PALACIOS FANTÁSTICOS EN CALDERÓN

Ana Suárez Miramón

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Desde que Marco Polo descubriese a Europa las maravillas de Oriente se forjó en el imaginario colectivo la posibilidad de encontrar, en medio de la vida cotidiana, un mundo de riqueza, color y lujo que en cualquier momento y lugar podía aparecer ante los ojos de cualquier hombre. Los palacios del Gran Khan, construidos con piedras preciosas, oro y plata, o los jardines siempre fragantes y llenos de raras flores con la más variada gama de colores, representaban un mundo de esplendor más propio de los sueños, visiones o leyendas que de la realidad. No es extraño que la literatura de visiones medieval o la de aventuras utilizase el modelo de Marco Polo para ponderar la riqueza del trasmundo cristiano o de los descubrimientos fantásticos destinados al héroe elegido.

La influencia de la Biblia en la Edad Media, especialmente la ciudad de Dios, La Nueva Jerusalén del *Apocalipsis*, ya había dejado para el creyente una imagen ideal expresada mediante la ponderación de su riqueza. Recordemos que esa nueva Jerusalén, bañada de luz, semejaba "una piedra preciosísima como piedra de jaspe" y era reluciente como el cristal. El material sobre el que estaba construida era jaspe, aunque la claridad

era de oro puro "semejante al vidrio limpio" y sus muros estaban adornados con toda clase de piedras preciosas: jaspe, zafiro, calcedonia, esmeralda, ónix, granate, crisólito, aguamarina, topacio, ágata, jacinto y amatista; sus doce puertas eran cada una de ellas perlas y la plaza central, de oro puro, "como vidrio transparente"[365].

Por otra parte, el relato del *Génesis* sobre el jardín del Edén constituyó una ilusión viva para el creyente, que esperaba encontrarlo en la tierra, en algún lugar aislado y desconocido, y se convirtió, como el relato de la nueva Jerusalén del Apocalipsis en tema de discusión para los Padres de la Iglesia. Si los viajeros que volvían de los países remotos de Oriente contaban maravillas y riquezas nunca vistas ni pensadas, por qué no iba a ser posible que realmente existiese un lugar como el Edén y una ciudad como la nueva Jerusalén. Ya Edoardo Coli[366] demostró en sus estudios la enorme difusión alcanzada por esta creencia, y Howard R. Patch[367] nos ha dejado abundantes testimonios de diferentes culturas en los que puede verse el interés por ubicar el paraíso en un lugar concreto. Recordemos que el propio San Agustín, en sus *Etimologías* situaba ese Jardín de delicias, con toda clase de flores y frutos en el Oriente asiático e incluso llegó a identificar ese lugar con las Islas Afortunadas. En *Los viajes*, de Marco Polo aparece ya unido jardín paradisíaco y palacio fastuoso. Según el relato viajero, el Viejo de la montaña había hecho cerrar un valle entre dos montañas convirtiéndolo en el jardín más grande y hermoso, jamás visto, y donde había toda clase de frutos y allí se erigieron los palacios más ricos y vistosos, con predominio del dorado y el jaspe. Ese jardín, como el mismo Marco Polo advertía, era el mismo que el de Mahoma. Esta sugerencia del Paraíso fue tan importante para el medievo que el arte plasmó su representación y la literatura, tanto religiosa como poético-narrativa, especialmente la del ciclo artúrico, lo recogió en sus obras. En unos casos, como alegoría del premio a la virtud, y en otras como trofeo del héroe que había sido triunfador tras enfrentarse a duras pruebas. En una de las leyendas más populares de la edad media y de mayor influencia posterior, la de *Barlaam*

---

[365] *Apocalipsis*: 21,19-21.

[366] *Il Paradiso Terrestre Dantesco* (Florencia, 1897), citado por Patch.

[367] *El otro mundo en la literatura medieval*, México-Madrid, FCE, 1983.

y Josafat, que llegó hasta Lope, Josafat describía cómo había visto una ciudad llena de riquezas erigida en medio de un gran vergel con toda clase de frutos y flores. En los testimonios aportados por Patch podemos ver la frecuencia con que aparecen relacionados algunos elementos, como montañas, islas, grutas, tormentas o terremotos, que impiden al héroe acceder al espacio ideal buscado en donde hallar el remedio para su salvación. Precisamente Calderón se valió de esos mismos elementos, estudiados por Le Goff[368] como espacios de maravilla, para trasmitir todo un mundo de fantasía a los ojos del espectador.

En general, si la literatura de visiones, donde a través de sueños se podía acceder al Paraíso, es pródiga en ejemplos cuyo propósito era mantener la esperanza en una vida más perfecta, la de caballerías atendía al orden moral. Los héroes caballerescos representaban el ideal de vida soñado dentro de una realidad cotidiana incapaz de ofrecer más salidas que las imaginadas aventuras y éstas servían de medio para superar la contradicción entre el ideal de vida y la vida real[369]. La seducción por acceder a lo maravilloso se concretó de forma extraordinaria en este tipo de héroe, producto de una clase social que trataba de exponer las virtudes del caballero frente a las del clérigo o del aristócrata, que intentaba encontrar su propia identidad tras superar la prueba de las aventuras.

Los descubrimientos geográficos del XV y el conocimiento de las diferentes culturas occidentales y orientales, avivó y dio nuevas alas al imaginario colectivo para afianzar la posibilidad de hallar el paraíso perdido en la tierra, como el Dorado, la tierra de Jauja o una edad de oro recobrada. Un ejemplo fundamental en donde está representada la síntesis más completa de ideal caballeresco, humanístico, religioso, místico e incluso espacial lo constituye la labor de M. Ficino en Florencia. Su recuperación del Jardín de Academos platónico, y la simbólica proclamación de la unión de la unión de las iglesias griega y latina en el Concilio de Florencia (6 julio 1439)

---

[368] Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994.

[369] Remitimos a las referencias aportadas por Le Goff, *op. cit.*, pp. 110-114.

permitieron la restauración del helenismo (repleto desde entonces de sucesos mágicos) y la recuperación de la cultura de Oriente. Su interés por totalizar las grandes líneas de pensamiento conocidas hasta entonces avanzó con la labor de Pico de la Mirándola, gran defensor de la unidad entre el pensamiento pagano, neoplatónico, y el cristiano. Con esa síntesis, la escuela de Florencia buscaba convertir el pensamiento en teología al introducir la imagen de un Universo gradual, estructurado en estadios sucesivos, en donde se podía reconocer la existencia de un mundo inferior y otro superior. Esa teología mística[370] tuvo como consecuencia estética la predilección por las formas visionarias, misterios, sueños premonitorios, prodigios físicos y todos los poderes de la imaginación. Ficino los consideraba creaciones ocultas del alma y parte del ejercicio normal de la conciencia, en su deseo innato de purificación perpetua. Esta antropología filosófica-estética, dirigida a expresar los problemas acerca de Dios, la libertad y la inmortalidad, tuvo mayor influencia en el periodo barroco. Lo mismo ocurrió con la obra *El sueño de Polífilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*[371], 1499), atribuida a Francesco Colonna. A partir de un relato amoroso, el protagonista Polífilo, imitador del caballero andante de la Manta, precursor de Don Quijote, hace un alegórico recorrido por diversos lugares de la Antigüedad y del Renacimiento, en cuya arquitectura encuentra representado todo un complejo mundo de símbolos y emblemas, hasta conseguir finalmente a su amada, que no es otra que la experiencia religiosa encarnada en figura femenina.

Los diversos palacios y jardines que va conociendo, como el de Eleuterílida (libre Albedrío)[372], cuya riqueza y adornos le hacen pensar en una maravilla fabricada

---

[370] Expuesta en el libro XIII de la *Theología platonica*, verdadero repertorio de los poderes de la imaginación. Ver *Theología platónica de inmortalitate animorum*, Olms, Georg Olms,1995.

[371] Véase la edición *de Sueño de Polífilo*, atribuido a Francesco Colonna, en traducción literal y directa, con introducción y comentario de Pilar Pedraza (Murcia, Galería-Librería Yerba, Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1981, 2 vols, –también editado en Barcelona, El Acantilado, 1999 en 1 vol.–) y *Los jardines del sueño. Polífilo y la mística del Renacimiento*, de Kretzulesco-Quaranta, Madrid, Siruela,1996, en donde la obra se atribuye al arquitecto Alberti.

[372] *Sueño de Polífilo*,1999,capítulos VIII-X, pp. 178-268.

por los propios dioses, le van revelando también las diferentes modalidades de acercarse al Paraíso, punto de origen y fin de su peregrinación. Además de sus informaciones artísticas, con las correspondientes ilustraciones de ruinas, jeroglíficos, templos y palacios, se puede considerar también un libro iniciático con cuantas connotaciones espirituales se quieran encontrar acerca de las relaciones entre arte, Naturaleza, conciencia y Dios. Aunque el libro no tuvo una edición española se hace muy difícil pensar que no fuera conocido. De hecho, a quien se reconoce hoy día como autor, el artista Leon Batista Alberti[373], fue muy leído por Pacheco en su *Arte de la pintura*, y las ediciones de Venecia, de 1545 y las cuatro de París, de 1546, 1554, 1561 y 1600, no pudieron desconocerse en nuestro país. Pilar Pedraza, en la primera edición del libro en castellano, recogió entre las influencias más importantes del *Polífilo* los emblemas y la novela pastoril; en arte, varios grabados copiados en el claustro de la Universidad de Salamanca, gracias a Fernán Pérez de Oliva, quien sin duda lo conoció directamente[374] .

El jesuita Athanasius Kircher, contemporáneo de Calderón, demostró su conocimiento en sus representaciones visuales del saber y en toda su extensa iconografía. Asimismo, Cesare Ripa, estudioso de la tradición hermética de las culturas antiguas y fuente imprescindible del arte y la literatura de la época, lo tuvo en cuenta en su *Iconología.* No puede dudarse que de un modo u otro, fuese conocido en España, y desde luego que llegase a Calderón. De hecho, la propia estructura del libro y el esquema de itinerario espiritual a partir de una realidad material asequible, como los espacios naturales italianos, convertidos en alegorías, constituye también el eje central de la mayoría de los autos. No parece anecdótico que el presentador de la obra en la edición francesa de 1546, utilizase la expresión "este libro habla con dos voces" para justificar la necesaria lectura en dos niveles, literal y metafísico. Es idéntica a la petición reiterada por Calderón para sus autos de una lectura, a dos luces, o a dos visos, para resaltar la literalidad del argumento y su valor alegórico.

---

[373] Hasta ahora se había asignado la autoría del libro a Francesco Colonna.

[374] Ver Pilar Pedraza, *op. cit.*, pp. 52-54.

Toda la cultura neoplatónica, desarrollada por Cusano y el círculo de Ficino, trataba de manifestar las visiones y revelaciones existentes en todo. Incluso en la arquitectura de los jardines florentinos trazaron fuentes, laberintos, estatuas y grutas que les servía para expresar la conexión entre el mundo inferior y el superior. Las fuentes rememoraban el nacimiento de Afrodita y a Narciso; la cueva de Dionisos, respondía a la descripción de Filóstrato[375]. Fuentes y grutas se revestían de unos poderes especiales que, por estar bajo tierra asumían los símbolos mistéricos sobre la vida y representaban el mundo de los sueños y de las visiones en las que se trataba de invocar a las fuerzas del más allá y el estado primitivo de la Naturaleza. Incluso algunas grutas representaban la alegoría de la Verdad ("La Boca de la Verdad", en los jardines de Bomarzo) o contenían inscripciones que advertían al espectador sobre la dualidad propia de la Naturaleza. La gruta[376] magnificaba el carácter de oposición de todo lo creado; el mundo de las luces y de las tinieblas; el día y la noche; el sueño y la vigilia; la luz y las tinieblas. En el *Polífilo*, tras la puerta de la Fama, el peregrino recorría un laberinto y penetraba en una de esas grutas que le evocaban la cueva de Polifemo y la de Caco (capítulo VI). Allí conoció el horror del abismo y de las tinieblas y consiguió acceder de nuevo a la luz descubriendo las numerosas inscripciones y jeroglíficos que le remitían a temas morales, máximas amorosas y ceremonias o ritos plenos de sentido simbólico. El jardín de Citerea (capítulo XX), de gran extensión y totalmente cercado, representaba un conjunto arquitectónico de extraordinaria complejidad. La casa y el jardín estaban unidos por arcos, terrazas y escaleras y todo el trazado de la vegetación (modelo para Versalles) respondía a la teoría del arte topiaria. El camino para el simbolismo barroco estaba ya trazado desde este momento, lo cual justifica la influencia tardía de este ambiente cultural, más próximo al arte barroco que al renacentista.

---

375 Filóstrato *El Viejo*, *Imágenes*, Madrid, 1993. Estas imágenes fueron recuperadas por Leon Batista Alberti y realizadas en pintura por Tiziano, como en la famosa *Ofrenda a Venus*.

376 Véase para el valor simbólico de la gruta en el Renacimiento el libro de Eduardo Blázquez Mateos, *Viajes al Paraíso. La representación de la Naturaleza en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2004.

Pues bien, aunque no podemos afirmar que Calderón conociese directamente la obra, lo cierto es que hay grandes coincidencias entre su estética y la del florentino. Si sabemos que el círculo de Ficino fue muy conocido por Lope de Vega y que tanto a él como a Cosme de Médicis y a Pico los leyó directamente. Por su parte, Calderón mostró una auténtica predilección por el mundo de la fantasía y los lugares maravillosos para producir admiración al espectador, como ya apuntó Arellano[377]. Además, del mismo modo que habla a dos luces en los autos, lo hace también en el resto de su obra, y sus palacios fantásticos pueden verse desde tres perspectivas: la propiamente espectacular, capaz de admirar al espectador; la textual, en donde la palabra se reviste de un lenguaje plástico capaz de sugerir por sí solo todo un mundo de fantasía, y la simbólica, que nunca está ausente de sus creaciones. El palacio, símbolo tradicional de lo recóndito y centro interior, asume en sus creaciones el valor de conciencia individual y colectiva que trata de "redescubrir dimensiones profundas de la condición humana"[378]. Por ello, el palacio fantástico, inesperado, surge envuelto en luz y color, tras experimentar la prueba de la gruta o cueva, que escondida en una montaña o solitaria en una isla, o incluso tras un terremoto o eclipse, se aparece como una evidencia de conocimiento. En *La vida es sueño,* el palacio, soñado para Segismundo, le lleva precisamente a preguntarse por su propia identidad pero antes había necesitado estar en la cueva y experimentar el dolor. Puede decirse que Calderón recuperó para el teatro el mismo itinerario mágico que trazó G. B. Alberti en los Jardines de Florencia. Allí, las grutas, corredores subterráneos, nichos para ninfas y todo tipo de alusiones fantásticas, servían para expresar las fuerzas irracionales que dirigían al hombre a su salvación. Esa misma peregrinación iniciática de los misterios de Eleusis, se expresaba mediante el trazado de un itinerario mágico enseñaba al hombre el paso de la oscuridad a la luz. En el teatro calderoniano,

---

377 "Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón", en Arellano (ed), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad media y Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuet, Madrid, 2003, pp.41-56.

378 A. Regalado, *Calderón. Los orígenes la modernidad en la España del Siglo de Oro*, I, Barcelona, Destino, 1995, p. 539.

encontramos en torno al palacio la misma simbología iniciática y ocultista. Siempre se presentan relacionados lugares maravillosos, como la montaña o la isla, con espacios laberínticos, como grutas, minas y cuevas, de modo que la aparición del palacio constituye un verdadero espectáculo doblemente teatral. La retórica visual utilizada por Calderón es paralela a la utilizada por la pintura de la época.

Habría que añadir a este complejo simbolismo del palacio el carácter moral que ya Góngora diseñó en su famoso romance *Del palacio de la primavera* (c.1609)[379]. En él todo un mundo palatino, de belleza, riqueza y ceremonial se metamorfosea en Naturaleza, concluyendo con la lección ejemplar de la brevedad de la vida. "El verde palacio" de la primavera, que "cada año se erige/ para poco más de un mes", hablaba por sí solo de la facilidad de pasar de yermo a jardín.

En esta tradición ideológica, la obra de Calderón representa una síntesis completa. Se sirve del palacio, siempre unido al jardín, para evocar la complejidad del cosmos y del individuo, y en él hace converger los motivos de origen oriental, clásico y bíblico. Gracias al sentido pictórico utilizado y al manejo de la técnica teatral muestra la trabazón existente entre todos ellos. El mecanismo dramático es el mismo para comedias, dramas o autos. El palacio, con su correspondiente jardín, se presenta siempre de forma inesperada, en la realidad o en un sueño o visión, pero su descubrimiento siempre se hace en espacios capacitados para asumir la maravilla, como grutas, montes, islas, pasos ocultos o en la noche. Con estos elementos se introduce, por una parte, el misterio; se articula una escena bipartita que funciona en muchas ocasiones como teatro dentro del teatro o cuadro dentro del cuadro, si se atiende al contraste de luz y sombra, y se va trazando un recorrido simbólico con el significado de esos espacios y colores. A veces, los terremotos, intensifican el valor visual de la escena al implicar el sentido del oído. Normalmente cualquier mutación brusca va precedida de tormentas, terremotos o eclipses. Los temas bíblicos, novelescos y mitológicos son los más interesantes para el

---

[379] En nuestra edición *Poesía de Góngora*, Madrid, Ollero&Ramos, Debolsillo, 2002, pp. 222-226.

estudio de este fenómeno. En *La sibila del Oriente*[380], por ejemplo, Salomón por una visión recibe el encargo de construir una "fábrica eminente",

> templo, que pueda partir
> con el sol, rayos y luces,
> pues él desde su cenit
> no sabrá a quien debe el día
> el resplandor, porque así
> han de brillar en sus muros
> las puntas de oro y marfil,
> que de tanta Babilonia
> todo el cielo sea pensil (I, 1158,b)

Edificado sobre ricos materiales, la "fábrica hermosa", que a los cielos enamora, los vientos suspende se ve realizada en un verdadero fanal de luz

> y a solo el sol con presunción ofende,
> porque tantos reflejos
> se levantan a soles desde lejos (I, 1172, a-b)

Esta Ciudad de Dios, "en Asia fabricada", tiene asimismo unos jardines que son "noble envidia de los pensiles sabeos", siempre floridos en una eterna primavera. La luz, principio y resultado de la visión, funciona como instrumento iniciático para el propio Salomón.

La misma función plástica y simbólica tiene la visión de Hércules en *Fieras afemina amor*, aunque aquí el palacio resulta más complejo. Primeramente aparece en el monte el rico palacio que maravilla a Hércules y que el dramaturgo describe en la acotación y acentúa en el decorado verbal. A los ojos del espectador se descubre "la fachada de un palacio ricamente adornado de jaspes y bronces", que corrobora las palabras de los personajes:

---

[380] Las citas corresponden a *Obras completas* I (Dramas), II (Comedias) y III (Autos

Hércules: ¡Sacra esfera,
en cuya arquitectura
se vieron la riqueza y la hermosura!
Licas : ¡Qué fábrica tan bella!
Hércules: Jaspes y bronces son cuantos en ella
hacen, doblando al día los reflejos,
del espejo del sol varios espejos,
tanto su luz deslumbra,
que me ciega lo mismo que me alumbra (I, 2026b-27,a)

Igualmente sus jardines manifiestan una misma riqueza y resplandor:

y en los pensiles
que coronan su muro,
un árbol se descuella de oro puro,
cuyas frutas no ignoro,
que todas son bellas manzanas de oro (I, 2027,a)

El oro, bronce y el jaspe remiten a la teofanía en su doble procedencia hermética y religiosa. Pero esas palabras "que me ciega lo mismo que me alumbra" son como una advertencia para el fiero Hércules, quien al oír unas voces se introduce en el hueco del monte donde descubre a Hesperia. Tras admirar su hermosura se queda dormido y tiene una visión, anunciada con terremoto y humos (que desprendían en el escenario un agradable olor) hasta terminar con la transformación del espacio abierto en cerrada gruta. La extensa acotación al principio de la tercera jornada muestra de nuevo la suntuosidad del palacio, concretada ahora en su jardín, auténtica naturaleza sometida:

> Era un hermoso jardín, cuyas calles tenían por guarda de sus emparrados dobladas pilastras de mármol blanco con remates de lo mismo. Al pie de cada pilastra había un tiesto de porcelana con sus más usados frutos. Lo que se descubría en ellas eran

---

sacramentales), Madrid, Aguilar (1969, 1956 y 1967).

> unos enrejados a manera de glorietas, cubertados de hojas y flores de suerte que mirando por cualquiera parte, cualquiera entrecalle era una dilatada galería" (I, 2048).

Tras esa visión y la siguiente victoria de Hércules sobre Anteo se produce otra nueva aparición arquitectónica, muy afín a las ilustraciones del libro de Polífilo. Aquí es la tierra la que se abre de repente para dar paso a "Cibele en una eminente pirámide de mármol, como construido monumento al cadáver de su hijo" (I, 2054,a), y, después, en una última trasmutación a los ojos del espectador, el vergel vuelve a ser rico palacio, según detalla la amplia acotación que resumimos:

> Era toda su fábrica de variados jaspes a colores cuanto más distante más unidos. Estribaban sus columnas en agobiados leones de bronce, a quien correspondían, de bronce también, los capiteles. Sobre sus cornisas enlazaba su arquitrabe un dorado artesón, dosel de todo un edificio (I,2059).

Si teatralmente, la obra es un espectáculo constante, moralmente representa la transformación de Hércules, de hombre selvático en caballero. La gruta y el palacio representan, respectivamente, esos dos extremos dentro de un proceso que va marcando los estadios de dicha transformación. Hay que recordar que también en el Polífilo, el protagonista, al entrar en cuevas o laberintos, se refiere a las tinieblas interiores mientras que se deja seducir, en el extremo opuesto, por la luz, el mármol o el oro.

También amor y palacio están unidos en *Ni amor se libra de amor*. El palacio fantástico de Cupido surge aquí de repente aunque tras superar una gruta. La acción se inicia en otro palacio, el del rey de Gnido, en donde vive Psiquis, la más hermosa dama, feliz y querida de todos. Envidiada por Venus, el oráculo le anuncia que un monstruo será su dueño. En sueños cree ver a Cupido, aunque está realmente en su jardín, y le hiere con uno de sus propios dardos. Para apaciguar a los dioses la dejan en una isla desierta y allí una ninfa, con un hacha encendida, lleva a Psiquis, a través de una gruta, al palacio de Cupido. El paso de la oscuridad de la gruta a la luz del palacio se efectúa gracias al hacha encendida. La acción ocurre de la misma manera que el paso de

Polífilo del antro a la región amena en el capítulo VI. La acotación de Calderón resalta la escenografía, sin olvidar el canto, otra forma de seducción importantísima para el dramaturgo: "Por una gruta que habrá en el teatro sale una ninfa con un velo en el rostro y un hacha encendida en la mano, y canta" (I, 1964,b). En la canción se sugiere ya el misterioso secreto que pueda hacerla feliz y que a ella le resulta incomprensible. Cuando al fin llega al palacio no sale de su asombro al verlo:

> Cuando imaginé que el centro
> de la tierra me escondía
> a nunca más ver el día,
> ¡hallo tantas luces dentro!
> ¡Qué alcázar tan eminente!,
> ¡qué suntuoso palacio!,
> ¡qué verde y florido espacio!,
> ¡qué hermosa y lucida gente! (I, 1965,b)

Otro nuevo contraste entre luz y oscuridad vuelve a producirse cuando se presenta Cupido a oscuras, advirtiéndole que siempre le ha de ver así, al tiempo que le pondera el colorido y brillo de sus riquezas:

> Pues por más que el diamante
> rayos avaro oculte,
> verás para tu adorno
> que uno en otro se pule.
> Del rubí y la esmeralda
> maridajes comunes
> entre reflejos rojos
> darán verdes vislumbres.
> Las lágrimas del alba,
> Cuando a llorar madrugue,
> las haré que se cuajen
> primero que se enjuguen (I, 1966,b)

En la jornada tercera, acosada por su familia para que descubra la identidad de su amante, Psiquis acerca una luz para ver a Cupido y descubre su belleza. Pero ahora es la luz la que hace desvanecerse el palacio y romper todo el encanto, con la amenaza del joven:

> Y así, a olvidarme disponte,
> mirando en cuán breve espacio
> se desvanece el palacio
> y vuelve el monte a ser monte. (I, 1980,a)

La metamorfosis va acompañada, como indica la acotación, de "grande ruido de tempestad, y obscureciéndose el teatro, se muda en el de los peñascos y marina". La confesión final de amor de Psiquis provoca el perdón de Venus y del propio Cupido y así consigue la felicidad y la inmortalidad. La alternancia de luz y oscuridad representa la prueba a que en este caso es sometida la joven. Su triunfo le permite conseguir el amor de Cupido y alcanzar la inmortalidad.

En otro de los dramas mitológicos, *Apolo y Climene*, se presenta también un personaje femenino que, como Segismundo, está encerrado en una cueva para protegerse de un vaticinio. Apolo, gracias a una caída fortuita descubre que la cueva oculta un bello palacio:

> ¡Qué bella
> fábrica! Qué suntuoso
> alcázar! Qué primavera
> tan floridamente hermosa! (I, 1824,a)

De nuevo se produce el contraste entre espacio agreste y culto; entre luz y oscuridad (más intensificada la luz por ser protagonista Apolo). Las palabras del dios traducen la admiración por el suceso al tiempo que expresan su actitud moral al buscarla:

Despeñado de mí mismo
en una sima caí,
luz entre unas ramas vi,
con que a tu jardín, tu abismo
troqué; si ya no es que sea
que como el mundo pendiente
del aire está ,e igualmente
todo el cielo le rodea,
pasó antípoda mi anhelo,
penetrando lo profundo,
de esotra parte del mundo
a esotra parte del cielo (I, 1824,b)

Después de perder esa belleza, Apolo vuelve por minas, grutas y abismos hasta encontrarla de nuevo "en el pavoroso/ seno" de un peñasco. A su conjuro:

¡Oh tú,
mineral del mejor oro,
concha de la mejor perla,
caja del mejor tesoro
y botón de la mejor
flor de mayo (I, 1851, a)

el peñasco se abre descubriendo en su interior el palacio de Climene. El gracioso Sátiro, encargado de romper la ilusión dramática, comunica así a los espectadores la fantástica transformación:

Señores, ¿qué suntuoso
palacio es este, que cupo
en la gavela de un tronco? (I, 1851,b)

El mismo gracioso se lo cuenta a los incrédulos compañeros y otra vez abre el peñasco tras el cual se descubre el jardín del palacio.

De nuevo encontramos en esta obra la dualidad entre luz y oscuridad correspondientes a peñasco-palacio, expresiva de la prueba del héroe. Con ellos se describe también el misterio del ser a través de una parecida escala visionaria que, siguiendo la tradición de Boehme, Hugo de San Víctor y Kircher, asciende en grados de conocimiento (ojo de la carne, de la razón y de la mística). Podríamos afirmar que cada uno de los momentos en que Apolo encuentra el palacio se corresponde con un grado de conocimiento hasta culminar en el éxtasis amoroso.

A diferencia de estos palacios, pero utilizando la misma técnica, el dramaturgo construye otros falsos, erigidos en el engaño a los sentidos. Son los de la maga Circe, en *El mayor encanto, amor*. La acción sucede en Trinacria (lugar considerado de fantasía y misterio en la época) y Antistes cuenta a Ulises cómo tras el naufragio llegaron a un monte en cuyo interior descubrieron un palacio:

> vimos un rico palacio,
> tan vanamente soberbio,
> que embarazando los aires
> y los montes afligiendo,
> era para aquellos nubes
> y peñasco para estos,
> porque se daba la mano
> con uno y otro extremo. (I, 1512,b)

Cuando Ulises decide conocer personalmente el palacio, con ayuda de unas flores que le da la ninfa Iris, para no ser víctima del hechizo de la maga, es la propia Circe quien confiesa el carácter fingido de sus palacios y la tramoya teatral con que atrae a sus víctimas:

> En este apartado sitio
> del Etna y del Lilibeo,
> estos palacios fabrico,
> deleitosas selva fundo,
> y montes incultos finjo (I, 1517,a)

La acotación del principio de la segunda jornada insiste en el carácter suntuoso del palacio, que queda realzado por sus hermosos jardines, varias veces ponderados, y convertidas sus flores, como había hecho Góngora en su romance, en cortesanos:

> En este hermoso jardín
> adonde la primavera
> llamó las flores a cortes,
> para jurar por su reina
> a la rosa, que teñida
> en sangre de Venus bella,
> púrpura viste real (I, 152,b-23,a)

De este modo, se anuncia ya la lección de desengaño de la soberbia maga, quien al no poder contra Ulises, derriba su palacio:

> Estos palacios,
> que mágico el arte finge,
> desvanecidos en polvo
> solo una vez los derribe.
> Su hermosa fábrica caiga
> deshecha, rota y humilde:
> sean páramo de nieve
> sus montes y sus jardines. (I, 1544, a)

El palacio fantástico, creado por la imaginación y el engaño de los sentidos, termina por hundirse en el propio volcán de donde surgió. Los efectos de tramoya, creados por Cosme Loti para la representación en el estanque del Retiro, informan de la importancia de la fantasía. Aquí, el palacio, es doblemente teatral en cuanto incluye teatro en el teatro, a la vez que enseñanza moral sobre el engaño de la imaginación, cuando se deja llevar de los sentidos. De hecho, la luz característica de otros palacios no

aparece en este seguramente por el respeto que debía imponer la luz según la tradición de representar las teofanías.

En las comedias novelescas la técnica es la misma aunque se intensifican los procedimientos para marcar la admiración. En *El jardín de Falerina*, la hija del mago Merlín, tenía especiales poderes para ver lo que ocurría en lugares lejanos y construir palacios fantásticos. En uno de los peñascos de la isla de Trinacria tenía su residencia en cuyo jardín los humanos que entraban quedaban convertidos en estatuas. A petición de Lisidante utiliza sus poderes y rasgando el seno del peñasco, al mismo tiempo que se produce un terremoto, se descubre "el salón excelso / del gran palacio de Carlos ,/ que de gala y de festejo" celebran unas bodas de Carlos y Flor de Lis (II, 1893,b). Tras desaparecer la visión que ha provocado los celos de la maga, acude al campo de Agramante en donde yace su padre y decide "fabricar en esa noche" un encantado jardín y convertir la cueva en palacio, con puertas de diamante (II, 1899,b), para más tarde, y tras un espectacular ruido de tormenta y terremoto, acercar el jardín al escenario. Un jardín de resplandores:

> Que no pudiera el deseo
> imaginarle mejor...
> Mil aromas cada flor,
> cada fuente mil raudales,
> cada ave mil celestiales
> tonos... y en prodigio tanto,
> todo junto es un encanto
> pues que suspenden iguales (II, 1903, b)

La música reitera la belleza de las flores y la maga ofrece a Rugero, que había llegado a su cueva-palacio, cuanto había allí:

> Vuelve a ver ese alcázar
> que labró para ti
> arquitecto el Amor, en cuyo camarín
> son el bronce y el jaspe

materia más civil;
pues de pórfido y oro
mantienen entre sí
columnas y linteles…
[…]
Vuelve a ver el vergel,
cuya menor raíz
de en hojas de esmeralda
claveles de rubí.
Aroma es de coral
cada flor carmesí,
zafiro cada lirio,
también cada alhelí
topacio… (II, 1904, b)

Los compañeros de Rugero, al conocer que había desaparecido su amigo al internarse en la gruta van tras él para descifrar el prodigio de ese inculto retiro, y al entrar en la cueva de Merlín descubren:

Reales palacios
entre jardines tan ricos
y tan hermosos, que son
retratos de un paraíso (II, 1909,a)

y dentro, las fiestas que se celebran entre cantos y músicas, dejando ver convertidos en estatuas y animales a quienes habían entrado. Sólo cuando Carlomagno arranca del cadáver de Merlín una lámina escrita en arábigo en donde el padre advertía a su hija del final de sus poderes los hombres vuelven su estado. Con un terremoto, desaparecen el palacio y los jardines y Falerina se despeña por un precipicio.

El hechizo del palacio de Falerina, como el de Circe, resulta una alegoría del engaño de los sentidos que, desde la Odisea a Tanhäuser, representan una de las mayores pruebas para el hombre. Con el terremoto se implica el sentido del oído, más fiable que el de la vista en la época para conocer la verdad.

Otra forma espectacular de mostrar fantásticos palacios aparece en *El castillo de Lindabridis*. Una isla (del Fauno) con un monte cerca de Babilonia es el espacio en donde surge lo maravilloso. Aquí se trata de un castillo que vuela. Aparece justo en el momento en que el Fauno, habitante de una cueva, y dotado de mágicos poderes, trata de engullir a Rosicler. Unas voces le hacen abandonar la lucha con el fauno, y dirigirse al monte en donde se descubre con admiración de todos algo extraño, como un castillo envuelto en un fanal de luz que llega a tierra:

> ¡Un castillo eminente
> es! La proa es el cubo de la frente,
> que ondas de vidrio corre;
> árbol mayor es una excelsa torre;
> jarcias son las almenas,
> de banderolas y estandartes llenas,
> popa una cristalina galería,
> hermoso espejo en que se toca el día.
> El farol es un sol que en arreboles
> duplica rayos, multiplica soles;
> y en fin: todo portento,
> es pájaro del mar y pez del viento (II, 2055 a-b)

Sale Rosicler del castillo y cuenta la historia de Lindabridis, originaria de la fantástica Trinacria: el mágico Antistes le ha construido ese castillo para que pueda buscar un príncipe perfecto y ha llegado a la isla del Fauno. Cuando el Fauno sale de su cueva descubre a Lindabridis dormida en el jardín a la que asusta y huye en el castillo volador con dirección a Babilonia. Allí se enfrentan en duelo Claridiana y Febo para mostrar su valentía ante el rey de Babilonia quien acompaña a todos al castillo para ver "el encanto que ha tenido/ todo el mundo suspendido/ con admiración". La descripción del castillo pone de relieve el oro y la luz, sus jardines colgantes y su extrema altura, en una visión orientalista que, como destacó Valbuena, sugieren el palacio de la Alhambra y los jardines del Generalife, en el murmullo de sus fuentes y el canto de sus aguas.

La última comedia que escribió Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, tiene especial interés por los documentos conservados sobre su escenografía. La acción también sucede en Trinacria. La acotación de la segunda jornada resume el interés del autor por los palacios. Se produce el descubrimiento cuando Leonido y Polidoro encuentran un extraño peñasco en el monte y al desencajar el robusto quicio de las peñas de la gruta [...] descubren una maravilla

> que no pudo ser afrenta de cuantas ficciones hasta hoy ha imitado la habilidad del arte, sino envidia de los más suntuosos y verdaderos edificios que ha fabricado la arquitectura.
>
> Era un gabinete real, compuesto todo de arcos de oro y blanco: todos sus frisos, pilastras y artesones estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores, que así, por la materia de que se componían, como por la cantidad de luces que tenían a sus espaldas, imitaban con tanta propiedad esmeraldas, rubíes, amatistas y turquesas, que pareció habían las dos Indias enviado a porfía sus tesoros, desangrando sus brillantes venas y poniéndolas en aquel retrete" (II, 2112 b-13, a).

Después pondera el tamaño de las piedras, la proporción de las líneas, la perspectiva y los abundantes adornos del palacio. El peñasco se cierra y desaparece el palacio que contemplaban los jóvenes. Un nuevo forcejeo le hace reaparecer, y en esta ocasión es el edificio exterior:

> un palacio adornado de pilastras y artesones, ostentando un salón regio de suntuosísima arquitectura, ayudada de molduras y adornos tan ricos, que hizo olvidar los primores del antecedente. […] En la parte convexa del palacio se miraban cuatro balcones (II, 2117, a).

El mago Argante lo hace desaparecer y el palacio vuelve a ser peñasco, para después, tras un estruendo de cajas y trompetas, descubrirse de nuevo, y volver más tarde a recuperar su aspereza primitiva.

El espectáculo es aquí total, de luz y color, con una alternancia simbólica en cada aparición del palacio y peña. Las constantes mutaciones que originan un reiterado

teatro dentro del teatro representan el progresivo interés de Calderón por hacer un arte dramático en donde la admiración del espectador fuese constante.

En cuanto a los autos, piezas en donde se sintetizan todos los recursos artísticos utilizados por el autor, el procedimiento más utilizado para expresar la aparición fantástica es la incorporación de la luz. Los espacios naturales quedan de repente iluminados; unas veces, por fenómenos físicos que producen resplandor (rayos, relámpagos, estrellas, arco iris, nubes blancas, aurora, austro), otras por focos de luz (fanales, hachas encendidas, antorchas, faroles, fuegos cohetes, globos de luz, agua, espejo) o mediante visiones o sueños iluminadores de forma repentina (escalas). Los jardines y palacios aparecen con una extraordinaria frecuencia y surgen en lugares inhóspitos, como montes o desiertos.

En los autos, Calderón sintetizó el valor simbólico tradicional del palacio como espacio sagrado, de carácter espiritual y lo adornó con las mismas riquezas del lujo oriental (palacio del Gran Khan, de Marco Polo) para ubicar las visiones celestes. Se sirve del lujo exterior para ponderar la luz (descubrimiento fundamental de la pintura renacentista) y el carácter paradisiaco de la estancia (siempre rodeado de jardines (Paraíso). Los tonos azules, blancos y verdes y su extraordinaria altura, cercana al sol ("que toca el sol" o "con cortinas de sol" y maridajes de oro y plata"), además de su grandeza, hacen inconfundible la aparición. Es muy interesante la predilección por el color azul, gran precedente modernista, para marcar el carácter impresionista y ensoñador. Además de la referencia inmediata al carácter ilimitado del cielo, pictóricamente era la forma de representar la luz y se correspondía con el aire (según la relación de colores y elementos establecida por G. B. Alberti[381] además de que simbólicamente remitía al pensamiento.

En *El árbol de mejor fruto*, el palacio de Salomón resulta un "azul alcázar bello,/ día y noche presidido/ de luna y sol, de luceros/ y estrellas"; en *Psiquis* para Toledo, coincidiendo con la pintura del Greco y adelantándose a las visiones

---

381 A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 320.

becquerianas y modernista[382], el palacio encantado se presenta en una visión crepuscular llena de luz, en donde resaltan aún más sus altos capiteles que tocan el sol, con un jardín en eterna primavera; en *La piel*, el azul alcázar está construido sobre verdes columnas; en *El verdadero dios Pan*, los pabellones tienen cortinas de sol entre maridajes de oro y nácar; en *Los alimentos* se describe el alcázar como una fábrica eminente "sobre jaspeadas columnas/ de brocados capiteles", en *La torre de Babilonia* Nembrot llega a construir un alcázar turquesado, que emule el divino, etc. Incluso se llega a describir en *El lirio*, un palacio de cristal "un alcázar suntuoso/ Una fábrica real", y el mismo material aparece en el rico alcázar de *La hidalga del valle* y en el palacio de *La vida es sueño*. La gran perfección de tal Alcázar se justifica por estar diseñado por el arquitecto Amor (*El jardín de Falerina*) y edificado por el mejor Pintor (*El pintor de su deshonra*).

Así, tradición bíblica (Apocalipsis, templo de Salomón, torre de David y Alcázar de Sión; palabras de Isaías y San Juan), y metáforas de larga tradición para definir la grandeza de Dios, se reinterpretan en términos plásticos para comunicar al espectador el poder de seducción de estas fábricas. Con sólo el decorado verbal, en ocasiones visualizado en una rica escenografía (*El sacro Parnaso, La viña*), Calderón construye auténticas estampas de luz y color cuya belleza se mantiene en la mente del espectador incluso cuando ha desaparecido de la acción. La espectacular obra de arte, que traduce el modelo de la Creación, interpretado en términos arquitectónicos según Alberti, responde al mismo propósito que los palacios soñados presentes en El *sueño de Polífilo*. En *Psiquis para Madrid*, los altos muros son "amatistas, topacios, crisólitos y jacintos" y sus losas "cristales limpios"; de bronce, marfil, topacio, amatista y rubí (*La segunda esposa*); de mármoles y jaspes (*Sacro Parnaso*); jaspes y bronces (*La viña*). La atracción del palacio es tan grande que, a su imagen, los poderes diabólicos imitan otros propios: la Sombra lo hace en *La cura y la enfermedad*; Pitonisa en *El cordero de Isaías*; el Demonio en *La nave del mercader*, y Lisonja en *El maeztrazgo*. Esta última advierte

---

[382] Véase nuestro trabajo sobre el azul modernista en nuestro estudio *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2006, pp. 153-188.

y enseña a todos que tales fábricas no son más que "ficta idea", aumentando así su efectividad teatral con la propia palabra.

Todas estas emulaciones visuales constituyen un constante juego en cuanto permiten, en unos casos, una visión de luz extraordinaria que se prolonga para desaparecer repentinamente y convertirse en monte (*Nave*), en choza (*Jardín*), en viento (*Año santo Roma*) y en nada (*Psiquis Toledo*), de donde procedían. En otros casos, la teatralidad es aún mayor, como en *Los encantos*, donde la transformación se presenta premeditada y se consuma de forma gradual. Aunque Culpa sabe que sus palacios no son más que "sombra y graznido de aves" hace ver en ellos palacios preciosos, que vuelven al fin a su esencia nihilista. Siempre que los palacios están erigidos en montes o riscos están destinados a desaparecer. El único caso en que no se da este secuencia (lugar salvaje, palacio, desaparición) es en *El nuevo palacio del Retiro*, que, aun asentado en campos desiertos, tiene carácter permanente, por proceder de campos de olivos cuya simbología religiosa era perfectamente conocida.

Aunque los procedimientos para los autos son los mismos que en los dramas y comedias, la brevedad de esas piezas obliga a sintetizar la técnica y a incrementar el valor de la luz y el efectismo teatral para destacar el doble sentido del palacio: el simbólico espiritual y el literal teatral en donde la fantasía ocupa un lugar fundamental. En esa fantasía creadora está latente toda la tradición cultural que el Renacimiento fusionó, más la técnica pictórica y el auténtico interés del autor por hacer del teatro una completa ilusión que mantuviese constante la admiración del espectador.

SIGNIFICADO Y SENTIDO DE
LA FUERZA DE LA SANGRE *DE CERVANTES*

Miguel Á. Teijeiro Fuentes
Universidad de Extremadura

Si comparamos *La fuerza de la sangre*[383] con el resto de las *Novelas Ejemplares*[384] más "idealizadas", observamos que nuestro relato presenta evidentes semejanzas, pero también marcadas diferencias, en una especie de proceso de gradación propiciado por el tema del amor.

---

[383] Escasamente estudiada, en comparación con algunos otros de los relatos cervantinos, el hispanismo ofrece interpretaciones, comentarios y juicios muy dispares acerca de esta novela, para unos inigualable y, para otros, desconcertante. Además de los estudios que cito en las notas a pie de página, recordemos los trabajos de Ruth El Saffar (*Novel to Romance: A study of Cervantes´s "Novelas Ejemplares"*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974), de A. Forcione (*Cervantes and the humanist vision. Study of four Exemplary Novels*, New York, Princeton University, 1982, pp. 317-397), y de Antonio Rey Hazas ("Violación y honra en la obra de Cervantes: el caso de *La fuerza de la sangre*", en *Siglos dorados: Homenaje a Agustín Redondo*, (coord. P. Civil, 2004, vol. 2, pp. 1201-1214), entre otros.

En la mayoría de ellas, la acción gira en torno al protagonista femenino o, cuando no, a una pareja de enamorados, pero casi siempre nos encontramos ante personajes que sufren situaciones extremas, anómalas o peligrosas, enfrentados a su propio destino, personajes trágicos, y con la obligación de tomar decisiones personales decisivas. En la mayoría de los casos hacen gala de una honestidad y una discreción que les convierte en seres ejemplares, en modelos de comportamiento.

En *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La Gitanilla* y *La ilustre fregona*, el protagonismo de la intriga recae en el personaje femenino de manera que la presencia del héroe está supeditada a la correspondencia amorosa de su dama al final del relato. Ninguno de los pretendientes goza de su prometida hasta el feliz desenlace a través del matrimonio y no sin antes superar una serie de pruebas extremas que vienen a confirmar la honestidad de sus sentimientos y les hacen acreedores a tamaña recompensa (para Ricardo, y en menor medida también para Ricaredo, es el cautiverio turco, mientras que para don Juan de Cárcamo y para Tomás de Avendaño consiste en desprenderse de su condición nobiliaria para convertirse en gitano y mozo de mesón respectivamente).

Por el contrario, en *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*, las protagonistas femeninas han gozado del amor de sus prometidos bajo la firme promesa de matrimonio. En la primera de ellas, las dudas de Marco Antonio hacia Teodosia obligan a la joven a salir en su búsqueda y disputarse su amor con Leocadia, también engañada; en la segunda es la madre del Duque de Ferrara quien demora el ansiado matrimonio de la pareja. Como en *La fuerza de la sangre*, también en *La señora Cornelia* la protagonista ha dado a luz una criatura que adquiere una innegable funcionalidad en el relato.

En *La fuerza de la sangre*, Cervantes se aparta, sin embargo, de los casos comentados para proponernos el enredo más conflictivo y desconcertante. En este relato asistimos al conflicto extremo de las relaciones personales entre galán y dama. Leocadia ni está casada, ni está enamorada; no conoce varón y en su inocencia es víctima de los

---

[384] Las citas de *La fuerza de la sangre* están tomadas de cualquiera de las ediciones

deseos lujuriosos de Rodolfo, quien la viola[385]. A partir de aquí, la protagonista inicia un penoso calvario que sólo la imaginación de Cervantes conseguirá solucionar felizmente.

1. Perturbación y primer desmayo: la hora deseada

1. 1. Ovejas y lobos

El comienzo de *La fuerza de la sangre* resulta espectacular no sólo desde el punto de vista formal –en cuanto al uso de la técnica narrativa empleada, de la que Cervantes se muestra siempre un hábil dominador (véase, por ejemplo, el inicio de *La señora Cornelia* o los más transgresores de *La Gitanilla*, *Las dos doncellas* o *La española inglesa*)–, sino también desde el punto de vista del contenido –la inclusión de un asunto tan escabroso como el rapto y violación de una muchacha hija de hidalgos humildes a manos de un caballero también mozo[386]–.

---

modernas del texto, ya sea la de Castalia, Cátedra, Espasa-Calpe o Editora Nacional, entre otras.

[385] Cuando el galanteo amoroso es sustituido por el deseo de posesión, el galán pretende por la fuerza aquello que no consiguió a través de la correspondencia sentimental. El galán se transforma entonces en ofensor y sus propósitos se vuelven tan infames como su actuación, consumando la violación, en algunas novelas, o quedándose en el intento en otras. Es evidente que desde la literatura clásica, con los dioses a la cabeza, el tema de la violación forma parte de la literatura y ha llegado hasta nuestros días (*Santuario* de Faulkner, *Mystic River* de Lehane o *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa). Cervantes no es el primero en incorporarlo a la acción de un relato, pero sí su impulsor en la literatura del Siglo de Oro (*Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea* de Calderón…). Otros ejemplos narrativos podemos encontrarlos en *El desdén de la alameda*, relato incluido en *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), de Gonzalo de Céspedes; *La desgraciada amistad*, incluida en *Sucesos y prodigios de amor* (1624), de Pérez de Montalbán; *No hay mal que no venga por bien*, incluido en *Jornadas alegres* (1626), de Castillo Solórzano, o *La esclava de su amante*, incluido en *Desengaños amorosos* (1647), de María de Zayas, por citar algunos ejemplos cercanos en el tiempo.

[386] No es la única vez que Cervantes tratará este asunto, aunque sí convertido en tema central de la narración. Ya lo había recogido en la versión primera de *El celoso extremeño*, del Manuscrito Porras, con la supuesta violación de Leonora, y, más evidente, en el desgarrador testimonio de don Diego en *La ilustre fregona*. Incluso en el *Quijote* (II, xlv), Sancho reflexiona con discreción sobre la honestidad de la mujer y su fuerza para enfrentarse a la violencia del hombre en el caso de la descarada que

Nada hay de inútiles descripciones ni pesadas digresiones en el inicio de *La fuerza de la sangre*. El narrador prefiere que sea el lector quien imagine la escena, mientras él se dedica a situar a sus protagonistas en las coordenadas espaciales y temporales necesarias. El tiempo se concreta en una noche de verano calurosa, clara, cuando el reloj marca las once; el lugar elegido es Toledo, población insigne, cuna de gente bien inclinada, en donde gobierna la justicia, y, más concretamente, el camino que sube desde la vega del río al centro de la ciudad.

A paso lento, despreocupados, una "honrada familia" formada por un "anciano" y "buen" hidalgo, acompañado de su mujer, su hermosa hija de dieciséis años, su hijo más pequeño y una criada, regresan a casa tras disfrutar de un día de fiesta. Su despreocupación contrasta con el inesperado "desastre" que les va a suceder bien pronto. El narrador omnisciente abandona su papel descriptor para adelantarnos la "desdicha" que se avecina, tan grave que sus secuelas tardarán en curarse muchos años. Alertado el lector, fija entonces su atención en un caballero mozo que, acompañado de cuatro amigos, merecen la desaprobación primera del narrador, antes incluso de que aparezcan en la escena del delito. Aquel, cuyo nombre se encubre por el de Rodolfo para no dañar su fama, es un tipo "atrevido", cuyo comportamiento desdice su condición, o tal vez al contrario, precisamente su condición (rico y de sangre ilustre) le otorga la soberbia necesaria para atreverse a acometer acciones deshonestas. Como los pícaros delincuentes de la narrativa de la época, Rodolfo tiene "la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres", pero, a diferencia de aquellos, él procede de "sangre ilustre". De modo que lo que a los primeros no se les ocurriría hacer nunca, pues supondría una peligrosa subversión del orden establecido, a éste se le pasa por la cabeza continuamente, consecuencia de una mocedad despreocupada e insolente que justifica su comportamiento social.

---

pleitea contra un ganadero rico al que acusa de haberla violado. Y en el *Persiles* asistimos también a algún episodio en donde se relatan las bárbaras costumbres sexuales que tienen lugar en el reino del astrólogo Mauricio.

De las palabras del narrador parece desprenderse que no es la primera vez que Rodolfo y sus amigos cometen una acción tan reprobable como la que van a llevar a cabo. La desenvoltura con la que se mueven, el regodeo en las miradas y los gestos, la rapidez con la que actúan, la resolución con la que llevan a efecto el plan trazado... obedecen a una especie de rutina prevista de antemano. ¿Qué pintan, si no, los cinco jóvenes a esas horas de la noche en un camino solitario y apartado?

Todo sucede en un instante, aquel en el que en un mismo tiempo y lugar el destino ha querido que se encontraran un "escuadrón" de ovejas con una camada de lobos. El uso continuado del contraste no admite dudas sobre las intenciones del autor, que enfrenta a ambos bandos desde actitudes opuestas. Las "ovejas" suben por el camino, pobres pero honradas, a pie, el paso lento, con el rostro descubierto, desprevenidas, y cuando se encuentran con el grupo de jóvenes le reprochan su indecoroso comportamiento y aligeran el paso cuando les ven marcharse del peligro pasado; los "lobos" bajan por el camino, ricos pero mal inclinados, a caballo, el rostro cubierto, prevenidos para la acción, amenazantes en sus muecas y burlas, prolegómenos del violento ataque, espada en mano, y del rapto de la joven hija del hidalgo, a quien el caballerete Rodolfo sube desmayada a la grupa del caballo. En definitiva, "alegres se fueron los unos y tristes se quedaron los otros": Rodolfo llega a su casa sin impedimento alguno porque tienen un cuarto independiente de la casa de sus padres ("inadvertencia de padres que quieren tener sus hijos recogidos"), mientras que los padres de Leocadia arriban a la suya desesperados y confusos, sin saber qué decisión tomar sobre tan espinoso asunto.

1. 2. El teatro de la tragedia: la violación

El grupo da paso ahora a la individualidad. Separados de su entorno, Rodolfo y Leocadia van a actuar tal y como son. El escenario ha cambiado de lugar, transportándonos a una localización más íntima: la habitación de Rodolfo. En ella asistimos a un nuevo contraste protagonizado en este caso por el binomio "oscuridad-

luz" que permite, tanto desde el plano simbólico como desde el plano real, estructurar la siguiente escena. En apenas una hora, desde que la desmayada Leocadia llega a casa de Rodolfo sin ser vistos de nadie hasta que Leocadia ya consciente es abandonada por Rodolfo en la plaza del Ayuntamiento sin ser vistos de nadie, va a tener lugar el delito. En este espacio de tiempo asistiremos a la deshonra de la protagonista ("antes que de su desmayo volviese Leocadia, había cumplido su deseo Rodolfo") sobre la que Cervantes pasa de puntilla por tres motivos fundamentales. El primero tiene que ver con la autocensura que el autor se propone ante un hecho tan violento y desgraciado; el segundo pretende que el lector se distancie emocionalmente de un hecho tan escandaloso y admita el desenlace final del relato sin sobresaltos ni prejuicios morales. El tercero porque, al desmayarse, Rodolfo puede consumar su triste acción, ya que se supone que en caso contrario le hubiera sido imposible a tenor de la defensa que de su fama hace Leocadia cuando el joven intenta forzarla de nuevo[387].

El contraste que se registra entre Leocadia y Rodolfo es consecuencia del enfrentamiento que tiene lugar entre ambos. Ella no ve ni oye, pero no para de hablar; él, por el contrario, ha visto y oye, pero calla en todo momento. La oscuridad va acompañada por tanto del silencio, situación que desconcierta a la infeliz Leocadia, que cree estar tocando a un fantasma sin alma. Fue raptada "cubiertos los ojos con un pañuelo" (ceguera física) y sufre un desmayo que le impide defenderse de la violencia de su raptor (ceguera moral), de ahí que cuando recobre el conocimiento lo primero que advierte es la oscuridad que le rodea. A Rodolfo le ocurre algo parecido, pero a la inversa. El galán, "ciego de la luz del entendimiento" (ceguera moral), no duda en gozar de sus deseos "a escuras" (ceguera física).

La situación de Rodolfo es devolver a Leocadia a la calle una vez que ha consumado su ilícita pasión. Sin embargo, inesperadamente, ella vuelve en sí. Cervantes

---

[387] No olvidemos el valor que Cervantes le concede a la oposición femenina y su inalterable firmeza ante la violencia masculina. Recordemos el episodio, entre el humor y la ejemplaridad, que nuestro autor nos propone en el juicio de Sancho como Gobernador de la Ínsula en su *Quijote* (II, xlv).

le hace recobrar el sentido en su justo momento para que la joven pueda, por un lado, expresar su dolor, y, por otro, descubrir el cuarto donde se ha cometido la ofensa, del que roba un pequeño crucifijo de plata que pretende obrar el milagro de la anagnórisis. Al sentirse deshonrada, Leocadia comienza a hablar. Su discurso va hilvanándose con una madurez impropia de una persona de su edad (diecisiete años casi) y de su inocencia (pues aparte de su padre y del confesor, "no he hablado con hombre alguno en mi vida").

Con una gran coherencia y comedimiento, inexplicables también teniendo en cuenta la situación en la que se encuentra, Leocadia reivindica su honra perdida, desea su propia muerte, exige discreción a su ofensor, le niega el perdón y le ruega que la deje libre y no la siga. Incluso cuando Rodolfo pretende forzarla de nuevo, ella se resiste y repele con fuerza la violencia del joven obligándole a salir de casa.

El discurso de Leocadia viene marcado por la oscuridad que le rodea, una oscuridad física que ella identifica con una oscuridad moral, es decir, con el infierno. Se trata de un infierno personal (ella confiesa no haber visto el rostro de su ofensor y, por tanto, no lo tiene guardado en la memoria, una excusa más para justificar su repentino enamoramiento nada más ver a Rodolfo al final de relato), pero también de un infierno moral (que la hace sentirse culpable de su propio dolor y desear que "esta oscuridad durase para siempre") y de un infierno social (que tiene que ver con el profundo sentido de la honra que la joven posee).

Mientras tanto, Rodolfo, "como mozo poco experimentado, ni sabía qué decir ni qué hacer". ¡Mentira! Para J. Rodríguez-Luis[388] el desconcierto del joven es un pretexto para apiadarnos de Rodolfo y excusar su comportamiento, consecuencia de sus bríos juveniles. Pero si tenemos en cuenta la caracterización primera que del personaje ha hecho nuestro autor (Rodolfo tenía "atrevimientos que desdecían de su calidad" y le llevaban a atreverse a cosas deshonestas) y su reacción posterior tras escuchar el discurso de Leocadia implorante y trágico (¡abalanzarse de nuevo sobre ella para volver a gozarla!), el silencio del caballerete (que ha estado "sin hablar palabra alguna" desde el

principio) sólo puede entenderse como una excusa funcional que le permite al narrador dejar en boca de Leocadia todo el componente trágico de la escena. ¡Las discretas razones de la joven resuenan en la habitación y reflejan su angustia frente a la desproporcionada maldad del muchacho!

Rodolfo no es un joven poco experimentado; sabe muy bien lo que quiere hacer, que no es otra cosa que confirmar su "gusto" pretendiendo gozar de nuevo de Leocadia, aunque en esta ocasión no consiga sus propósitos ante la valerosa resistencia de la joven, nueva inverosimilitud del relato por otra parte. De este modo, su figura se va agigantando en proporción inversa a la esperpéntica de Rodolfo. Mientras ella representa el coraje, la honestidad, la discreción, él se identifica con las pasiones más bajas. De ahí que, como en principio resulte coherente, aunque más tarde se demuestre lo contrario, Leocadia increpe a Rodolfo negándole el perdón ("mira, no aguardes ni confíes que el discurso del tiempo temple la justa saña que contra ti tengo"), promesa que incumplirá sin razón aparente al final del relato (obsérvese por vez primera el enfrentamiento, al que más adelante me referiré, entre el "gusto" sexual de Rodolfo y la "justa" saña de Leocadia).

Aducirá el lector bien intencionado que en una situación tan delicada Leocadia está actuando bajo los efectos del trastorno emocional que acaba de sufrir, y que, ocho años después, la situación es distinta. A ello puede contribuir también el hecho de que el rostro del ofensor le sea desconocido y que, al verle por primera vez tan hermoso, no le identifique con el de su imaginado enemigo. ¡Puede ser!

Pero es que Rodolfo no sólo no hace ni dice nada que pueda mitigar el dolor de Leocadia –ningún consuelo, ninguna disculpa, ningún arrepentimiento sale de su boca-, sino que se muestra aún más detestable cuando pretende abusar por segunda vez de ella de la manera más cobarde y cruel. ¡Y no será porque Leocadia no procura atemperar sus ánimos, para lo cual llega incluso a suponer que la conducta del joven se debe a un simple "accidente" ("Haz cuenta que me ofendiste por accidente"), a un arrebato

---

[388] Rodríguez-Luis, J., *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa

pasajero que ella puede llegar a olvidar! ¡Ni por ésas! Rodolfo la abraza con intención de gozarla, porque le mueve un "ímpetu lascivo del cual nunca nace el verdadero amor, que permanece, en lugar del ímpetu, que se pasa".

La salida de casa de Rodolfo, que "se fue a buscar a sus camaradas para aconsejarse con ellos de lo que hacer debía" es otra ingenua excusa narrativa ideada por Cervantes para dejar sola a Leocadia. ¡Claro que de nuevo Rodolfo sabe lo que debe hacer! Su idea, nos la había adelantado el propio autor, era devolver a la joven a la calle sin ser sentido por nadie, y eso será lo que haga. No resulta extraño por ello que se explique la tardanza de Rodolfo aduciendo que "aunque había ido a buscar a sus camaradas, no quiso hallarlas, pareciéndole que no le estaba bien hacer testigos de lo que con aquella doncella había pasado". Para J. Rodríguez-Luis[389] la discreción de Rodolfo, protegiendo la honra de Leocadia, demostraría el principio de su madurez y un tanto a su favor de cara al desenlace final del relato. Sin embargo, a mí me parece todo lo contrario: una muestra más de su egoísmo. ¡Este comportamiento de Rodolfo sí que tiene sentido! Como todos los "viciosos", el caballero no se fía ni de su sombra (tal vez por eso ha decidido independizarse de sus padres y vivir en un cuarto apartado), de ahí que prefiera ocultar su delito antes que confesárselo a sus insolentes amigos, siempre dispuestos a reírle las gracias pero en el fondo tan depravados como él.

Durante esa "media hora" que Rodolfo falta de casa, Leocadia comienza a ver gracias "al resplandor de la luna" que entra a través de una ventana. Entonces "vio que era dorada la cama", "contó las sillas y los escritorios", "notó...donde la puerta estaba", "vio pendientes de las paredes algunas tallas", "la vista [de la ventana] caía a un jardín", "vio y notó...ricos adornos de aquella estancia" y, finalmente, "vio un crucifijo pequeño, todo de plata" que ocultó entre los pliegues de la manga de su vestido.

La luz le permite a la joven tomar conciencia de su situación, comprobar el lugar en el que se encuentra, reconocer la elevada condición social de su ofensor y robar el crucifijo. Cuando Rodolfo regresa "sin hablar palabra", Leocadia volverá a la oscuridad

---

Turanzas, 1980, t. I, pp. 54-70.

("con un pañuelo le vendó los ojos"), aunque en este caso será para recobrar la libertad. Entonces "Miró [y] no vio a persona", porque Rodolfo ha desaparecido no sin antes hablarla "en voz trocada y en lengua medio portuguesa y castellana", intentando así confundir a la joven en un nuevo gesto de ruindad[390].

1. 3. Leocadia y su familia: el honor

La llegada a casa de Leocadia, demorada por su inesperado rapto y violación, supone el regreso a un universo más armónico y familiar. La joven narra a sus padres su trágica desgracia, si bien el autor no se recrea en ningún detalle ni añade nada nuevo a lo ya conocido para no exagerar su dolor ni el de su familia. Tan sólo se muestra más explícita en el hurto del crucifijo, pieza que puede servir para reconocer la identidad de su agresor, "aunque ella no deseaba venir en [su] conocimiento". El padre, pues la madre tan sólo aparece en un segundo plano consolando a su hija, la recibe con los brazos abiertos y demuestra una entereza y una discreción propias de su condición de buen hidalgo. ¡De tal padre, tal hija!, diríamos. Por un lado, descarta la prueba del crucifijo, al que sin embargo le augura un papel destacado, pues "permitirá que haya juez que vuelva por tu justicia", por otro, expresa tan breve como contundentemente su concepción del honor, una lección social y moral digna de un personaje cervantino.

Frente a las terribles venganzas y las violentas muertes de los dramas barrocos, don Luis, como antes había hecho su hija ante Rodolfo, emparenta el honor con el pecado, es decir, lo social con lo moral. Sólo pierde el honor quien ofende a Dios con su comportamiento y no quien lleva una vida virtuosa. De este modo, quien ha perdido el honor, "con el dicho, con el deseo y con la obra", es Rodolfo, y no Leocadia.

---

[389] *Ibidem*.

[390] Recordemos que los portugueses eran famosos en aquella época por su desaforada pasión amorosa. Con gran ironía, Cervantes pretende que Leocadia achaque el delito sexual a alguien del país vecino, así como la astucia de Rodolfo en sus pretensiones de no ser descubierto. *Vid*. M. Á. Teijeiro Fuentes, "Cervantes en Portugal", en *Revista de Estudios Extremeños*, en prensa.

Podría decirse entonces que, siguiendo el razonamiento de don Luis, y del lector en general, Rodolfo recuperará su honor y el de su familia cuando al final del relato se case con Leocadia, reparando así el pecado cometido a los ojos de Dios, representado en el crucifijo.

No obstante, esta interpretación del honor como un concepto moral de carácter individual choca con la concepción social, con la conciencia colectiva, que se hará evidente cuando Leocadia se sienta preñada. La joven lo sabe y por eso le exige discreción a Rodolfo, "pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes", y su padre vuelve sobre el asunto aconsejando a su hija prudencia, porque "más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta".

Oyendo hablar a padre e hija cabe preguntarse qué queda de "la seguridad que promete la mucha justicia y bien inclinada gente de aquella ciudad" de Toledo a las que se refería el narrador al comienzo del relato. ¿Fina ironía o tópico *laus urbis* sin interés alguno? Los padres de Leocadia han visto cómo su hija ha sido raptada ante sus ojos por un caballero arrogante y, sin embargo, no saben qué hacer ni a quién acudir. Cuando la recuperan, deshonrada y humillada, prefieren ocultar la tragedia de puertas adentro, confiando en la justicia divina, pues la humana no funciona para estos casos.

Mientras a Leocadia le espera una muerte en vida, pues se le acaban de cerrar todas las posibilidades de llevar una vida normal, Rodolfo ni siquiera recuerda ya lo sucedido la noche anterior ("él se fue con tan poca memoria de lo que con Leocadia le había sucedido como si nunca hubiera pasado") y, en unos días, recibe un nuevo regalo de su padre: un magnífico viaje de placer por Italia junto a sus compañeros de fatiga. Es imposible resignarse a tamaña injusticia solamente interpretable por la desigualdad social de los protagonistas y por el desenlace final, que si bien redime a Leocadia de sus ocho años de sufrimiento, ignora el castigo para su ofensor.

2. Peripecia y segundo desmayo: la hora del deshonor

La peripecia en esta novela es tan débil como escasa, distanciándose así del enredo que se plantea en otros relatos, desde *La española inglesa* a *El amante liberal*, por otra parte los dos relatos más "abizantinados" de la colección. A ello contribuye la desaparición de escena de Rodolfo y, por tanto, del culpable del delito mayor. El joven caballerete parte para Italia, en compañía de sus amiguetes y con el crédito económico de su padre, más animado por la *dolce vita* que espera seguir gozando allí que por los deseos de convertirse en un hombre maduro.

La ausencia de Rodolfo obliga a que el peso de la acción recaiga en Leocadia, si bien por poco tiempo, pues después de su partida "se sintió preñada", renovándose en ella el dolor de su desgracia. El narrador hace volar el tiempo para resumirnos en unas breves líneas los siete años que transcurren desde la partida de Rodolfo y el nacimiento de su hijo, al que llaman Luis, como su abuelo materno, y al que han recogido en casa.

2. 1. Luisito y el atropello

Leocadia podía haber pasado a la historia de la literatura cervantina como una de tantas heroínas a quienes la desgracia obliga a entrar en un convento (véase *El celoso extremeño* o los truculentos relatos de María de Zayas, por ejemplo), o a iniciar una peligrosa búsqueda de su amado para conseguir la reparación de su fama (véase, en este caso, *Las dos doncellas* o los relatos cortos de influjo más bizantino). Sin embargo, en esta ocasión le espera (como a la innombrada madre de Constanza en *La ilustre fregona*, como a Cornelia en *La señora Cornelia*, como a Feliciana de la Voz en el *Persiles*) un embarazo secreto y la crianza de una criatura "con nombre de sobrino".

Luisico es un personaje funcional que, como su padre, apenas si abre la boca en todo el relato. La permisión del cielo parece tenerle reservada la tarea de unir felizmente a las dos familias enfrentadas: la de Leocadia y la de Rodolfo.

Si con la caracterización del muchacho ("de rostro hermoso, de condición mansa, de ingenio agudo, y en todas las acciones que en aquella edad tierna podía hacer, daba señales de ser de algún noble padre engendrado") Cervantes se propone atenuar el

delito cometido por Rodolfo pensando ya en un final feliz, o si, tal vez, lo que pretende es desarrollar una idea muy común en los textos literarios de la época, según la cual la nobleza social imprime carácter desde la cuna sin sospechar sus orígenes (como le ocurre a Preciosa en *La Gitanilla* o a Constanza en *La ilustre fregona*), no lo consigue. Para un lector moderno las palabras del narrador suenan de manera cínica. El intento por comparar al angelical muchacho con su impresentable padre no hace más que renovar la imagen del Rodolfo traidor y cruel, que parece haber roto incomprensiblemente con su comportamiento la ilustre cadena genética de antecesores y predecesores.

La peripecia propicia otro hecho violento que, en esta ocasión, sufre Luisito. El niño es atropellado por un caballo cuando cruzaba por un paso peligroso. La milagrosa aparición de un anciano caballero y su rápida intervención llevando al niño a su casa y mandando llamar con sus criados a un cirujano le salvan la vida. Los primeros temores van dando paso a un ambiente más reposado cuando el médico confirma la mejoría del enfermo. Para entonces, Leocadia y sus padres han llegado ya a la casa del caritativo caballero, quien confiesa haber obrado porque "le pareció que había visto ["en Luisito"] el rostro de un hijo suyo, a quien él quería tiernamente".

El lector ha asistido, pues, a dos incidentes violentos y casuales protagonizados por madre e hijo que concluyen en un mismo lugar: la cama de una habitación. El primero es la violación de Leocadia por Rodolfo y su muerte moral; el segundo es el atropello de Luisito y la ayuda del padre de Rodolfo, y su salvación física. De nuevo lo moral y lo físico estrechamente unidos. Ha sido "la fuerza de la sangre", como después se sabrá, la que ha obrado el milagro, moviendo al padre de Rodolfo (que no tiene nombre, como tampoco lo tiene la madre de Leocadia) a intervenir decisivamente en el destino de su nieto, empujado por un extraño sentimiento de ternura. En Luisito ha visto el rostro de su hijo**.**

2. 2. La anagnórisis de lugar

A la anagnórisis intuida por el caballero se une de manera inmediata la anagnórisis constatada por Leocadia. El lector asiste atónito a la gran paradoja del relato: el lecho donde el pequeño se recupera de una muerte casi segura es el mismo que sirvió de sepultura a la honra de su madre. La cama donde Luisito descansa es el mismo lugar donde fue concebido de manera insidiosa. Leocadia, alborotada, comienza a dar vueltas por el cuarto mientras se asegura y confirma sus sospechas. Si todas las pruebas resultan concluyentes, por doña Estefanía, madre de Rodolfo, sabe que éste anda fuera de España desde hace siete años, la edad de su hijo, prueba que acaba por confirmar todos sus temores. No le costará mucho trabajo a Leocadia convencer de su situación a doña Estefanía, pues ésta, en una tercera anagnórisis (a veces Cervantes abusa de este recurso o juega con él de manera insistente o innecesaria, recordemos, por ejemplo, *La señora Cornelia* o *El amante liberal*), advierte que "aquel niño [se] parecía tanto a un hijo suyo que estaba en Italia, que ninguna vez le miraba que no le pareciese ver a su hijo delante". En cuanto a su marido, el convencimiento del caso viene "por divina permisión del cielo", razón más que concluyente.

Leocadia le resume a doña Estefanía todo lo que le sucedió aquella noche en aquel cuarto, repitiendo la escena que había mantenido con sus padres tras regresar a casa mancillada. Sin embargo, el lenguaje de la joven se ha dulcificado y los hechos se han suavizado, a la búsqueda de una solución más atemperada del conflicto. Leocadia omite los detalles más escabrosos de lo que ahora resulta que fue una "travesura" de Rodolfo, y presenta el crucifijo como una prueba de su agravio, convertido ahora en juez al que nunca ha pedido venganza, confesión que no concuerda con la verdad, pues la visión del crucifijo recordemos que provocó en ella y su familia lágrimas y deprecaciones y "*se pidieron venganzas* y desearon milagrosos castigos".

Finalmente, Leocadia, consciente de su inferior condición social ("soy noble...con una medianía de los bienes de fortuna"), no formula ninguna exigencia ni pretende perturbar la buena fama de la casa donde se hospeda, sino que confiesa ambiguamente buscar un "medio" con el que sobrellevar su desgracia. ¿A qué se está

refiriendo? ¿Una compensación económica, tal vez? ¿Un reconocimiento privado? ¿Unas bodas inalcanzables?

La gravedad del tema, el recuerdo aún vivo en la memoria de su violación, la tensión del momento, provocan el segundo desmayo de Leocadia, también en brazos de la familia ofensora, si bien en este caso en los de doña Estefanía, quien, en exagerada imagen no exenta de nuevo de ironía, "juntó su rostro con el suyo ["el de Leocadia"], derramando sobre él tantas tiernas lágrimas que no fue menester esparcirle otra agua encima para que Leocadia en sí volviese".

De este modo, si el primer desmayo supuso su violenta caída, este segundo parece representar el comienzo de su remedio.

2. 3. El regreso a casa del Rodolfo

La indefinición de la madre de Leocadia contrasta con el protagonismo de doña Estefanía, la madre de Rodolfo, que se encargará del regreso a casa de su hijo bajo la promesa de matrimonio con una mujer muy hermosa. A estas alturas del relato parece necesario indicar que el proceder de los padres de Rodolfo con su hijo ofrece una explicación adecuada a su baja inclinación. La demasiada libertad que le han concedido permitiéndole vivir en un cuarto independiente, la insistencia en alejarle del hogar con la esperanza de verle regresar convertido en un hombre, la comprensión con la que admiten su negativa al matrimonio, y, sobre todo, la ausencia de cualquier reproche a su indeseable comportamiento, son razones suficientes para criticarles su modelo de educación al que parece ser su consentido hijo único.

Sin duda ninguna, la madre de Rodolfo se muestra una perfecta conocedora de la sicología de su hijo, al que sólo parece posible convencerle de cualquier asunto a través de la hermosura y mediante una mentira o, cuando menos, una falsa verdad. Doña Estefanía urde la pantomima ("la traza" la llama el autor) que servirá de encuentro para la pareja, alecciona a Leocadia sobre lo que debe hacer, confirma su testimonio a través de la versión de los amigos de su hijo (por cierto, cabe aclarar de manera definitiva

algunas dudas. Por ejemplo, cuántos amigos eran: ¿tres?, ¿cuatro?; o, por ejemplo, finalmente Rodolfo ocultó su delito sin dar cuenta a sus amigos, como parece desprenderse de la lectura de los hechos, o, como quiere después, les ha confesado más tarde que efectivamente se la llevó a su casa para forzarla[391]) y dispone el matrimonio de Leocadia tras amenazar a su hijo con el falso retrato de una dama muy fea elegida como su futura mujer.

De este modo, en apenas un mes (dos días después de recibir la carta de su madre se pone en marcha, en doce días está en Barcelona y en siete más en Toledo, sin que su viaje suponga un retraso en el desarrollo de la acción, como en *La española inglesa* o *El amante liberal*), está de regreso en casa ("tan galán y tan bizarro, que ["era"] los extremos de la gala y la bizarría", –suponemos que en un nuevo intento del autor por explicarnos la suspensión amorosa que sufre Leocadia cuando le ve por primera vez–) recibiendo la bienvenida de sus padres y, sin saberlo, las primeras miradas a escondidas de Leocadia.

3. Anagnórisis y tercer desmayo: la "hora deseada"

3. 1. El engaño del retrato

El regreso de Rodolfo obedece a su matrimonio con una mujer muy hermosa. Sin embargo, el retrato que su madre le presenta desagrada a su hijo por la extremada fealdad de la joven elegida, anzuelo que llevará enseguida al caballerete a picar en cuanto contemple la extraordinaria belleza de Leocadia entrando por la puerta vestida de terciopelo negro y alumbrada por dos velas de cera en sendos candeleros de plata. Al verla, inconscientemente Rodolfo la compara con su supuesta prometida y deduce que

---

391 A todo esto, y puestos a hacernos preguntas sin pretensiones detectivescas, sino por mera curiosidad y afán de comprensión, ¿a dónde ha ido a parar ese hermano de Leocadia que siete años antes le acompañaba en la fatídica noche de su rapto y del que nada volvemos a saber? ¿Descuido cervantino? Parece probable, pues su presencia en escena podría modificar el tema del honor y obligarle a

"si la mitad desta hermosura tuviera la que mi madre me tiene escogida por esposa, tuviérame yo por el más dichoso del mundo". ¡Ya le tenemos atrapado en la red del deseo de hermosura!

La conversación que han mantenido madre e hijo demuestra la discreción nobiliaria del joven y no se aparta un ápice de su obsesión por el goce de lo físico ("la hermosura busco, la belleza quiero", afirma) por encima de lo moral, rasgo que le enfrenta a muchas otras de las creaciones cervantinas y contrasta con la discreta sentencia de la Ruperta del *Persiles*, cuando escribe en la *Flor de aforismos peregrinos* (IV, i): "La mejor dote que puede llevar la mujer principal es la honestidad, porque la hermosura y la riqueza el tiempo la gasta o la fortuna la deshace". El neoplatonismo de Periandro, que le permite mirar a Auristela con los ojos del alma cuando ésta se transforma en un monstruo de fealdad a causa de un veneno, situación idéntica a la que ya había trazado en *La española inglesa* con Isabela y Ricaredo, se transforma aquí en hedonismo. Rodolfo ya lo había constatado cuando advierte a su madre que "*justo* es y bueno que los hijos obedezcan a sus padres...pero también es conveniente y mejor que los padres den a sus hijos el estado de que más *gustaren*". He aquí la opinión entre "lo justo" y "el gusto", es decir, entre el hedonismo pagano y el estoicismo cristiano[392].

Las reflexiones de Rodolfo sobre el matrimonio contribuyen, en su caso, a realzar su negativa caracterización. El caballerito mimado y consentido sólo quiere hermosura porque la otra dote (nobleza y riqueza) no la necesita, pues sus padres se la

---

tomar partido en la defensa de su hermana (como don Rafael en *Las dos doncellas* o de don Lorenzo en *La señora Cornelia*, por ejemplo), impidiendo tal vez el desenlace previsto.

[392] Como ya señalara J. B. Avalle-Arce refiriéndose en esta ocasión a un debate parecido que encontramos en *La Galatea*, "El hibridismo mantiene que se llega a lo justo a través del gusto... mientras que la actitud estoico-cristiana halla gusto sólo en lo justo", para concluir afirmando que "En CERVANTES, desde luego, el conflicto ético se soluciona siempre desde el punto de vista estoico-cristiano" *(La Galatea*, Madrid, Castalia, 1987, p. 223, nota 1). No parece, sin embargo, que éste sea el camino que encontramos en *La fuerza de la sangre* a tenor de la resolución final del relato. Porque si bien es cierto, como veremos más adelante, que Leocadia consigue una mejoría personal, social y moral

han facilitado a raudales sin que él haya hecho nada por merecerlo. En el colmo de la insensatez, Rodolfo, más soberbio y mentecato aún, concluye su discurso con una velada amenaza: "si esto trae mi esposa ["es decir, hermosura"], yo serviré a Dios con gusto y daré buena vejez a mis padres". Y si no, ¿qué hará?, se pregunta el lector malintencionado.

A todo esto "contentísima quedó su madre", quien se muestra dispuesta a romper el falso matrimonio que ha urdido. Alguien pensará que al fin y al cabo el infeliz joven está cayendo en su propia trampa y tendrá su merecido, pero, en el fondo, Rodolfo se acabará saliendo una vez más con la suya, pues a qué lector no le agradaría que le engañasen con un premio tan apetecible como el de Leocadia y un hijo (aunque esto parece lo de menos) que es una auténtica joya de criatura.

3. 2. Las ovejas y el lobo

Han pasado siete años y Rodolfo y Leocadia vuelven a encontrarse. Él no la recuerda ya (¡si la había olvidado al día siguiente!); ella nunca le vio la cara hasta la llegada a casa de sus padres. Su reencuentro tiene lugar en otra noche, esta vez de invierno, en un ambiente más aristocrático, pues ella "Venía vestida...de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes", y no con el humilde vestido de un día de descanso en la vega del río. Sin embargo, en esta ocasión, Rodolfo es el desprevenido. Aquellas burlas y muecas se tornan ahora "reverencia", las miradas desvergonzadas se vuelven embebecidas y atónitas, aquella muchacha que subía de la vega del río se ha convertido ahora en "cosa del cielo" que "milagrosamente" aparece ante sus ojos como si se tratara de "algún ángel humano".

---

de su desgracia mediante el matrimonio con Rodolfo, también lo es que el impresentable caballerete obtiene de su delito un premio tan inmerecido como exagerado.

En opinión de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo[393], lo irónico del relato es la falta de luz del principio, ya que esta oscuridad es la que separa la violación del matrimonio, pues en realidad Leodora y Rodolfo, en cuanto se hubieran visto, parecían estar destinados a casarse, y si no lo hacen es por la maldita oscuridad. Yo voy más allá. El problema no es tan sólo la falta de luz, sino la mirada con la que Rodolfo se aproxima a Leocadia, no sólo la externa, obviamente, sino la que le lleva a distinguirla al principio como un objeto de su deseo y le fuerza a gozarla, y la que la aprecia al final como un objeto de su deseo pero le empuja a quererla. Cuando Rodolfo ve a Leocadia subiendo a la ciudad andando, el aristócrata la contempla como una inocente presa de la que aprovecharse, como seguramente habrá hecho con otras; cuando la ve en casa de su madre como una igual su actitud cambia, tanto más cuanto que acaba de conocer el retrato de la fea prometida con la que han pretendido casarle.

De este modo, solamente una cosa no ha cambiado: el deseo del goce de la hermosura por parte de Rodolfo. Ahora bien, lo que antes fue "imprimiéndosele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla" se convierte ahora en que "se le iba entrando por los ojos a tomar posesión de su alma". Es decir, del amor lujurioso, carnal, pecaminoso, al amor neoplatónico, honesto, de claros tintes cristianos si tenemos en cuenta las referencias religiosas que se acumulan en la descripción de la joven.

Si sorprendente resulta la actitud de Rodolfo, más aún lo es la de Leocadia, pues, sin razón aparente, le bastan dos miradas para convencerse de su amor por el caballero "al que ya quería más que a la luz de sus ojos". Ella, que juró no perdonarle nunca; ella, que prometió no querer conocer al causante de su desgracia; ella, que ha vivido siete años ocultando su dolor, apartada del mundo, a las primeras de cambio "comenzó a revolver en su imaginación lo que con Rodolfo había pasado", y no se le ocurre otra cosa que enamorarse de él, en realidad lo mejor que podía pasarle porque, en

---

[393] Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, *Introducción* a *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera* y *La fuerza de la sangre*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, t. 8, p. LXXIII.

caso contrario, buena parte de la ejemplaridad del relato se quebraría. ¿Se imagina el lector a Leocadia viviendo el resto de sus días junto a un hombre al que odia y le recuerda a diario su ofensa? A Leocadia no se le ocurre otro pensamiento que temer el rechazo de su ofensor. Para ella, que en realidad es el centro del relato, "ser dichosa" pasa por su matrimonio con Rodolfo y por el remedio público de su deshonra, ya que de lo contrario la vida que le espera le resultará ciertamente tediosa y triste. De ahí que, por tercera vez, vuelva a desmayarse, víctima del miedo y la confusión.

3. 2. El desmayo y la anagnórisis final

No voy a detenerme en el ridículo comportamiento de Rodolfo tropezando una y otra vez, perdiendo el sentido, abalanzándose como un poseso sobre Leocadia, besándola desmayada...porque cada vez se me antoja más un personaje caricaturesco. La imagen de la joven sin sentido, tumbada en medio de la sala, provoca el dolor de quienes la rodean ("Pero cuando más las lágrimas de todos por lástima crecían, y por dolor las voces se aumentaban, y los cabellos y barbas de la madre y padre de Leocadia arrancados venían a menos, y los gritos de su hijo penetraban los cielos", en una escena muy semejante al primer desmayo provocado por el rapto: "Dio voces su padre, gritó su madre, lloró su hermanico, arañóse la criada"). Sin embargo, la diferencia entre ambos incidentes estructuradores del relato es evidente y, por si el lector no hubiera llegado a advertirla, Leocadia la resume en la siguiente explicación que le da a Rodolfo: "Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada". El honor ha sido restaurado a través del matrimonio.

Cervantes localiza la acción de la novela en un tiempo anterior al Concilio de Trento (1545-1564). Ninguna razón explica este hecho, salvo que tengamos en cuenta que de este modo se evitan diligencias y prevenciones que dejarían en mal lugar al caballerete y castigarían su deshonesto comportamiento. Tampoco Cervantes, más

preocupado por dar fin al relato que por otra cosa, demuestra mucho interés en describir la ceremonia ("déjese a otra pluma", dice con ironía). El matrimonio se convierte así en la justificación social de un delito individual, incluso se da por bien empleado el delito, pues sirve para alcanzar la felicidad. Podría concluirse entonces, siguiendo la tradición popular del refranero, que "no hay mal que por bien no venga"[394].

Si Leocadia regresa al mundo de la luz después de haber vivido durante siete años en el de las tinieblas, Rodolfo, tras enterarse de quiénes son Leocadia y Luisito, parece más interesado en que los invitados se marchen cuanto antes para volver a gozar de Leocadia en "la hora deseada", aunque en esta ocasión su deseo está sacralizado por la Iglesia a través del matrimonio. La relación entre Leocadia y Rodolfo ha nacido viciada desde el primer momento porque no es producto del amor, sino de la lascivia. No recuerdo ningún episodio cervantino (desde el Carino pastoril de *La Galatea* al Policarpo bizantino del *Persiles*) en donde la lascivia de un personaje se premie al final con un inmerecido regalo. Admito que puedan existir ciertas dudas con respecto a Ricardo, el protagonista de *El amante liberal*, otra novela ejemplar que tampoco tiene desperdicio, quien demuestra una evidente falta de sentido común y delicadeza en los primeros pasajes del relato, pero su soberbio comportamiento se transformará en una extrema liberalidad que al final acaba redimiendo al personaje y propicia su desenlace feliz. Desde luego, Rodolfo no puede compararse con Ricardo; carece de su gallardía, su generosidad, su valentía, su hombría, en fin, y, mientras uno lucha por su dama en el cautiverio, el

---

[394] Precisamente una novela de las *Jornadas alegres* (1626) de Castillo Solórzano lleva por título *No hay mal que no venga por bien*. En ella, don Ramón, vizconde de Cataluña, "gozó por la fuerza lo que no alcanzara por ruegos". Su dama, doña Mencía, ha dado a luz un hijo, pero los hermanos han descubierto su deshonra y preparan una sepultura en el jardín de la casa donde enterrar a la madre y a la criatura recién nacida. Sólo la providencial intervención de don Álvaro Luján, caballero que regresa a casa tras probar fortuna en una casa de juegos, los libra de una muerte segura. Don Álvaro se encargará de unir a la pareja y confirmar una boda a la que son invitados los alevosos hermanos, ahora dichosos ante un casamiento tan ventajoso. A don Álvaro también le corresponde un desenlace feliz, casándose con doña Brianda, hermana del Vizconde.

otro disfruta de una vida placentera en Italia. Da igual, porque al final ambos alcanzan el mismo premio.

Como en otros relatos cervantinos (*La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*...), *La fuerza de la sangre* concluye manifestando la alegría general y la felicidad duradera de la pareja, representada en su "ilustre descendencia", en este caso ironizada en los "muchos hijos" que tuvieron, pues la hermosura de Leocadia debió durarle mucho al fogoso de Rodolfo. Esta ilustre descendencia que perpetúa el linaje es un pretexto para dotar al relato de la verosimilitud necesaria para resultar creíble desde el primer momento. El caso narrado, aunque no lo parezca –es el juego de los "verosímil-maravilloso"– se presenta como un suceso verdadero (de ahí la ocultación desde el principio del nombre de los protagonistas), de manera que los descendientes "agora viven" todavía en el tiempo de la escritura.

Aunque desde el punto de vista externo, formal, estructural, *La fuerza de la sangre* es un relato medido, organizado, meditado, no se puede decir lo mismo desde el punto de vista del contenido, pues la ejemplaridad que se desprende de la historia no concuerda con el comportamiento de los personajes que lo protagonizan por mucho que la visión del lector moderno pueda distorsionar o ser distorsionada por las convenciones sociales de la España del siglo XVII, muy diferentes, por otra parte, a las actuales.

4. La ejemplaridad en La fuerza de la sangre

Desde que Cervantes titulara sus novelas acompañándolas con el término "ejemplares", la crítica anda a vueltas en su empeño por explicar desde los planteamientos más diversos dónde radica su ejemplaridad. Las continuas referencias que Cervantes propone en los preliminares de su libro acerca del contenido ejemplar de estos relatos son materia suficientemente repetida y sobre la que no haré hincapié. Nuestro escritor no se cansó de defender el provechoso ejemplo que se deriva de su lectura hasta el extremo de confesar con una contundencia sin ambages que se cortaría la

otra mano con la que los escribió –la única útil que le quedaba– si imaginara alguna duda sobre la moralidad, porque "Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida".

Por tanto, si bien es cierto que en alguna de ellas la intervención del autor omnisciente nos ayuda a solucionar el problema (es lo que sucede, por ejemplo, en *La española inglesa*, *El celoso extremeño* o *Rinconete y Cortadillo*, que concluyen con una breve matización del autor alertando sobre su escondido mensaje[395]), el caso es que en el resto de los relatos o no supo, o no quiso, o no le dio tiempo para enmarcar la acción en su coordenada moralizadora, de manera que, como avisan A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, "la ejemplaridad del conjunto no está excesivamente clara, y la de cada novela en sí misma tampoco, si entendemos el término en su acepción común"[396].

Para A. Castro, la justificación de la "ejemplaridad" de las novelas cervantinas desde el mismo prólogo "es ["propia"] de quienes viven preocupados e inseguros, y temen no ser interpretados como ellos quieren y necesitan serlo"[397]. Apunta así la tesis de que el éxito obtenido por Cervantes tras la publicación del *Quijote* y la llegada al trono de Felipe III, le convertían en un individuo amparado por los sectores más influyentes de la sociedad, desde el duque de Béjar hasta el cardenal Sandoval y Rojas. Había dejado de ser un paria para pasar a pertenecer, como miembro destacado, al grupo de los poderosos, y por tanto estaba obligado a poner su pluma al servicio de su doctrina social. O dicho de otra manera, a medida que Cervantes se va aburguesando, su obra cobra un sentido más ejemplarizante, frente a su literatura primera, más transgresora e inconformista, más crítica.

---

[395] Véase el desenlace de *La española inglesa*, que concluye con esta moraleja: "Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas y cada una de por sí a enamorar aun hasta los mismos enemigos, y de cómo sabe el cielo sacar de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos", que valdría exactamente para *La fuerza de la sangre*, por otra parte.

[396] Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, *Introducción* a *Novelas ejemplares*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1991, t. I, p. 18.

[397] Américo Castro, "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, 1948, p. 330, reeditado en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, p. 453.

Por su parte, E. C. Riley[398] identificaba la ejemplaridad con la representación de la realidad convertida en arte, un ideal estético, mezcla de entretenimiento y provecho, cuya ejemplaridad debe ser desentrañada por el propio lector, en opinión de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo[399]. Y J. Casalduero[400], adelantándose a la opinión mantenida años después por J. Canavaggio[401] y otros, advierte que es la propia lectura del relato la que implica un aprovechamiento *per se*, y que es el lector, en función de sus intereses y circunstancias, quien debe desmenuzar el mensaje último.

Finalmente, B. W. Wardropper[402] sostiene que el aprovechamiento de estos relatos radica en el concepto de "eutrapelia" que tan bien manejara Cervantes. Éste consiste en la búsqueda del justo medio, aquel que permite al individuo recrearse en lo bello antes de volver a la gravedad del trabajo. La eutrapelia no admite excesos, sino que busca la moderación, razón que tal vez explique la ausencia de ejemplos de nuestra novela a lo largo de su exhaustivo estudio.

¿Cuál es, entonces, el "sabroso y honesto fruto" que se puede sacar de la lectura de *La fuerza de la sangre*? Con su obsesión por la ejemplaridad, Cervantes nos obliga a interpretar su relato desde una clave moral, desde un *para qué* que seguramente no se corresponda con la perspectiva del lector de aquella época.

---

[398] Edward E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.

[399] Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, *Introducción*, cit., pp. 21-22.

[400] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, Gredos, 1974. Sin embargo, no me atrevo con su interpretación simbólico-religiosa de *La fuerza de la sangre*, que explica como un signo de la redención del pecado a través de Cristo, idea que se refuerza en otros trabajos, como el de R. V. Piluso ("*La fuerza de la sangre*: un análisis estructural", en *Hispania*, XLVII, 1964, pp. 485-496) o los más generales de Mª. E. Ciavarelli (*El tema de La fuerza de la sangre*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980) o de Mª. D. Estremero ("*La fuerza de la sangre*, otra concreción de la profecía de la bruja cervantina", en *Para leer a Cervantes. Estudios de literatura española del Siglo de Oro*, coord. A. Melchora Romanos, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 121-132.

[401] Jean Canavaggio, *Cervantes, en busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Si analizamos la novela desde el punto de vista de Leocadia, sin duda su protagonista principal, es evidente que su ejemplar comportamiento conlleva su peculiar premio mediante un matrimonio ventajoso. La joven ha recobrado su honra y, por tanto, su condición social, que la había relegado a una vida condenada al fracaso. Con ella, su familia, y también su hijo, pueden respirar tranquilos. Además, el autor le ha concedido la inesperada virtud de enamorarse ciegamente de su antiguo ofensor, de manera que el futuro que se le presenta es una consecuencia directa del presente enamorado y no del pasado desgraciado, al cual ella se refiere al decir que "lo doy por bien empleado".

Nada hay en el comportamiento de Leocadia que explique un final más merecido. Su humilde condición, su infame violación mientras permanece inconsciente, su enérgica resistencia cuando recobra el sentido, sus siete años de padecimiento, sin poder llamar "hijo" al que tiene como "primo", su vida de recogimiento al amparo de sus padres, el sufrimiento ante la visión del hijo herido, el descubrimiento de la verdad aunque le devuelva a la violencia pasada, la paciencia con la que se somete a los designios de doña Estefanía...resumen los tres desmayos que están a punto de costarle la vida y confirman que de la desgracia primera puede resultar la felicidad última.

¿Y qué decir de Rodolfo? Desde la perspectiva de Rodolfo, la ejemplaridad del relato se enmaraña dificultando su comprensión. Resulta que el caballerete vicioso, que debería haber merecido un duro castigo o, cuando menos, entonar una sincera disculpa de su falta, concluye el relato disfrutando del goce de la mayor hermosura. Nada hay en el comportamiento de Rodolfo que explique un final menos merecido. Su ilustre condición agravia con sus hechos el linaje de su familia; su libertina actuación y la violencia que le acompaña, su falta de hombría, el olvido inmediato de su mala acción, su confuso enamoramiento de Leocadia y sus deseos de volver a gozarla...resumen su degradante presencia a lo largo del relato.

---

[402] Bruce W. Wardropper, "La eutrapelia en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes", en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 153-169.

¿Y Dios? ¿Se hace responsable de esta situación? Si la ceremonia de la confusión que supone el matrimonio santificado es una gran farsa, ¿sobre qué pilares se asienta la ejemplaridad? La intervención del *deus ex machina* determina el destino de los personajes, aunque lo hace de manera muy sutil, sin la pretensión de forzar los acontecimientos que se van sucediendo en casa de doña Estefanía. Es cierto que el narrador explica el atropello de Luisito y su salvación por su abuelo como "permisión...del cielo", y es cierto también que esta expresión se repite cuando el padre de Rodolfo admite el delito de su hijo ("Y él lo creyó, por divina permisión del cielo"), y que de nuevo, una vez más, al final del relato se propone como una de las causas que lo explican ("permitido todo por el cielo"), sin embargo, no es menos cierto también que con esta explicación el narrador evita responder a ciertos desajustes estructurales de la historia. De este modo, la intervención divina le excusa de explicar la impensada casualidad que supone la anagnórisis fundamental del relato, aquella que hace coincidir de manera maravillosa, pero verosímil, a Leocadia junto a su hijo en la misma habitación en la que ha sido violada siete años antes.

A todo ello se une ahora la ambigua presencia del "crucifijo" como objeto esencial en la resolución del conflicto. Es evidente que la presencia del crucifijo a lo largo del relato manifiesta la inequívoca voluntad del autor por concederle un claro protagonismo. No obstante, aunque no se descarta su significado simbólico, su función principal radica en constituirse en la prueba testimonial del delito de Rodolfo.

Recordemos que la reacción inicial de Leocadia es la de coger el crucifijo de manera instintiva, "no por devoción ni por hurto", sino "llevada de un discreto designio suyo" que, al final de la novela, se demostrará acertado. Parece que la joven es la única que confía en el valor probatorio de aquel objeto y por eso lo esgrime ante sus padres como la prueba que hará posible la identificación de su ofensor. Este valor testimonial alcanza una importancia determinante en dos momentos centrales del relato. Primero, cuando Leocadia lo presenta como prueba ante doña Estefanía, quien lo reconoce como suyo; segundo, y más importante, cuando Leocadia se lo muestra a Rodolfo ("baste ["la señal"] de una imagen de un crucifijo que nadie os pudo hurtar sino yo") al final de la

novela, corroborando así su verdadera procedencia e identificando con ello a la autora de la sustracción. Como quiera que es ya demasiado tarde para milagros divinos, que ridiculizarían aún más la caricatura del personaje, Rodolfo acepta las razones de Leocadia convencido de que sus padres ya se habrán encargado de confirmar todas las pruebas y convencido del parecido con Luisito ("pues al contemplarle confiesa verse " a sí mismo en el espejo del rostro de su hijo").

Sin embargo, la interpretación que del crucifijo hace Leocadia es distinta a la que sostienen otros personajes del relato. Así, mientras que para los padres es "devoción", para Rodolfo es "hurto", adquiriendo entonces la prenda un valor distinto según corresponda a los ofendidos o al ofensor.

Los padres de Leocadia rechazan el carácter probatorio del hurto y lo interpretan como un símbolo inequívoco de la justicia divina. Dios, como testigo de la ofensa, se convertirá en el juez encargado de reparar la tragedia, idea que la propia Leocadia acaba defendiendo ante doña Estefanía ("Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer").

Por el contrario, para Rodolfo la desaparición del crucifijo, que él echa de menos antes de partir para Italia, no así sus padres, es explicada como un "robo" de poca importancia, porque "como rico" que era no reparó en su valor económico, tal vez considerándolo el justo pago a su injusta acción.

Podría decirse entonces que la imagen del crucifijo sitúa a Cervantes ante dos tradiciones distintas que él pretendió fundir en una sola sin mucho acierto. Por un lado, nuestro escritor maneja la historia sagrada que protagoniza Santa Leocadia, Patrona de Toledo, y, por el otro, la leyenda popular que celebra el famoso milagro del Cristo de la Vega toledano.

El nombre de la protagonista de *La fuerza de la sangre* se identifica a sabiendas con el de la Patrona de Toledo, Santa Leocadia. Había nacido ésta en esa ciudad castellana en el siglo III d. C. La llegada a la ciudad de Daciano con la orden de reducir a los cristianos supuso su detención, prisión y posterior muerte, que tuvo lugar un 9 de diciembre del año 304. Tras la invasión árabe, los restos de la Santa se

trasladaron a las tierras del norte. Las reliquias llegaron a Oviedo primero y de allí a Flandes, desde donde fueron devueltas, gracias a la mediación del jesuita Miguel Hernández, a la ciudad de Toledo a finales de abril de 1587. La ciudad castellana celebró la entrega oficial del cuerpo glorioso de la Santa en medio del clamor popular y de ceremonias festivas encabezadas por Felipe II y su familia.

Es evidente que la trascendencia de aquel acontecimiento religioso y social está en los orígenes del relato cervantino. Aún no se habían apagado los ecos de aquella grandiosa celebración, y Cervantes los aprovecha para identificar en el inconsciente colectivo a la protagonista de su relato con la Santa Patrona de la ciudad. Ambas se presentan como almas gemelas, pues sufren, cada una a su manera, un auténtico martirio personal. Además, la Santa es celebrada por la fe y la valentía con las que hizo frente a su tormento, llegando a grabar con sus propios dedos en una piedra de la mazmorra una "cruz" que fue testigo de su fe y sobre la que se colocó una inscripción en memoria de su prisión. Parece ser que todavía hoy se conserva en la parte baja del lado oriental del Alcázar de Toledo los restos de aquella señal religiosa. La relación estrecha, por tanto, entre la Santa y la cruz podría estar en los orígenes del recurso del crucifijo que encontramos en *La fuerza de la sangre*.

A esta tradición religiosa se une otra de carácter popular, y asimismo maravillosa, que siglos después José de Zorrilla convirtió en un romance titulado *A buen juez, mejor testigo*. En él se narra el juramento de matrimonio hecho por el soldado Diego Martínez a su amada doña Inés de Vargas ante el Cristo de la Vega de Toledo antes de partir a la guerra de Flandes. A su vuelta, convertido en respetado Capitán, el joven rechaza cumplir su palabra, de modo que doña Inés le exige la reparación a su honor ante el gobernador don Pedro Ruiz de Alarcón. En su presencia, don Diego niega su promesa dada hasta que doña Inés pone como testigo y juez de su causa al Cristo de la Vega, y ante la presencia de la imagen se postra la pareja. Allí, al ser preguntada la imagen por el Gobernador acerca del juramento negado, el Cristo desenclavó una mano y abrió los labios respondiendo: "¡Sí, juro!". La milagrosa intervención del Cristo espantó a todos y animó a la pareja a entrar en religión abandonando las vanidades de este mundo.

Como en el romance de Zorrilla, el crucifijo de *La fuerza de la sangre* se presenta como testigo y juez de la ofensa cometida contra Leocadia, pero su intervención no resulta ni tan decisiva ni tan milagrosa. Cervantes desecha la posibilidad de que su relato se convierta en un "milagro" y prefiere que la ejemplaridad que de él se derive parta de una interpretación más humana.

A diferencia de los versos de Zorrilla, la simpleza de Rodolfo hace inútil cualquier escena dramática a la manera de la referida entre doña Inés y don Diego. El caballerete cervantino ni concede, ni niega, ni sí, ni no; a él lo único que le interesa es gozar de la inigualable hermosura de Leocadia, de la que se acaba de quedar prendado, y, por tanto, acepta gustoso todas las pruebas que le presentan a él como el ofensor y a Leocadia como la ofendida. De ahí que, aunque el *deus ex machina* se ofrezca como una posibilidad funcional, adquiere mayor consistencia el poder de "la fuerza de la sangre" vertida por Luisito y amparada por su abuelo paterno, acción que, en definitiva, es la que da título a esta desconcertante novela.

IV

…DE LA EDAD DE PLATA…

"SIGLO LIBERAL", "GENERACIÓN DEL 27"
Y OTRAS LEXICALIZACIONES CONEXAS

Francisco Abad
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Introducción

Más allá del a veces vocerío de algunos periódicos y de algunas emisoras de radio, la reconstrucción lo más fiable posible de nuestra historia contemporánea ha de hacerse de una manera serena y no sesgada, y desde luego con la mayor rigurosidad posible. En este sentido resultan muy aleccionadoras unas palabras de Juan Marichal, cuando al comienzo de su libro *La vocación de Manuel Azaña* enuncia cómo "la historia de España (entiéndase la 'historiografía') ha sido muy maltratada desde hace siglos por propios y extraños", y reclama esto en nobles palabras:

> La cuantía de la sangre derramada en tierra española durante la guerra civil y la larga represión caudillista, impone al historiador de España una estricta fidelidad a los

principios normativos de toda reconstrucción histórica: la ecuanimidad, la humildad y la compasión[403].

En el conjunto del saber histórico nuestra búsqueda es menor: se trata de ilustrar léxicamente las expresiones *siglo liberal* y *generación del 27*, así como otras conexas. Estamos ante un asunto erudito, si bien la posesión o no del concepto de "siglo liberal" no es desde luego un asunto menor, y sí que importa (debe importar) en la conciencia civil de los españoles.

I

El "siglo (de oro) liberal" español: los escritores

La conciencia de un siglo liberal español -el único de nuestra historia, que va del reinado de Isabel II a la guerra civil- la han tenido lo mismo literatos y ensayistas que luego la historiografía, aunque no siempre de manera completamente explícita; de hecho para los manuales de bachillerato e incluso universitarios, desde luego para el ciudadano español, esa conciencia no existe, no se habla apenas de nuestro *siglo liberal* en cuanto realidad histórica, y durante mucho tiempo -los años del franquismo- no se lo ha aludido sino para condenarlo: estamos en efecto ante una ocultación y ante una condena.

Entre los testimonios de los autores puede recordarse –alguna vez lo hemos mencionado– el de José Martínez Ruiz, quien en unas páginas suyas de fines del verano de 1938 mantiene: "Los reinados de Isabel II, de Alfonso XII y de Alfonso XIII forman nuestro segundo siglo de oro. Las letras adquieren plenitud dichosa. ¡Con qué tersura y aliño escriben aun los literatos de segundo y tercer orden! El literato recibe entonces pleitesía de admiración y de respeto"[404].

---

[403] J. Marichal, *La vocación...*, Madrid, Alianza, 1982, p. 11.

[404] Azorín, "Epílogo en dos tiempos" a Miguel Pérez Ferrero, *Pío Baroja en su rincón*, San Sebastián, Editora Internacional, 1941, pp. 265-270: pp. 267-268; incorporado al volumen del

Estamos ante el reconocimiento de la continuidad de una centuria de particular esplendor en las letras y en la vida literaria, que se suma a otra anterior edad de oro que se había iniciado tres siglos antes; a tan buen catador de lo literario como Azorín no se le escapa ese relieve.

Por su lado el doctor Gregorio Marañón es autor de párrafos preciosos, a saber: prologa la biografía de Antonio y Manuel Machado escrita por Miguel Pérez Ferrero –párrafos redactados en abril de 1939–, y los tiene por "representantes insuperables de una de las grandes épocas del genio español", la que se gesta a partir de un momento del siglo XVIII y penetra en el XIX, y brota con mayor fuerza "con la Restauración y se hincha como una ola magnífica, alcanzando su plenitud en la generación del 98, y en las que viven el primer tercio de nuestra centuria", hasta romperse en la guerra del año 36. Estamos -manifiesta con alegre entusiasmo- ante "una de las eras más singulares, más plenas, más saturadas de interés que haya gozado jamás pueblo alguno de la tierra". A este segmento temporal lo tipifica en tanto "los años liberales", "el siglo liberal", un "siglo de oro", una "época áurea de España", "el «Siglo de Oro liberal» de España". Se trata de una "época de esplendor del alma española" que le lleva a esta evocación:

> La vida espiritual era divinamente grata. Las prensas publicaban los libros de incomparables y diversos novelistas y pensadores; el teatro tenía ingenios magníficos, fecundos, y numerosos actores que no podrán ser superados. Cuando se leen las colecciones de los periódicos de entonces sorprende el caudal exuberante de talento, de agudeza, de bien decir no sólo de los maestros, sino de los anónimos gacetilleros. La pintura, la escultura hispánicas eran las más originales del mundo. [...] La vida era modesta y fácil[405].

---

propio Azorín *Ante Baroja*, Zaragoza, Librería General, 1946, p. 245 (con una variante debida seguramente a errata de imprenta).

[405] Gregorio Marañón, "Los hermanos Machado", en sus *Obras Completas*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 601-605 para todo el escrito.

Estamos ante una evocación idealizadora, pero que transmite en efecto la idea de una plenitud en algunos de los componentes de lo histórico que –en términos amplios– se extiende desde José Zorrilla hasta 1936.

Don Gregorio piensa que ampliamente puede hablarse de "un siglo", y de hecho apunta en sus párrafos hacia nombres del segundo tercio del siglo XIX, es decir, del reinado de Isabel II, con lo que en efecto se llegaría a la consideración de prácticamente una centuria cronológica: recuerda así el teatro de Zorrilla, a Castelar, al pintor Rosales, o incluso a Donoso Cortés. Marañón, aunque piensa sobre todo el las décadas finales del XIX, parece sugerir asimismo los tiempos anteriores y parece estar pensando efectivamente en toda la secuencia temporal de hacia 1833-1936, y la tiene -tal como queda visto- por el *siglo de oro liberal*[406].

Un artículo de Marichal

El joven Juan López Marichal –entonces firmaba así– de treinta años, fue autor de un bello texto editado en forma de folleto en el que tras disentir de la mucha amplitud temporal de todo un siglo que habían considerado Azorín y Marañón (a Azorín lo menciona a través de la cita que hace Marañón de él), propuso tener en cuenta una cronología más estricta. Propone así la denominación de "Edad de Oro Liberal" para los años que van de 1868 a 1936, y subraya el desarrollo cultural de España en tal época[407].

Nuestro autor destaca que no se trató sólo de una época áurea, sino de un período histórico liberal, entendiendo por liberalismo el "aceptar la diversidad de

---

[406] Zorrilla desarrolla toda su actividad dramática entre hacia 1839 y 1849, tal como recuerda por ej. Menéndez Pidal: *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974 (colección Austral), pp. 201-202.

[407] Juan López Marichal, *La españolización de España. La Edad de Oro Liberal*, México, Publicaciones de "Las Españas", 1952, pp. 5-6.

sentires entre los hombres" y el creer con los hombres del 98 "que cada ser humano debe quedar libre para realizar su individual destino"[408].

Creemos por nuestra parte que si bien es verdad -como advierte Marichal y han notado muchos estudiosos- que una manifestación del liberalismo de esa "Edad de Oro Liberal" fue la amistad entre discrepantes como Menéndez Pelayo y Clarín o Pereda y Galdós, tampoco debe olvidarse que las crisis socio-económicas hicieron muy difícil la vida diaria por entonces (1868-1936) a la mayor parte del pueblo español.

Cabe notar que la *Historia de la literatura española* de Ángel del Río difundió en 1963 esta idea de que entre 1868 y 1936 se extiende una *edad de oro liberal*[409]. El concepto y la denominación pasaron inadvertidos en general entre nosotros[410].

El "siglo liberal": la historiografía de J. M. Jover

Quizá en otros textos de los que podemos llamar literarios se ha manifestado asimismo una percepción de la realidad de nuestro *siglo liberal*; vamos a ver ahora las fuentes historiográficas.

Pero hubo entonces un historiador y un texto decisivos: nos referimos a José María Jover Zamora y a su colaboración sobre la "Edad Contemporánea" en una difundida *Introducción a la Historia de España* de dos autores más, luego ampliamente reeditada con aumentos y adiciones[411].

Jover explica cómo "durante la decisiva década 1833-1843", es decir, tras la muerte del rey Fernando (Fernando VII), "la historia española presenta, en una especie de crisis final, una aceleración del proceso revolucionario formalmente iniciado en 1808":

---

[408] *Ibid.*, pp. 7 y 21.

[409] *Historia...*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963, II, p. 228.

[410] Del Río no remite a ninguna publicación concreta de Marichal, y personalmente nos ha costado bastante llegar a identificarla.

se trata de "una consumación de la revolución liberal que va a manifestarse en todos los órdenes de la vida española"[412]. Asistimos pues desde hacia 1833 a la época "liberal"; nuestro autor no llega más allá de 1931 en su relato histórico -entre otras cosas porque pensó que no iba a ser posible publicar lo que escribiese al respecto en ese 1963-, y por tanto no tiene a la vista el año 1936, pero en tanto alumno de sus clases podemos asegurar que cuando hablaba de los tiempos liberales fechaba su brusca interrupción en la fecha del 36, como desde luego no podía dejar de hacer.

Jover establece de manera expresa el inicio de los tiempos liberales en el Ochocientos español, y de manera implícita deja al buen sentido del lector que ponga en el año 36 la fecha de su fin. Importa reparar en el problema constitucional de entonces, y en cómo se llegó a la Constitución de 1837 que es la que de hecho y en términos estrictos inicia el *siglo liberal* cronológico; nuestro autor discurre de esta manera:

> Se echan de menos en el Estatuto Real dos afirmaciones rotundas de [la Constitución de 1812]: la soberanía nacional, y la definición y garantía de los derechos individuales -ambas cosas, claves en el movimiento liberal-. Por otra parte hay una conciencia clara de que, para que resulte aplicable la Constitución de 1812, ha de ser reformada. Es así como al hilo del movimiento a izquierdas que registra el liberalismo español durante la guerra civil y que va a tener su más típico exponente en la dictadura revolucionaria de Mendizábal, [...] se llega a la Constitución de 1837, [...] la cual, manteniendo el principio básico de la soberanía nacional y reconociendo expresamente [...] unos derechos individuales, acusa una rectificación considerable en relación con su modelo: la nueva Constitución es bicameral, robustece los poderes del monarca y cambia el sistema electoral establecido en 1812[413].

---

411 Antonio Ubieto, Juan Reglá y J. M. Jover, *Introducción...*, Barcelona, Teide, 1963, pp. 417-765.

412 *Loc. cit.*, pp. 461-462.

413 *Ibid.*, pp. 462-463.

Se ve bien -en estas explicaciones- cómo en realidad tras 1837 se implanta la Monarquía constitucional y se inician así los tiempos de nuestro liberalismo histórico, que por un azar de la historia se prolongarían casi exactamente durante una centuria.

En los capítulos que en el mismo texto que venimos analizando dedica José María Jover a la Restauración, se refiere al "renacimiento de las culturas regionales" en tanto una de las realidades culturales fundamentales de esta centuria liberal: alude así al que llama "trialismo esencial de España" forjado a lo largo de la Edad Media, y que deriva de la existencia de tres grandes grupos de lenguas romances ("el gallego-portugués, el castellano, el catalán-valenciano-balear") y de la existencia asimismo de "tres grandes agrupaciones políticas coincidentes, *grosso modo*, con esta división lingüística y cultural de base (Corona de Portugal, Corona de Castilla, Corona de Aragón)"[414].

En fin hablaba José María Jover del "apogeo de la cultura nacional" que ocurre una vez va avanzando la centuria liberal, y que supone que "España aport[e] a la cultura occidental otra vez nombres universales: Ortega y Gasset, Picasso, Falla, García Lorca, Romero de Torres o Juan Ramón Jiménez"; en este contexto nuestro autor menciona a "la «generación de 1927», de «la Dictadura» o de «los nietos del 98»"[415].

Vemos en consecuencia que ya estaba estandarizada (nos encontramos en 1963) la expresión "generación de 1927", si bien eran conocidas asimismo otras expresiones concurrentes.

En definitiva el texto editado por el prof. Jover en 1963 lexicalizaba los conceptos de "revolución liberal" (situándola más propiamente en 1837, lo que –por la referencia implícita pero obvia a 1936– suponía un siglo de duración), de "liberalismo español", de "apogeo de la cultura nacional" durante parte del mismo, y que tenía manifestaciones de acuerdo con el "trialismo esencial de España" (Corona de Portugal, Corona de Castilla, Corona de Aragón), y una de cuyas manifestaciones era la "generación de 1927".

---

[414] *Ibid.*, p. 641.

[415] *Ibid.*, pp. 727-728.

Una nueva versión de este texto de 1963 del prof. José María Jover iba a publicarse décadas más tarde (1997-1998), en colaboración ahora con Guadalupe Gómez-Ferrer, si bien entre ambas fechas nuestro autor retocó el suyo, y a su vez la versión de los años noventa tiene hasta ahora otra versión posterior asimismo retocada; pasajes a los que vamos a aludir de esos 1997/1998 pueden tener así fecha anterior, pero en definitiva el hecho no tiene importancia especialmente relevante, por lo que no lo hemos comprobado en detalle.

Encontramos así un párrafo en el que el prof. Jover sitúa en 1834/1837 el inicio de la centuria liberal y expone: "Las constituciones mencionadas [Estatuto Real; la del 37] en el plano político; la desamortización en el plano económico y social; el tratado de la Cuádruple Alianza en el plano político-internacional [...] significan el triunfo irreversible de la revolución liberal en España"[416]; según queda subrayado, resulta obvio que el fin de la aludida centuria se encuentra en 1936. En concreto en el aproximadamente tercio central del Ochocientos -que es el aproximadamente tercio inicial de tales cien años- destaca nuestro autor cómo la confluencia de centralismo y nacionalismo contribuye a conformar "un concepto contemporáneo de España" distinto del mantenido antes por el nacionalismo romántico español[417].

A propósito del siglo liberal destaca por ej. algo de importancia nuestro autor: "Cuenta mucho lo legado por los primeros tercios del XIX a esa otra España que vendrá tras 1875; incluso tras 1931"; se refiere a los hábitos colectivos, a las formas de comportamiento político, a la ética social asumida entre las muchedumbres colocadas por las instancias públicas al margen de la ciudadanía oficial y que constituían "la entraña viva del país; espectadores pasivos, súbitos protagonistas apasionados de unos días de revuelta callejera o campesina, víctimas de la implacable inercia de una historia política rica en recursos represivos, de una historia política de la que fueron marginados

---

416 J. M. Jover y G. Gómez-Ferrer, *Historia ilustrada de España.7.La era isabelina y los orígenes de la democracia en España (1834-1874)*, Barcelona, Debate, 1997, p. 35.

417 *Ibid.*, p. 107.

explícitamente en razón de su pobreza, de su analfabetismo"[418]. Estamos en efecto ante hechos de violencia y cainismo que tanto el poder político como las clases privilegiadas inducen en esa entraña del país con la que se solidariza moralmente -y nos solidarizamos nosotros- el historiador Jover.

También destaca nuestro autor la que llama influencia formativa de la "Institución Libre de Enseñanza" -a partir de la Restauración- sobre la elite intelectual de la izquierda española, influencia que tiene por "realmente decisiva", y que es una realidad de mucha importancia en los dos segundos tercios del siglo liberal[419].

Otra caracterización que ofrece nuestro autor de un momento de la centuria liberal española se refiere a los lustros del "fin de siglo" -el fin de siglo del Ochocientos-, que sitúa con estas palabras:

> En torno a dos fechas: 1890 y 1910-1914 se encuentran los límites holgados de la crisis de fin de siglo, en la que confluyen en proporciones diversas una reacción contra el positivismo y el naturalismo, y una presencia de componentes vitalistas, de factores no racionales y de elementos de matiz neorromántico[420].

El asunto de la crisis del positivismo es una temática de gran belleza intelectual que cuenta con referencias en la historiografía política y literaria (en torno a Galdós, la Pardo Bazán, José Díaz Fernández, etc.), pero que merecería una exposición monográfica. En lingüística la quiebra del positivismo naturalista del Ochocientos se

---

[418] J. M. Jover y G. Gómez Ferrer, *Historia ilustrada de España. 8. De la Restauración al 98 (1875-1902)*, Barcelona, Debate, 1998, p. 76.

[419] *Ibid.*, p. 102. Por su lado Ángel del Río, en su preciosa *Historia...* aludida, mantiene cómo "del krausismo directa o indirectamente proceden instituciones importantes tendientes a dar nuevo sentido a la actividad universitaria y muy relacionadas con la literatura del siglo XX como la Junta para Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes. Al krausismo se debe en gran medida el deseo de revisión de valores y la nueva espiritualidad de las siguientes generaciones" (*op. cit.*, p. 226).

[420] J. M. Jover y G. Gómez Ferrer, *Historia ilustrada de España.9. La época de Alfonso XIII*, Barcelona, Debate, 1998, p. 91.

manifiesta entre nosotros de manera muy visible en Menéndez Pidal, quien en *Orígenes del español* (1926) falsa ese positivismo estricto mediante la apelación a los factores geográficos, sociales y cronológicos que orientan la evolución idiomática. Nada positivista fue asimismo Amado Alonso; etc.

En fin menciona Jover –como queda visto que lo había hecho Ángel del Río– a la Junta para Ampliación de Estudios, la Residencia, etc., e indica que posibilitaron un clima de incentivo intelectual para algunos de "los protagonistas de la cultura de la Edad de Plata"[421].

A lo largo de su prosa y de sus páginas llenas de sugerencias, José María Jover hace lexicalizaciones que importan al referirnos al *siglo liberal* español: "triunfo de la revolución liberal"; contenidos del "concepto contemporáneo de España"; "elite intelectual de la izquierda"; "crisis de fin de siglo"; o "Edad de Plata", expresión esta última *que fue nuestro autor el primero en establecer en la historiografía de nuestro tiempo* mediante su colaboración a la *Historia de España* de 1963 analizada antes.

Dígase asimismo que por su parte el historiador Miguel Artola parece situar en 1837 el origen de la centuria liberal; en referencia a la Constitución de esa fecha, precisa que pese a su naturaleza transaccional, posee las trazas del origen progresista de sus autores: conserva la soberanía nacional y ofrece en el título I una declaración de derechos ("libertad personal y de expresión, igualdad de leyes y fueros, derecho al juez propio y seguridad de la propiedad individual contra la confiscación y expropiación")[422]. Jover estimaba el arranque del siglo del liberalismo en 1834/1837, atendiendo a la vez a lo económico-social, lo constitucional, y a las relaciones internacionales; Artola atiende al segundo de esos hechos. En todo caso es al comienzo del segundo tercio del Ochocientos cuando se inician los tiempos liberales entre nosotros.

Josep Fontana -recojamos por fin- ha recordado que hasta ese año 37 del Ochocientos nada más había habido régimen constitucional en España que en 1812-1814

---

[421] *Ibid.*, p. 111.

[422] M. Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 130-131.

y en 1820-1823, y que luego lo hubo teóricamente al menos de 1837 a 1923; es la suya una visión más estricta de los hechos que la más ordinaria de considerar "que la Constitución de 1837 [...] fue el pacto fundacional de la convivencia liberal"[423]. Desde luego tiene razón Fontana al observar todo lo que hay en lo histórico de no logrado, de cumplido a medias o menos que a medias, etc. Como bien había dicho su maestro Vicens, lo histórico no es lo institucional establecido, sino la transgresión de lo institucional.

En un artículo anterior, Josep Fontana había establecido que el Estatuto Real consistió en "un simulacro de Constitución" que "no sirvió para nada y costó dos años de desorden político y administrativo"[424].

II

Sobre la lexía "generación del 27": Fernández Almagro y Jorge Guillén

Melchor Fernández Almagro fue crítico literario e historiador –en lo fundamental de la llamada Edad Contemporánea– de obra muy atrayente: en las páginas de los periódicos se encuentra casi ignorada una extensísima labor de crítica teatral y de libros; sólo quizá la pereza puede explicar el olvido no justificado al que asistimos -bastante más en lo filológico que en lo historiográfico- de la obra del granadino, y que resulta en definitiva empobrecedor. En lo que ahora nos importa, y aunque hasta el final de sus días este crítico estuvo refiriéndose a la generación de la que él asimismo formaba parte –la nacida entre 1891 y 1905 o generación del 27–, cabe apuntar cómo en 1924 habló en su artículo "Nuestra joven literatura" de "la generación literaria que ahora se contornea en nuestro horizonte" la cual es "la joven literatura", de "los nuevos", de "la

---

[423] J. Fontana, "La Constitución española de 1837: mito y realidad", en el volumen de Homenaje a Mª Ángeles Larrea *Haciendo Historia*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, pp. 197-209.

[424] J. Fontana, "La España del «Estatuto Real»", *La Vanguardia*, 6 de Diciembre de 1978, p. 15.

nueva generación", y aludía así a esos "nuevos", que eran entre otros Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca o Pedro Salinas: se trataba de "la generación intelectual que se aproxima a una gozosa madurez". Por ejemplo a Jorge Guillén lo consideraba "tan saturado en su alma de esencias poéticas"[425].

Asimismo en *La Época*, proclamó Melchor Fernández Almagro en el número del 1 de Enero de 1927 que "la nueva literatura española [...] es ya [...] toda una certidumbre", y cómo "en estos dos o tres años últimos se perfila una generación que todavía no tiene nombre"; los "escritores nuevos" -dice- "respiran, pura y simplemente, el aire simple y puro de la literatura", y eran Guillén, Diego, Alberti, Lorca, Prados o Altolaguirre. Nuestro crítico se preguntaba, a propósito de la expresión *joven literatura*: "¿Será ésta la denominación que lo porvenir recoja?. Por lo pronto, ya ha cuajado en ese molde". Encontramos aquí un precioso testimonio léxico: el del uso de esa fórmula verbal "joven literatura".

En fin y tal como es sabido, el propio Melchor Fernández Almagro publicó en las dos entregas iniciales de *Verso y Prosa* una "Nómina incompleta de la joven literatura", que consiste en dar el nombre y una breve semblanza de sucesivos autores; a tal nómina incompleta pertenecían Alberti, Dámaso Alonso, Bergamín, Chabás, Diego, Espina, Lorca, Guillén, Jarnés, Antonio Marichalar, Salinas, Claudio de la Torre, Edgar Neville y Guillermo de Torre; a su vez la redacción de la revista incluyó por su cuenta la semblanza –muy breve, como todas–, del propio Melchor Fernández Almagro. Todos estos testimonios registran la conciencia de que se está ante una nueva literatura, ante una –digamos– generación que de momento carece de nombre identificador inequívoco[426].

Casi veinte años más tarde, una colaboración periodística del propio Fernández Almagro apuntaba que "fué, concretamente, en 1927, cuando [la "conciencia de grupo"] hubo de acusarse, ya inequívoca y sin detrimento del libre albedrío poético de

---

[425] *La Época*, 14-6-1924. Las fuentes hemerográficas las hemos podido ver en la Biblioteca Nacional y en las del CSIC, y en la Hemeroteca de la sede central de la UNED.

[426] Verso y Prosa. Boletín de la joven literatura (1927), I/1 y I/2.

cada cual". Esta colaboración se rotulaba "Una generación poética y un hombre de letras"[427].

No obstante, en otras ocasiones sucesivas -tenemos a la vista varios otros escritos periodísticos de nuestro crítico- don Melchor no fue muy decidido ni en el empleo del concepto y la voz "generación", ni en la fechación de la misma en "1927"; quizá su experiencia vivencial le lleva a no conceder mayor particular relieve a un año que a otro, y a unos hechos que a otros, pues lo que ocurrió -como en toda gestación- fue un *continuum* de realidades humanas e intelectuales que no se deben circunscribir a nada más una fecha y un concreto núcleo de personas. De cualquier manera, él nos testimonia el surgimiento de la expresión *joven literatura*, y hace uso asimismo del troquel *nueva literatura española*.

En carta a Gerardo Diego editada –como las otras dos a las que vamos a aludir– por José Luis Bernal, Jorge Guillén no se muestra muy conforme con esta idea de "generación", pero sí alude a afinidades entre coetáneos y decía así en 1924: "Aunque esto de las generaciones es casi un mito, y casi una tontería, sin embargo siento cada día más vivamente la convivencia con mis verdaderos contemporáneos. Sí, creo en la contemporaneidad de los espíritus"; diez meses más tarde, dirá al mismo interlocutor: "El prólogo es tan coincidente en sensibilidad, en gusto, en criterio, en modas, con mis modas y gustos íntimos, que me hace corroborarme en mi creencia: creo en los contemporáneos. Uno, en medio de este jaleo universal, no cree ya ni en su sombra. Bien; pues yo creo en la *contemporaneidad*".

Y en evocación retrospectiva del año 50, le escribía asimismo a don Gerardo cómo recordaba "aquella Edad de Oro -que ya no ha de volver (para nuestra generación)-. Oro, sí. O sea, mocedades, esperanzas, coincidencias afortunadas de muchas tentativas y algunas realizaciones, alegrías comunes, futuro común. ¡Y todos nuestros amigos eran poetas buenos!": precioso párrafo en el que en la intimidad de la correspondencia se le escapa a Guillén la referencia de modo natural a "nuestra generación" en su momento

---

[427] *ABC*, 7-5-1955. Se trata de un escrito hecho con motivo de la muerte de Juan Guerrero

vital de oro, cuando estaban a la espera del porvenir. Personalmente podemos testimoniar cómo oímos alguna vez a don Jorge quejarse efectivamente de este vocablo (y del concepto) *generación*[428].

En el periódico "El Sol"

Los folletones de "El Sol" habían empezado a sacar el día 3 de Junio de 1925 una serie de artículos de Luis Olariaga en torno a "Tres generaciones intelectuales de España", que eran –dicho ahora por nosotros– las nacidas de 1861 a 1875, de 1876 a 1890, y de 1891 a 1905. Sucedió –dice este economista– que "desde 1898 hasta los días que corren, han destacado en la vida cultural de España tres distintas generaciones espirituales. [...] Hablamos de generaciones espirituales, de planteles sucesivos de hombres cultos de sensibilidad diferente"; se trataba de "la generación de intelectuales que destacó a raíz de los sucesos militares de 1898, la generación que empezó a influir hacia 1910, y que llamaremos generación de la anteguerra, y la generación que ha salido a la palestra en estos años últimos, y a la cual vamos a denominar generación de la postguerra".

Otro folletón apareció el día 5, y el tercero y final el día 25 de ese mismo Junio. En este último Olariaga no hace alusiones a lo literario, y alude simplemente y de manera general a una "generación de la postguerra" (según hemos dicho) a la que él conoce en su paso por las aulas universitarias: nuestro autor tiene una percepción de ella, y la encuentra "frívola, sin fe y prematuramente vieja"; estamos ante una generación "indiferente a todo, excepto a su medro personal". Luis Olariaga no se refiere de manera expresa ni a poetas ni a prosistas, y de modo genérico habla de una *generación de la postguerra* a la que también caracteriza como "filistea" ('vulgar'); se trataba de gentes vulgares y materialmente egoístas según la percepción de nuestro autor. La que luego

---

Ruiz.

[428] Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. de J. L. Bernal, Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 47, 52, y 219.

será conocida como del 27 es ahora la "generación de la postguerra", denominación por tanto que da nuestro autor a los coetáneos de la 'generación del 27', aunque sin referencia a sus escritores.

El a veces un poco extravagante, o también atrabiliario y arbitrario Giménez Caballero, decía por igual en *El Sol* que la generación entonces "presente" de la vida literaria española "es la que podremos denominar [...] la generación «ex-cátedra»", denominación que deriva de que lo mismo Gerardo Diego que Guillén o Salinas o Dámaso Alonso, eran "todos profesores" que lanzaban sus series rimadas –manifiesta a la letra G. C.– desde la cátedra. Nos parece encontrar en este artículo y por parte de G. C. un tanto de reticencia, de menosprecio o de celos hacia los entonces líricos nuevos, y así escribe: "¿Cómo se hubiera podido concebir a un Julián Besteiro, a un Navarro Tomás, a un Morente, poniéndose a hacer décimas? Imposible. En cambio ahora es muy fácil concebir a cualquiera de estos nuevos profesores justificando, con todo su saber, el uso cuotidiano de la décima"; no perdamos de vista tampoco la connotación que supone el empleo (aplicado al caso) de un título de Benjamín Jarnés (*El profesor inútil*). Nuestros poetas en definitiva- aparecen llamados por tanto como la "generación «ex-cátedra»"[429].

Entre otros escritos del mismo Ernesto Giménez Caballero podemos recordar uno de la revista *Cosmópolis* del año veintinueve, en el que da un testimonio léxico: alude al libro de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia* (cuyo título cita quizá de memoria, y cita de esta manera mal –si es que no estamos ante erratas de imprenta–), y manifiesta que "de este libro arranca la popularización en España de la palabra «vanguardia»". Emplea asimismo G. C. las fórmulas verbales *joven literatura española* o *joven literatura*, y hace uso por igual de la voz *vanguardismo*, a propósito del cual menciona bastantes autores, entre ellos García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén,

---

[429] E. Giménez Caballero, "Los profesores inútiles", *El Sol*, 23-9-1926.

Buñuel, [Francisco] Ayala, [Antonio] Espina, [José María] Hinojosa, y el propio Jiménez (*sic*) Caballero, etc.[430].

Ricardo Baeza escribe el miércoles 24 de agosto de 1927 en las páginas asimismo de *El Sol* acerca "De una generación y su poeta", título expresivo como pocos, y habla de una "generación [que] se nos aparece más abundante en poetas que en ningún otro género"; entre ellos –dirá– se cuentan poetas "inteligentes" (Alberti, Salinas, Guillén, Diego, de Torre, etc.), más "un verdadero gran poeta, D. Federico García Lorca", el cual "al parecer, pasados ya a la historia don Antonio Machado y el Sr. Jiménez, se nos anuncia como el primer lírico español contemporáneo"[431].

Vemos que la palabra "generación" se emplea con naturalidad por distintos autores, y que las mejores estimaciones son para Lorca y asimismo lo serán en estos años tempranos para Guillén y para Alberti: otra vez en la serie de los "Folletones de «El Sol»" encontramos de esta manera cómo Díez-Canedo dice a comienzos del año 29 que Federico García Lorca y Jorge Guillén son "dos jóvenes de los que entre los jóvenes pasan, con justicia, por maestros". El año anterior habían aparecido el *Primer romancero gitano* y el primer *Cántico* de uno y otro autor, y Canedo se hace cargo de esos textos: de Lorca indica que "lo dramático es, valga la fórmula, el secreto de su lírica"; de Guillén dice que el secreto de su poesía, "a diferencia del de Lorca, es esencialmente lírico"[432].

Entre otras expresiones, comprobamos que con mejor o peor intención se llama a las gentes nacidas de 1891 a 1905 y a veces a sus literatos "generación de la

---

[430] E. Jiménez [*sic*] Caballero, "La vanguardia en España", *Cosmópolis*, 22, Septiembre de 1929, pp. 165-167. Las *Literaturas europeas de vanguardia* las había reseñado G. C. en *El Sol* mencionado del 3-6-1925, justamente en la misma página en que se encuentra la primera entrega de Luis Olariaga que hemos visto, "Tres generaciones intelectuales de España".

Como curiosidad podemos decir que aún en la misma página de periódico se anuncia la puesta a la venta del *DRAE* de ese año veinticinco, al que se presenta "con tal número de novedades y ampliaciones, que anula a todos los diccionarios existentes". En efecto se trató –como es bien sabido– de una edición muy relevante.

[431] "De una generación…", *El Sol*, 24-8-1927.

postguerra" o "generación «ex-cátedra»", y que asistimos ya al empleo de vocablos como "vanguardismo".

A fin de los años veinte

En cartas de Bergamín dadas a conocer a su vez por Nigel Dennis, el joven escritor emplea las lexías "la nueva o joven literatura", y "una nueva literatura", y escribe así por ej. a León Sánchez Cuesta el 9 de septiembre de 1928: "Me anima Vd. para ese libro posible sobre la nueva o joven literatura", y semana y media más tarde, un sumario de tal posible libro suyo lleva en el encabezamiento el rótulo "Límites de una nueva literatura"[433].

Un texto de *La Gaceta Literaria* del año siguiente nos permite ver al mismo José Bergamín hablando ya en un texto publicado por una parte de "la generación llamada del 98", por otra de "la generación que sucedía a la llamada del 98", y por fin del movimiento literario "motejado de *joven* o *nueva literatura* y también por algunos, más confusamente (y hasta estúpidamente) de *vanguardismo*"[434].

Alberti en su conferencia en Berlín del año 32 *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, habla asimismo de una generación de líricos y respecto de ella escribe:

> Esta generación de poetas, a poco de haber aparecido, recibió, de manos de algún tonto, el nombre de «vanguardista», aludiendo sin duda a su posición de avanzada, palabra que después de cogida y manejada por la estupidez del mal periodismo, llegó a perder todo sentido, pasando al final a explicar menos de lo que explicaba al principio, en el momento de su aplicación. Hoy todavía se habla de ella: pero ya nadie sabe lo que significa.

---

[432] E. Díez-Canedo, "La poesía y los poetas", *El Sol*, 10-1-1929.

[433] Textos reproducidos por N. Dennis, "José Bergamín primer historiador del 27 (Tres cartas inéditas a León Sánchez Cuesta)", *Calas*, nº 2 (1997), pp. 38-49.

Vemos pues rechazada la expresión –cuya fuente estaba en Guillermo de Torre– *generación vanguardista*; de tal generación da Alberti los nombres de Moreno Villa, Guillén, Salinas, Lorca, Fernando Villalón, Cernuda, Aleixandre, Prados y Altolaguirre, y añade: "No incluyo a Gerardo Diego y Juan Larrea por corresponder a otro punto de arranque"[435].

Quepa recordar que Luis Astrana Marín reaccionó un tanto violentamente en contra de las que llamaba últimas modas literarias, y en particular del *ultraísmo*, en un capitulillo de su libro –de fecha imprecisa– *Gente, gentecilla y gentuza*. Vemos a la vez que se habla de *joven literatura*, de *nueva literatura*, y que se desestima hablar de generación "vanguardista": Alberti acaso por su neopopularismo, y también por otros motivos, rechaza la palabra.

Formulación del troquel en los años cuarenta y sobre todo cincuenta

Ya tenemos dicho en nuestras anteriores aportaciones cómo Juan Chabás fue un decidido adelantado en el uso de la fórmula verbal "generación de 1927"[436]. El empleo que Chabás hace de la fórmula puede datarse de 1944, según se deduce de un texto que

---

[434] Recogemos las citas del volumen de conjunto de José Bergamín editado asimismo por Dennis, *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 9-14.

[435] Rafael Alberti, "La poesía popular...", ahora en sus *Prosas encontradas (1924-1942)*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, pp. 87-103: p. 97.

[436] Nos hemos referido efectivamente a estas cuestiones en los artículos –cuyos datos no repetimos ahora– "Notas léxicas", de *Palabra, norma, discurso*, Salamanca, Universidad, 2005, pp. 39-48, y "Las denominaciones «generación del 27» y «generación del 36», del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (2006), así como en un folleto no venal que repartimos entre amigos para felicitarles la Navidad de 2005. Con posterioridad a estos textos ha aparecido el amplio estudio de Andrew A. Anderson *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos, 2005, que ya pudimos mencionar varias semanas más tarde en una reimpresión con modificaciones del folleto aludido. Por nuestra parte nos responsabilizamos de los datos que damos, obtenidos directamente en las fuentes.

nosotros no conocíamos sino en una versión posterior y que ahora menciona el referido Andrew A. Anderson en su libro tan documentado *El veintisiete...*[437].

No cabe olvidar -por insólita- la denominación que Homero Serís hace de "generación española de 1936" de la generación de literatos entre los que cuenta a Lorca, Alberti, Prados, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, ..., si bien don Homero no es muy riguroso en sus cálculos y a un autor que es efectivamente del 36 –en el sentido actual de la expresión– como Miguel Hernández, lo tiene por del 27; a Moreno Villa (que hoy consideramos de la generación del 14), lo engloba asimismo en el 27. Y así sucesivamente[438].

Un periodista asturiano del exilio, Manuel de Val, alude en 1953 a "los poetas españoles del 27" en tanto "aquella extraordinaria generación revolucionaria de poetas"; el testimonio supone para nosotros que la designación se halla a punto de surgir de manera generalizada desde varias fuentes, aunque ahora este autor no emplea aún como tal la lexía "generación del 27". De Val se refiere asimismo a "esta milagrosa floración poética calificada de nuevo siglo de oro": se tenía conciencia del gran apogeo lírico logrado con la que pocos lustros antes era nada más que una joven y nueva literatura[439].

Los escritos de Chabás y de De Val debieron alcanzar muy poca repercusión en España, si es que tuvieron alguna; un rastreo que hemos hecho en los textos así nos lo apunta. Debió resultar muy definitivo en cambio un artículo de don Ángel Valbuena del mismo año 53. Efectivamente y en la revista *Correo Literario* –que según nuestra percepción era una especie de "Ínsula" más de derechas, y que duró sólo unos años–, Valbuena rotula su escrito "La generación de 1927 vista al cabo de veinticinco años", y habla en el cuerpo del mismo de "nuestra generación" y de "la generación de 1927", para

---

[437] *Op. cit.*, p. 121.

[438] H. Serís, *La generación española de 1936*, Syracuse, New York, 1946. Manejamos el ejemplar –depositado hoy en la Universidad Carlos III– que perteneció a José Luis Aranguren.

[439] Manuel de Val, "Los poetas españoles del 27", *Cultura Universitaria* (1953), Universidad Central de Venezuela, nº 37, pp. 68-84: pp. 68 y 81.

concluir que todas las ramificaciones líricas del momento "arrancaban, ya como continuación, ya como contraste obligado, del signo de Góngora, que pudo por esto muy bien simbolizar, en el culto de su centenario, la fecha de la generación de 1927": don Ángel pertenecía ciertamente a este grupo de edad[440]. Nuestro autor incorporó el troquel -e hizo que se difundiese mucho- al tercer volumen (1958) de su *Historia de la literatura española.* Para entender la repercusión que los escritos de nuestro autor debieron tener, no debe olvidarse que su Historia de la literatura fue el manual universitario canónico en la materia durante veinticinco o más años.

El filólogo Joaquín González Muela -se dedicó en efecto lo mismo a lo lingüístico que a lo literario- en su trabajo de 1950 aparecido en 1955 (¿trabajo de firma de cátedra o lección magistral para las oposiciones a "Gramática General y Crítica Literaria"?), se manifestaba con estas palabras: "Prefiero llamarla [a la generación] con los dos nombres más significativos en las dos direcciones más importantes de la poesía de la época"; el título de su libro no podía ser así sino el de *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*[441].

Un autor muy decidido en el empleo y la difusión de la fórmula ya tenemos dicho en trabajos anteriores que fue el sensible y meritorio crítico literario y persona de recta conciencia civil José Luis Cano: Cano emplea la lexía "generación del 27" desde 1957 –nos parece (percibimos ahora) más por estímulo de la mencionada página de Valbuena que por los escritos de Chabás–. Además por ej. en 1973 editó un pequeño panorama de conjunto acerca de *La generación del 27*, en el que la tiene por "una de las generaciones poéticas más brillantes de toda la historia de nuestra poesía"[442]; en *Triunfo* del 13 de Agosto de 1977 publicaba nuestro autor también cuatro páginas completas de la revista dedicadas a "El cincuentenario de una generación", generación cuyos líricos –

---

[440] A. Valbuena Prat, "La generación…", *Correo Literario* (1 de Noviembre de 1953), nº 83, p. 12.

[441] Madrid, Ínsula, 1954.

[442] J. L. Cano, *La generación…*, Madrid, La Muralla, 1973 (la cita en p. 3).

decía– "han enriquecido con libros inmortales nuestra poesía" y que además "han dado un vivo ejemplo moral".

La lexía *generación del 27* hemos visto asimismo en ocasión anterior que se abrió paso decididamente a partir de 1958 en escritos de Rafael Ferreres, Evaristo Correa Calderón y Fernando Lázaro, y Vicente Gaos, verosímilmente influidos por el amigo de todos ellos Dámaso Alonso.

En algunos manuales de Bachillerato el troquel no se encuentra siempre sin embargo, cuando en otros ya resultaba usual: por ej. Ernesto Veres d'Ocón enseña a los estudiantes de 1960 (en su *Lengua y literatura española* de cuarto curso) que los poetas posteriores a Juan Ramón son Lorca, Guillén, Salinas, Cernuda, Diego, Aleixandre, D. Alonso, etc.; no los llama aún con ninguna designación concreta.

Tampoco Ángel del Río, no sabemos si porque le faltó vida para hacerlo, fue muy decidido en el empleo de la lexía: hay una más bien fría referencia en su *Historia de la literatura española*, tal como hemos podido comprobar ya en su primera edición, y no aparece ninguna en las dos ediciones de 1954 y 1960 de la *Antología general de la literatura española* que hizo.

En los años 60

La antología *Veinte años de poesía española* de José María Castellet[443] titubea aún al hablar de "la generación llamada «del 27»", recuerda otras denominaciones (generación "de la Dictadura", "del 25", "de la República"), pero acaba por emplear con normalidad las fórmulas "generación «del 27»", "los poetas «del 27»", etc.

Un estudioso que siempre nos ha merecido confianza intelectual –José María Aguirre– habla con alguna reserva por estos años de "la llamada «generación del 27»", de "los poetas de entreguerras"... No parece muy entusiasmado con el troquel[444].

---

[443] Barcelona, Seix Barral, 1960.

[444] J. M. Aguirre, *Antología de la poesía española contemporánea*, Zaragoza, Ebro, 1961.

Vamos a registrar también cómo un estudioso de tanta calidad como Antonio Vilanova edita en 1964 una *Antología literaria de autores españoles* en la que habla con la naturalidad de un hecho léxico que considera razonado y generalizado, de "la generación de 1927" o de "la generación del 27"[445].

En fin de 1969 es un pequeño artículo de Juan Marichal dedicado a Jorge Guillén, en el que su autor subraya mucho la grandeza cultural de la generación de 1914, y entiende que forman parte de la misma desde luego Picasso, Ortega, Azaña, Américo Castro o Juan Ramón Jiménez, pero asimismo Pedro Salinas y Jorge Guillén. A los del 27 los denomina "generación de 1931", sin duda para subrayar su republicanismo mayoritario y en tanto evocación personal emocional de la II República.

Acaso Juan Marichal se deja llevar también en efecto de lo emotivo al situar históricamente a los dos poetas últimamente mencionados: desea vincular por igual a su suegro Pedro Salinas y al amigo íntimo de Salinas don Jorge Guillén, a la generación de 1914 que él tiene por "espléndida generación [... que] no tiene equivalente en toda la historia de la cultura de las naciones de lenguas ibéricas". Pero Salinas y Guillén no hay que decir que son autores del Veintisiete[446].

Quede por último un dato contrastivo. Don Enrique Moreno Báez manifestaba en 1952 que "en las últimas décadas la poesía española ha alcanzado un florecimiento como no lo tenía desde mediados del XVII", y habla simplemente de "esta generación" a la que adscribe a G. Diego, Salinas, Guillén, Cernuda, García Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Aleixandre, etc.: resulta evidente la impronta del artículo entonces reciente de don Dámaso "Una generación poética". La *Antología* de 1970 hecha por Moreno introduce ya sin embargo –con la naturalidad de un hecho adquirido, y lo hace por varias veces–, la denominación *generación del 27*[447].

---

[445] A. Vilanova, *Antología...*, Barcelona, Teide, 1964.

[446] J. Marichal, "Historia y poesía en Jorge Guillén", recogido en versión castellana en el volumen de conjunto *Jorge Guillén*, ed. de B. Ciplijauskaité, Madrid, Taurus, 1975, pp. 23-29.

[447] E. Moreno Báez, *Antología de la poesía lírica española*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1952; *Antología de la poesía española contemporánea*, Navarra, Salvat-Alianza, 1970.

Final

En síntesis los nombres de Dámaso Alonso (por el estímulo o incitación que supuso), *de Juan Chabás, de Ángel Valbuena, y de José Luis Cano*, han resultado decisivos en la troquelación de la lexía *generación del 27*; los manuales de bachillerato de Evaristo Correa y Fernando Lázaro, más las publicaciones posteriores de Juan Manuel Rozas tan decididas en su empleo, han difundido luego mucho esa forma léxica, que asimismo encuentra rechazos: e. gr. el de José Ángel Valente en su página de ABC un tanto descalificadora "A propósito de la Poética" (2 de Julio de 1987), no sabemos si inspirada por algún profesional de la crítica literaria[448].

Cabe decir asimismo que Rafael Lapesa no fue un «lingüista del 27» según suele decirse e incluso él mismo se situaba; don Rafael es coetáneo de los otros grandes nombres de la "generación del 36" (Vicens, Domínguez Ortiz, Ferrater Mora, J. A. Maravall, Jover, Emilio Orozco, Lapesa, Julio Caro Baroja,...) que han sido tan determinantes en el desarrollo de las ciencias humanas en España.

---

[448] Muy descalificadora respecto al 27 habían resultado también unas declaraciones del propio Valente al *ABC* del anterior 4-6-1996.

EL LIMBO *ULTRAÍSTA DE GERARDO DIEGO*

José Luis Bernal Salgado

Universidad de Extremadura

A Juan Manuel Rozas, maestro y amigo,
que sembró la semilla de estas páginas cuando
muy pocos hablaban de la vanguardia

Cuando Gerardo Diego publicó en 1951 su libro ultraísta *Limbo*[449] estaba colaborando decisivamente a la normalización de la vida poética española tras el lento y doloroso renacimiento de la posguerra. Su papel decisivo, como maestro indiscutido de la poesía española del siglo XX que permaneció en España al acabar la Guerra Civil, es aún más emblemático si observamos los significados añadidos que implicaba una edición

[449] Las Palmas, Ediciones El Arca, 1951. La tirada consta de 250 ejemplares numerados. Incluye un retrato del poeta por Juan Ismael. Como reza su colofón, se terminó de imprimir "el 8 de julio de 1951, y fue compuesto a mano por José Vega Herrera".

como aquella. De un lado, Diego responde a unos jóvenes poetas grancanarios, es decir, periféricos, y colabora al prestigio de una joven colección poética, "El arca", que había ya publicado anteriormente cinco entregas. *Limbo*, pues, más allá del papel propio que en la bibliografía poética de Diego desempeña, tiene esa función importantísima de ayudar a la normalización poética española, avalando colecciones de jóvenes poetas, tanto más si estas nacían en la periferia, lejos del centralismo ominoso del Régimen. Los poetas del Veintisiete no exiliados, Dámaso, Aleixandre y Diego, fueron claves en lo que últimamente se ha llamado con acierto las "voces del diálogo"[450], la "resistencia silenciosa"[451] de la posguerra, a veces no suficientemente reconocida, cuando no tergiversada. De hecho sobre todo Diego y Aleixandre ejercieron un patronazgo incansable al apoyar con sus colaboraciones y presencia activa buena parte de las tentativas líricas de la posguerra, a través de nuevas revistas, colecciones, editoriales, premios literarios, tertulias, etc.

La colección "El Arca", fundada por Ventura Doreste y Pedro Lezcano, pretendía publicar en "distintos cuadernos", en los que alternaría prosa y verso, "Breves espicilegios poéticos, narraciones, teatro y monografías", donde figuraran "tanto los autores que gozan de renombre como aquellos que muestran una esperanza cierta", porque, como afirman los editores, "La calidad, el decoro estético, la unanimidad con el público, son objetos de la presente colección". Entre sus colaboradores citan a Diego en primer lugar, -hecho que nos advierte lo importante que debió ser para estos jóvenes poetas que el maestro accediera a entregarles un libro-, seguido de los siguientes nombres: Fernando González, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Ricardo Blasco, Alfonso Pintó, Guillermo Díaz Plaja, Victoriano Crémer, Enrique Azcoaga, José García Nieto, Germán Bleiberg, Emeterio Gutiérrez Albelo, Carlos Pinto, Rafael Montesinos, Jacinto López Gorgé, Pedro Perdomo, los propios fundadores y

---

[450] Jordi Amat, *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, Barcelona, Ediciones Península, 2007.

[451] Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

otros. La intención de colocar "El Arca" (y la simbología del nombre no es inocente respecto de las intenciones salvíficas de la verdadera poesía en tiempos difíciles) en el mapa de la poesía española del mediosiglo es obvia.

Cuando se publica *Limbo* a comienzos de la década del cincuenta, se citan, como señalábamos, otros cinco volúmenes ya publicados en la colección, el primero de ellos en 1947, es la famosa *Antología cercada*, de título emblemático, en que figuran los poetas de la primera generación insular de posguerra[452]; a continuación figuran: *Se parece al amor* (1949) de Gabriel Celaya; *Anticipada voz* (1950) de Pío Gómez Nisa; *Romance del tiempo* (1950) de Pedro Lezcano; y *Seis décimas de Ventura Doreste a sus amigos* (1951).

Ventura Doreste, "un poeta con nombre de rosa de los vientos", como lo llamaría Diego en el poema que le dedicó en *Vuelta del peregrino*[453], y Pedro Lezcano, a quien dedica *Limbo* con un guiño amable del maestro al joven: "Al poeta Pedro Lezcano, este libro que nació a la vez que él"[454], le pidieron a Diego un breve libro inédito que encajara en las pequeñas ediciones de "El arca" y este les envía una gavilla de poemas que habían permanecido 'en el limbo' desde su andadura en la vanguardia ultraísta, aunque había sido ya anunciado como libro inédito en la *Primera antología de sus versos* de 1941, en la que se recogen varios poemas del mismo. En realidad, los poemas serían rescatados del limbo de los "libros posibles" de Diego para construir un libro concreto, *Limbo*, que el poeta perfilaría tiempo después de escritos los poemas y superado el "ciclo de escritura de *Imagen"* al que pertenecen. Es decir, mientras que los poemas se compusieron al calor de la vanguardia ultraísta, el libro es fruto de una

---

[452] Además de Lezcano y Doreste, en la *Antología cercada* figuran Agustín Millares, Ángel Johan y José María Millares. La nota común de la poesía que escribe esta nueva promoción es la rehumanización. *Vid*. Miguel Martinón, *La poesía canaria del mediosiglo. Estudio y Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1986, p. 13.

[453] *"El Cordobés" dilucidado y Vuelta del peregrino*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1966, pp. 83-84.

[454] Lezcano había nacido en Madrid en 1920, fecha y lugar claves para comprender la composición de *Limbo*.

reflexión posterior en la que el autor vence la mera apariencia antológica del conjunto con la intención definitoria del título, tomado del primer y significativo poema del libro.

A todo ello cabe añadir el desconcierto que su publicación debió provocar en 1951, pues se trataba de una estética fuera de tiesto, aunque el autor defendiera a través de ella la pervivencia de su poesía de vanguardia, la humanidad de esta poesía, y la necesidad de su vocación de "altura". Con la excepción de la *Fábula de Equis y Zeda* y de los *Poemas adrede*, reeditados conjuntamente en Adonais en 1943 (hecho no menos significativo para la nueva poesía de posguerra y para una colección emblemática como Adonais), así como de algunos adelantos de *Biografía incompleta*[455], cuya primera edición data de 1953, los libros editados por Diego en la posguerra hasta comienzos de los años cincuenta están dominados por títulos alejados de su experiencia vanguardista, aunque obedientes a esa vocación "polimusa" del poeta a la que fue fiel toda su vida. En 1951 *Limbo* era, pues, una rareza, pero su publicación daba aire a las raras y minoritarias voces vanguardistas que apuntaban en el mediosiglo, al recordar muy oportunamente la experiencia española de la vanguardia histórica, silenciada en nuestra historia literaria oficial cuando no menospreciada por el rodillo que supuso el canon del Veintisiete. A ello cabe añadir el significado que el libro y su publicación entonces pudo tener en la trayectoria de Diego. Creemos, en fin, que el poeta de algún modo reivindica una vanguardia ya pasada, como soplo de aire limpio, fresco y libre, en el estricto terreno de la poesía, único ámbito en el que como poeta Diego quiso defender sus convicciones. *Limbo* en 1951, como poco después haría *Biografía incompleta* en 1953 si en un ámbito más amplio, mostró a los jóvenes poetas grancanarios la vigencia del principio rector de la gran poesía nueva de la Edad de plata: la conciliación, el acorde de tradición y vanguardia. *Limbo* no quería ser en la intención del autor una mera reliquia o recuerdo de tiempos pasados ya definitivamente idos, sino el testimonio vivo de una poesía y una fe poética contumaces en su autor. Su lección vanguardista entrañaba la defensa que Diego

---

[455] En concreto nos referimos, de entre las publicaciones anticipadas de poemas del libro en revistas, a los adelantos nutridos de *Escorial* en 1949 (t. XXI) y *Clavileño* en 1951 (nº 9, año II, mayo-junio).

hacía de una poética perdurable por su modernidad clásica. Piénsese por ejemplo en el aspecto métrico: *Limbo,* frente a las tendencias dominantes en la posguerra, juega en sus poemas con la disposición tipográfica del texto en la página, tendente a lo caligrámico, lo que permite que los usos estróficos se adecuen más que a la retórica heredada a los atrevidos procedimientos de la poesía vanguardista. Pero la rima, asonante o consonante, sirve para cohesionar y relacionar los grupos estróficos creados en el poema, a veces sujetos a los moldes clásicos; y el verso, frente a la aparente libertad del texto, responde a un empleo coherente y homogéneo. Así, como resultado de la visión sincopada de una realidad nueva, creada, que nos ofrecen los poemas, apreciamos un uso mayoritario del arte menor, sobre todo el heptasílabo, que predomina en todos los poemas, bien solo o como base del alejandrino. También abunda, aunque en menor medida, el endecasílabo agrupado en muchas ocasiones al heptasílabo, como en una especie de recuerdo rítmico de la asociación clásica de ambos metros en importantes estrofas clásicas. En suma, tradición y vanguardia que dota al caos o a la aparente libertad iconoclasta de la vanguardia de un poso reconocible, de un control métrico disimulado, que convertía esta poesía en una lírica aún vigente mucho tiempo después de su ardiente actualidad histórica en la vorágine de la vanguardia ultraísta española.

La infancia ultraísta de Limbo

Si inevitablemente la publicación tardía del libro, como señalábamos, pudo tener una significación añadida en el contexto literario del mediosiglo, no puede ignorarse que, como el poeta precisa tanto en la dedicatoria mencionada a Lezcano como en el lapso temporal que dispone tras del título en la primera portadilla: "(1919-1921)", *Limbo* es un libro que pertenece al "ciclo de escritura de *Imagen*" y por lo tanto a lo que hemos llamado la "biografía ultraísta" del poeta[456]. El hecho de que al menos diecinueve de los veinticuatro poemas del conjunto (algunos por partida doble) se publicaran en

revistas de la época dice mucho del papel que los textos desempeñaron en la vanguardia y de la propia estima en que los tenía su autor[457]. Los poemas de *Limbo*, ya que no el libro mismo, inexistente como tal entonces, atestiguaban la presencia viva de Diego en los órganos poéticos (las revistas) que capitanearon el entusiasta intento de "evasión" que caracterizó a la nueva poesía desde 1918 hasta 1924 aproximadamente.

Es evidente, al constatar las fechas de composición y publicación anticipada de los poemas de *Limbo*, que algunos de ellos arrancan conjuntamente con los procesos de escritura de Evasión y de Imagen, por lo que entre los tres libros, diferentes en sí mismos, no hay solución de continuidad, sobre todo entre *Imagen* y *Limbo*, pues *Evasión* se ciñe al momento inicial, primero, de ese único ciclo de escritura.

Los poemas de *Limbo* fueron compuestos desde al menos el mes de mayo de 1919, hasta finales de 1921. Sin embargo, la ordenación de los textos en el libro en fecha

---

456 Véase José Luis Bernal, *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.

457 Las anticipaciones en revistas fueron las siguientes en orden cronológico: "Invierno póstumo" [El sol se ha ido Su lecho], [junto a "Minutos fugitivos" y "Me despierto", bajo el título conjunto "Ingenuidades"], en Cervantes (Madrid), mayo de 1919, pp. 33-36. "Bailarina" [La japonesa tiembla en el alambre], "Tranvía" [El gusano de cables], en Grecia (Sevilla), XXVIII, año II, 30 de septiembre de 1919, p. 3. "El Limbo" [Entré conducido por un niño poeta], en Grecia (Sevilla), XXXII, año II, 10 de noviembre de1919, pp. 3-4. "Atrás" [Soy el caminante extraviado], en Grecia (Sevilla), XXXV, año II, 10 de diciembre de 1919, p. 2. "Frío" [La pared inclinada / no se cae], "Otro día" [Aunque la lluvia baile], en Ultra de Oviedo, (cuarta entrega) 15 de diciembre de 1919, p. 28. "Milagro" [Aunque mi frente ondea], "Elemental" [Yo construyo mis saltos], en Grecia (Sevilla), XXXVI, año III, 20 de diciembre de 1919, p. 6. "Cronos" [El cubo sin fondo], "Entonces" [La vida nacerá de entre las ondas], "Cetrería" [He aquí que los / violines / insectos], [bajo el título "Poemas para instrumentar"], en Cervantes (Madrid), febrero de 1920. "Elemental", en Cosmópolis (Madrid), nº 23, Madrid, noviembre de 1920, p. 484. "Desmayo" [Todos los circos], en Ultra (Madrid), nº 1, 27 de enero de 1921. "Frío", en Création (Madrid), nº 1, abril de 1921. "Llanura" [Hay un temblor de unísonos], en Ultra (Madrid), nº 9, 30 de abril de 1921. "Mar" [Cuántas tardes viudas], en Grecia (Madrid), XLV, año III, 1 de julio de 1920, p. 11. "Fin de fiesta" [Los vuelos de palomas], en Ultra (Madrid), nº 16, 20 de octubre de 1921. "Calle" [Como una puerta de aspas giratorias], en Ultra (Madrid), nº 17, 30 de octubre de 1921. "Sed" [El sol quiere vencerte], en Ultra (Madrid), nº 18, 10 de noviembre de 1921. Y "Ajedrez" [Hoy lo he visto claro], en Ultra (Madrid), nº 19, 1 de diciembre de 1921.

muy posterior responde, pues, a una clara intención constructiva del poeta y no está sujeta a la sucesión temporal en que aparecieron los poemas publicados en revistas. De ello es un ejemplo significativo que el último poema del que tenemos pública noticia sea "Ajedrez", quizá uno de los mejores textos del conjunto, aunque no contara con el beneplácito de Larrea[458], y que nos da cuenta de la madurez alcanzada por Diego ya que coincide con el tono de algunos de los mejores textos de *Imagen*, aunque su más primitiva versión se compusiera a finales de 1919 y aunque no se publicara hasta diciembre de 1921 en la madrileña *Ultra*.

Para ejemplificar lo que hemos llamado "la infancia ultraísta de Limbo", así como las razones de la vigencia de aquella poética de la vanguardia para un lector del mediosiglo, nos centraremos en uno de los textos claves del conjunto, el programático poema "Limbo", que da título al conjunto.

LIMBO

A todos los ultraístas
de *Grecia*

Entré conducido por un niño poeta
que me puso en los ojos
una venda de símbolos
Yo os diré lo que vi en el Limbo

Una lluvia de estrellas
sobre un campo de lirios
Los niños mudos las cogían
como si fueran granizos
y del divino maná
daban de comer a los pajarillos
los pajarillos que olvidaron sus nidos

---

458 Hecho este que debió de pesar, seguramente, en su exclusión de la selección definitiva de *Imagen*. Véase, *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*, ed. de Enrique Cordero de Ciria y

Junto a un estanque helado
jugaban a la guerra
los Reyes hechizados
montados en sus validos y privados

Subido a un eucalipto
vi a un astrólogo
contemplando la luna con su anteojo
Y asidas a su manto
las esposas y novias burladas
consultando sus horóscopos

Abajo el alquimista
radiante de alborozo
convertía los guijarros en oro

Y en una plazoleta
dos pintores cubistas
ante un senado de matemáticos
demostraban con líneas y con cifras
la cuadratura del círculo
Los viejos profesores
se miraban unos a otros
entre gestos de asombro

Sorprendí sobre un puente
a un poeta clasicista
buscando entre las aguas
la fórmula tantálica
del verso de trece sílabas

Y bajo un gran manzano
el que nunca tocó senos de mujer
sopesaba los frutos en sus manos
con los ojos en éxtasis

Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, p. 116.

Las parejas de amantes
unidos de las manos
danzan cotillones ceremoniosos
Y un ángel gigantesco
con una gran trompeta
volaba sobre la morada de los profetas

Etcétera

Cuando salí del Limbo
me dijo el poeta infante
Canta los que has visto
y me arrancó la venda de los símbolos

"Limbo", primer poema a manera de pórtico y verdadero texto programático y germinador del libro como un todo, no fue, sin embargo, el primero publicado en las revistas del ultraísmo. Como en otros casos de la bibliografía dieguina, el título de un libro proviene del título de uno de los poemas que lo integran, tal es el caso de *Biografía incompleta* o de *Evasión*, por citar sólo títulos estéticamente próximos a *Limbo*.

La dedicatoria del poema, "A todos los ultraístas de *Grecia*", sitúa el texto en su ámbito exacto y justifica su publicación en una de las revistas del ultraísmo: *Grecia*[459]. Asimismo, algunas de las claves del poema encontraban su explicación para los ultraístas en otros poemas de Diego publicados anteriormente o bien en textos coetáneos de otros poetas ultraístas. Por ejemplo, la identificación del "niño poeta" que introduce al yo-protagonista, vendados sus ojos, en el limbo ultraísta (traslación poética de una aventura biográfica vivida por el autor en la primavera de 1919), mencionado en el primer verso, era bien sencilla para quien recordara la dedicatoria del poema

[459] Nº XXXII, Sevilla, 10 de noviembre de 1919, pp. 3-4. El poema apareció con el título "El limbo" y con ligeras variantes que señalamos en cursiva: v.15: Subido a un eucalipto / vi a un astrólogo *loco*; v. 19: Consultando *con* sus horóscopos; v. 34: del verso de *13* sílabas; además de alguna disposición tipográfica diferente, como la de la palabra "Etcétera".

"Creacionismo" de *Imagen*, también publicado en *Grecia*[460], que rezaba "A mi Virgilio, Eugenio Montes". Por las mismas fechas en que se publicó nuestro poema, en la entrega correspondiente al 1 de noviembre de 1919 de la revista *Ultra de Oviedo*, Joaquín de la Escosura publica el poema "Paisaje anímico", cuya dedicatoria reza: "(A Eugenio Montes, de quien recibí el bautismo ultraísta. Fraternalmente)". Por otro lado, algunas de las imágenes del poema eran seguramente comprensibles para los ultraístas, que estaban en el busilis del asunto referido por Diego. Por ejemplo, la alusión al "poeta clasicista" enfrascado en la búsqueda de "la fórmula tantálica del verso de trece sílabas", puede relacionarse con una prosa titulada "El suplicio de Tántalo" de Isaac del Vando-Villar, publicada en *Grecia* poco antes del poema de Diego[461], en la que se habla de un poeta, evidentemente clásico, ocupado en una poesía amorosa caduca. La preocupación ultraísta por la "alquimia poética", a la que alude nuestro poema, tenía, entre otros, un precedente claro en Rimbaud, del que se había publicado en el nº XLIX de *Grecia* el fragmento "Delirios. Alquimia del verbo" de *Una estación en el infierno*.

Por otra parte, Adriano del Valle, aparecido ya el poema de Diego, publica en la citada *Ultra de Oviedo* el poema "El sátiro a la satiresa" donde leemos "los símbolos me cegaban", enumerándolos a continuación y recordándonos de forma inevitable la "venda de símbolos" de nuestro texto, bajo el denominador común de la herencia simbolista, antes apuntada en la figura de Rimbaud. No es extraño, pues, antes bien es lógico, que se encuentren entre los poetas ultraístas muestras similares a "El limbo" en el sentido global programático que tiene nuestro texto, es decir, poemas que aludan a la realidad del movimiento y de sus miembros, aunque Diego la ponga paródicamente en entredicho con la adopción del símbolo del "limbo". Ciertamente no abundan ejemplos creativos y sutilmente críticos con el ultraísmo como nuestro texto, sino más bien apasionadas y ciegas defensas del movimiento. Es el caso, por ejemplo, del poema "Ofrenda" de Joaquín de la Escosura, dedicado "A todos los ultraístas", entre los que incluye a Gerardo Diego, cuyo nombre cita y a quien se refiere en dos versos.

---

[460] Nº XIX, Sevilla, 20 de junio de 1919, p. 7.

Este poema, publicado en febrero de 1920 en el nº XL de *Grecia*[462], es una clara apología del ultra, combatido aún por los ambientes literarios dominantes del posmodernismo. Los versos dedicados a Diego dicen: "DIEGO, que ha abierto la jaula a los ruiseñores / que cantan mis horas azules"; y en ellos Escosura se hace eco de una de las imágenes más utilizadas en los versos juveniles de nuestro poeta: la del "verso=pájaro" (con toda una serie de irradiaciones equivalentes o alternativas), imagen que inunda los primeros libros creacionistas de nuestro poeta vinculados a su experiencia de la vanguardia histórica. Baste citar, por ejemplo, dada la proximidad a la referencia de Escosura, los versos de "Gesta" de *Imagen*, poema publicado meses antes en la revista *Cervantes*[463]: "Y a mi alborotado ruiseñor / lo encerré en la jaula / y oprimí el botón del ascensor"; o el primer verso de "Antipoema", también de *Imagen*: "Qué pocos cantos sabe el ruiseñor"[464], verso que más tarde el poeta desarrollaría en el poema "Fuente" (de obvio sentido metapoético) de *Manual de espumas*: "Mi grifo versifica mejor que el ruiseñor".

En realidad, esta imagen abre un abanico de interrelaciones que incluye los temas y motivos más amados y presentes en la poesía creacionista temprana de Gerardo Diego. Sintéticamente podríamos expresarlo así: "Pájaro-verso / poesía (poema)-árbol".

Asimismo, es imposible ignorar el influjo directo de Huidobro o, por intermediación, de Larrea en la construcción de esta imagen. Los ejemplos son múltiples, pero baste citar, por su vinculación al ámbito ultraísta al que nos referimos, el poema del chileno publicado tempranamente en *Grecia*[465] y titulado "Vates", poema perteneciente a *Horizon carré* y que fue traducido por Cansinos. El texto nos interesa por ser una invocación al poeta nutrida de imágenes luego familiares en la poesía de Diego, como la citada identidad del "pájaro-verso", o la función creadora consistente en el paralelo

---

[461] Nº XXVI, Sevilla, 30 de agosto de 1919, p. 6.

[462] 20 de febrero de 1920, p. 15.

[463] Madrid, diciembre de 1919, pp. 20-26.

[464] *Imagen*, ed. de José Luis Bernal, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27 (col. El dormido en la yerba, 2), 1990, p. 200.

[465] Nº VII, Sevilla, 1 de enero de 1919. La traducción de Cansinos de los versos luego citados es la siguiente: "El rosal que brota en mi mano / Se ha deshojado / Como un libro viejo".

"árbol-poesía". Leemos en "Vates": "Le rosier qui pousse dans ma main /S'est effeuillé / Comme un vieux livre"[466]. Diego aclimataría esta imagen rápidamente en sus versos vanguardistas.

En nuestro poema "El limbo" leemos: "los pajarillos que olvidaron sus nidos", en perfecta sintonía con el verso de Larrea que encabezaría a manera de lema "Evasión" de *Imagen*: "Mis versos ya plumados / aprendieron a volar por los tejados / y uno solo que fue más atrevido / una tarde no volvió a su nido"[467]. Tanto Diego como Larrea se refieren, claro está, en los ejemplos citados a los nuevos versos de la evasión estética del ultraísmo (aunque ellos se identificaran concretamente con la estética creacionista de Huidobro). En el poema "Atrás" de *Limbo*, también publicado en *Grecia*[468], leemos estos versos:

Pájaros balbucientes
que olvidaron en el nido sus hélices
Y los niños sin alas
de
volando
en
regazo
regazo

En tanto que habitantes del Limbo, estos poetas son niños, de ahí que Diego llame a su iniciador "niño-poeta".

---

[466] De ahí el propósito renovador creacionista del chileno en su "Arte poética" de *El espejo de agua* que subyugó a Diego: "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema"; Vicente Huidobro, *Obras completas*, t. I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 219. Para "Vates", dedicado a Guillaume Apollinaire, *vid*. p. 264.

[467] Estos versos pertenecen al significativo poema de Larrea "Cosmopolitano", dedicado a Diego y publicado en *Cervantes*, Madrid, noviembre de 1919.

[468] Nº XXXV, Sevilla, 10 de diciembre de 1919, p. 2.

En el poema "Sed" de *Limbo* encontramos un claro eco de esta imagen en la variante contigua: "poesía-poema / árbol", variante explícita en el ya citado texto de Huidobro, nos referimos al verso de Diego: "Acógete a este árbol de mis versos".

Las resonancias, ecos y débitos entre los jóvenes ultraístas son abundantes, pero es difícil establecer con claridad, salvo en el caso del maestro Huidobro, influencias directas en el uso de esta imagen, empleada como símbolo familiar entre los ultraístas, aunque no todos la formulen con igual fortuna. Más que ante plagios o copias descaradas estamos ante un lenguaje compartido, una simbología cosmovisionaria común. Garfias en un poema publicado en *Ultra* en marzo de 1921 escribe: "Mi corazón vuela de pecho en pecho / Pájaro perdido / buscando entre las ramas de los árboles /su nido"[469].

Humberto Rivas en su poema "Pájaros", publicado en *Ultra* en diciembre de 1921, escribe: "Al amanecer / vuelan mis poemas como vilanos/ o pajarillos torpes que desentumecen su vuelo / húmedo aún del rescoldo del nido... Un poema hecho / un poema escrito es una jaula / o un pájaro muerto"[470]. Así pues, aunque con variaciones de calidad en su tratamiento, lo cierto es que la imagen es del gusto y dominio de los ultraístas, aunque fuera Diego uno de sus primeros y más acertados cultivadores. A la postre, no sabemos si consciente de ello o "por casualidad", Escosura definió a Diego en el citado poema "Ofrenda" con una coherencia pasmosa. De manera que, incluso religando el sentido de la imagen que comentamos al contexto del ultra, el poema "El limbo" se muestra ominosamente sujeto a ella.

Nuestro poema, dedicado "A todos los ultraístas de *Grecia*", y el libro al que da título son una irrefutable prueba de la 'simpatía', entonces necesaria, de Gerardo Diego hacia el ultraísmo. Ello explica ese diálogo fértil en las revistas del grupo a través de imágenes compartidas, de motivos predilectos y caracterizadores de ese 'limbo' artístico en el que vivían los protagonistas. Las dedicatorias que Diego recibe de varios poetas del ultra confirman su militancia activa en las filas de aquella vanguardia histórica española. El citado Joaquín de la Escosura –director de *Ultra de Oviedo*– le dedica su

---

[469] Nº 4, Madrid, 1 de marzo de 1921.

poema "Ocaso", publicado en *Grecia*[471], en los siguientes términos: "Para Montes, Diego, y Garfías, que portando antorchas sagradas nos preceden en la marcha al allá". El propio Diego publicaría en el número XLVI de *Grecia* su prosa, con calidad de poética, "Intencionario"[472], en la que evidencia la claridad teórica de sus ideas, así como la independencia de su credo poético respecto del creacionismo de Huidobro, dando muestras claras de su firme resistencia al adocenamiento o encasillamiento escolar, que incluía también al ultraísmo[473]. Sin embargo, pese a la transparencia de Diego en su posición estética, los ultraístas y el mismo Guillermo de Torre lo consideraban como un miembro destacado del grupo. Adriano del Valle le dedica su poema "Plenilunio"[474]; Escosura volverá a dedicarle otro poema, "Otoñal", publicado en *Ultra*[475]; Eugenio Montes le había dedicado su poema "Interior, contra y color", en estos términos: "A Gerardo Diego, globe-trotter de los orbes ultraicos"[476]; y Garfias, muy unido por entonces a nuestro poeta, con quien formaba, junto a Larrea, el "triángulo" creacionista más esperanzador del momento, le dedicó su poema "Pueblo"[477]. Pero el diálogo vanguardista del que forman parte estas dedicatorias en el ámbito de las revistas puede también presentarse bajo otro aspecto, como es el uso de versos ajenos a manera de cita o lema inspirador en un poema. Así, por ejemplo, Humberto Rivas Panedas utiliza unos versos del poema "Gesta" de *Imagen* ("En la estación del alba / ahorcaron el reloj y la

---

[470] Nº 20, Madrid, 15de diciembre de 1921.

[471] Nº XLV, Madrid, 1 de julio de 1920, p. 15.

[472] Madrid, 15 de julio de 1920, p. 6.

[473] Esto le valdría poco después la pintura crítica que Guillermo de Torre le dedica en su "Álbum de retratos", publicado en *Grecia*, nº XLVIII, Madrid, 1 de septiembre de 1920, p. 12.

[474] *Ibidem*, p. 9. La dedicatoria sería suprimida del poema en la *Obra poética*, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 44.

[475] Nº 5, Madrid, 17 de marzo de 1921.

[476] *Ultra de Oviedo*, 1 de enero de 1920, p. 36.

[477] *Grecia*, nº XXXIX, 31 de enero de 1920, p. 9. Precisamente junto a "Pueblo" Garfias publica el poema "Invierno" dedicado a Larrea.

campana") como introducción a su poema "Silencio", publicado precisamente junto a "Desmayo" de *Limbo* en el primer número de *Ultra*[478].

Por su parte Diego, amén de la dedicatoria general de nuestro poema "El limbo", sólo dedica cuatro textos del libro a personas directamente vinculadas al ultraísmo: "Ajedrez" a Luis Zubillaga, "Sed" a Joaquín de la Escosura, "Calle" a Guillermo de Torre (dedicatoria luego suprimida en la primera edición del libro), y "Fin de fiesta" a César A. Comet. Curiosamente "Ajedrez" y "Sed", seguidos en la ordenación del libro y –en orden inverso– cuando se publicaron en *Ultra*, se relacionan en sus dedicatorias[479]. Los referidos cuatro poemas dedicados se publicarían en la madrileña *Ultra* y en un orden inverso al que luego tendrían en el libro[480], oportunamente poco después de aparecer Diego en noviembre de 1920 encabezando una antología de los poetas "más valiosos, prometedores y ultraístas *per nativitatem*" realizada por Guillermo de Torre en *Cosmópolis*[481], dispuesta a modo de corolario al final de su artículo "El movimiento ultraísta español". De torre había seleccionado para la ocasión el poema "Elemental" de *Limbo*, ya publicado en *Grecia*[482]. Es curioso que sea un poema de *Limbo* el que represente a nuestro poeta en medio de una granada nómina emblemática del movimiento ultraísta según su máximo teórico, nómina formada por los siguientes nombres: Eugenio Montes, Pedro Garfias, Jorge Luis Borges, Luciano de San Saor (Lucía Sánchez Saornil), Humberto Rivas Panedas, Ernesto López Parra, Juan Larrea, Joaquín de la Escosura, José de Ciria y Escalante, César A. Comet, Isaac del Vando-Villar, Rafael Lasso de la Vega, Adriano del Valle, Juan Las (Rafael Cansinos

---

[478] Nº 1, Madrid, 27 de enero de 1921.

[479] Zubillaga y Escosura formaban parte del equipo de la revista *Ultra de Oviedo* con la que Diego colaboró. Escosura, por ejemplo, cuando dedica a Zubillaga su poema "Canción antigua" (*Ultra*, nº 11, Madrid, 20 de mayo de 1921) lo hace en estos términos: "A Luis Zubillaga, exegeta del Jazz-band". Para *Ultra de Oviedo* y el papel de los mencionados ultraístas, véase: José Luis Bernal, "La revista *Ultra de Oviedo*", *Monteagudo*, nº monográfico "Revistas literarias y literatura del siglo XX", 3ª época, nº 7, 2002, pp.57-68, especialmente p. 63.

[480] Se publican en los números 16, 17, 18 y 19, todos a lo largo de 1921.

[481] nº 23, Madrid, noviembre de 1920, pp. 473-495.

Assens) y el propio Guillermo de Torre. Si comparamos este elenco con el que confecciona Cansinos en la etapa inaugural del movimiento, casi un año y medio antes, cuando publicó su antología de los poetas del ultra en *Cervantes*[483], apreciamos algunas diferencias:

–Cansinos no incluye a Diego –que se marchó de Madrid en la primavera de 1919 deslumbrado por la experiencia de la vanguardia–, pero encabeza su antología con Larrea –a quien Diego comunicó la buena nueva del ultra e instó a presentarse ante Cansinos–[484].

–Nueve de los poetas antologados por Cansinos coinciden con la nómina de Guillermo de Torre: Larrea, Rivas Panedas, Lucía Sánchez Saornil, Isaac del Vando-Villar, Eugenio Montes, López Parra, César A. Comet, Garfias y el propio Cansinos. Los cinco restantes de la antología de *Cervantes* excluidos por el autor de *Hélices* eran: Rogelio Buendía, Xavier Bóveda, J. R. Jaldón, y Guillermo y Francisco Rello.

Resulta, pues, evidente que mientras que en la antología de Cansinos no están todos los que "eran y fueron" ultraístas importantes, en la de Guillermo de Torre sí están ya –consolidado el movimiento a finales de 1920– los más significativos, quizá con la única excepción de Rogelio Buendía, quien, no obstante, cantó pronto la palinodia. El año y medio que separa ambas antologías es tiempo más que suficiente en el vértigo con que se vivió la vanguardia para explicar las diferencias entre ambas.

De toda esta peripecia poético-biográfica da cuenta en clave simbólica el poema introductorio y cosmovisionario de *Limbo*, de ahí su importancia y la posición destacada que ocupa al principio del conjunto. Su condición de texto-prólogo le da

---

[482] Nº XXXVI, Sevilla, 20 de diciembre de 1919, p. 6.

[483] Madrid, junio de 1919, pp. 84-104.

[484] Tiene gracia que Diego y Larrea amigos íntimos en la vida y en el arte por aquel entonces, siendo los únicos declaradamente creacionistas, admiradores de Vicente Huidobro, desde fechas muy tempranas (el propio Cansinos en el prólogo a su antología precisa: "Sin duda que hay ya creacionistas entre nosotros, mas no todos lo son", op. cit., p. 86), vinieran a encabezar respectivamente ambas antologías, en un paradójico gesto de lesa justicia poética que prestigia a los antólogos. Para estas cuestiones, véase *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*, op. cit., especialmente las pp. 20-27.

cohesión al libro como un todo, lo que resulta especialmente importante dada la aparente naturaleza inconexa y yuxtapuesta de *Limbo*, mero ayuntamiento de textos excluidos de la definitiva selección de poemas del ciclo de escritura de *Imagen*. La mayoría de nuestros textos son intercambiables con la mayoría de los poemas que encontramos en las partes segunda y tercera de *Imagen*: "Imagen múltiple" y "Estribillo". Su función coincide en algunos aspectos con la función de "Gesta" en *Imagen*, aunque su sentido metapoético es menos intenso.

Como "Gesta" respecto de *Imagen*, también "Limbo" es el poema más extenso del libro, con la voluntad de ser un manifiesto en negativo de la estética del Ultra. Su dedicatoria, como vimos, es más explícita sobre el entorno ultraísta a cuyo abrigo nace, mucho más que cualquiera de las dedicatorias que encontramos en *Evasión* o *Imagen*. La clave está en el mismo título, verdadero epifonema –digno de Diego– de la significación última de sus versos. El poema muestra un mundo caracterizado por "no ser aún", por su inmadurez, por su carácter infantil (recordemos que su introductor, Montes, es "un niño-poeta"), por ser una especie de "pre-vida", paso previo, iniciático, al estado de la "vida-ser-madurez" poéticos[485].

La "venda de símbolos" que ciega a nuestro poeta se compone de las claves estéticas que caracterizaron al ultraísmo, buena parte de las cuales serían ventiladas también por Cansinos Assens en su novela *El movimiento V. P.* de 1921. Los ultraístas eran, pues, los habitantes entusiastas de ese especial mundo (limbo), realidad aparte y diferenciada, realidad nueva, mirada con ojos diferentes, de ahí que los ultras, *enfants* terribles del momento, con su actitud muchas veces iconoclasta, se vieran a sí mismos y gustaran que los vieran como movimiento o grupo con calidades de "secta"[486].

---

[485] Esta concepción la revela su autor años después, en 1926, en su noveloide "Cuadrante" con una especificación curiosa por su fecha: "la previda del limbo no deja recuerdos a sus personajes". Véase "Cuadrante", *Revista de Occidente*, nº XXXVII, t. XIII, julio de 1926, p. 22 (recogido en Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa*, t. VI (*Prosa literaria*, vol. 1), ed. de José Luis Bernal , Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 141-157).

[486] Véase Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

En nuestro poema, con un referente clásico perfectamente reconocible, el autor, Diego-Dante, se hace conducir por el limbo de la mano de un especial Virgilio, Eugenio Montes[487]. El aprovechamiento de la alegoría dantesca puede ser sorprendente, léanse, en este sentido, los versos treinta y siguientes del referido Canto IV del "Infierno".

Será justamente el aprendizaje e impresión causada en el poeta por los símbolos vistos en el Limbo lo que generará el poemario y en sí misma la actividad poética inmediata al momento de escritura de este texto, de ahí el imperativo final: "canta lo que has visto". Los poemas siguientes no serán otra cosa que el fruto de ese canto.

En medio de ese recorrido hay una serie de motivos simbólicos harto significativos por su coherencia con el restante quehacer lírico de Diego, no sólo en *Imagen*, sino incluso también en *Manual de espumas*. El santanderino, pues, está entendiendo la poesía, su poesía, en fechas tan tempranas (mediados de 1919), a través de dos planos complementarios pero antagónicos: uno de "altura", oficio de astrólogo (azotea), dominador del cosmos y el "azar"; y otro a ras de tierra (bodega, nutriéndose de materias primas, realidad), oficio de alquimista (poeta), encargado de transformar poéticamente una realidad tangible. Tiempo después Diego recordaría aquel inmaduro

---

[487] Recuérdese que es Virgilio quien encamina a Dante por la puerta del Infierno tras la que, traspasado el anteinfierno o vestíbulo, se accede a una serie de círculos, el primero de los cuales es el Limbo; véase el Canto IV del "Infierno" en la *Divina comedia*. Dante volvería a mencionar la inestimable compañía de Virgilio en el Canto XVII del "Paraíso": "mientras que con Virgilio iba yo junto / subiendo el monte que a las almas cura". No deja de ser significativa, para un lector del libro en el mediosiglo capaz de identificar a este nuevo Virgilio, la evolución de Montes hacia posiciones conservadoras y fascistas poco antes de la llegada de la República. El orensano, estrecho colaborador de Gecé, se calificó como "católico, apostólico y compostelano" en la famosa encuesta sobre la vanguardia de *La Gaceta literaria* en 1930. Ya en la República se movió como pez en el agua entre *Acción española* y Falange española, convirtiéndose en la Guerra Civil en figura destacada de la intelectualidad franquista. No en vano en 1940 fue nombrado miembro de la R.A.E. Manuel Rivas en su excelente novela *Los libros arden mal* lo llama por intermediación de su personaje Héctor Ríos "Un híbrido de Donoso y Schmith… botafumeiro de la dictadura del caudillo Franco" (Madrid, Alfaguara, 2006, p. 454).

ejercicio alquimista (poético) de los primeros años veinte cuando afirma que el poeta "no se hubiera atrevido a manipular con sentimientos demasiado vivos que no sabrían resistir las inexpertas recetas de la alquimia"[488]. Y, sin embargo, la alquimia poética rimbaudiana , puesta al día por las formulaciones de Paul Valéry, estará presente en la poesía de Diego posterior: recuérdese, por ejemplo, una de las definiciones poéticas que nuestro autor incluye al frente de sus versos en la antología *Poesía española* de 1932, definición que había adelantado en su citada conferencia "La vocación poética" pronunciada en su viaje americano de 1928, en donde leemos: "la poesía es el volumen de anhelo espiritual que automáticamente ocupa el espacio desalojado por un volumen equivalente –casi un alma entera– de pasión humana concreta"[489].

Larrea, tiempo atrás, había advertido a su amigo, en una interesantísima carta de septiembre de 1919 en la que enjuicia varios poemas de *Limbo*, acerca de los peligros de la "alquimia":

> Y cuidado con el exceso de cerebralismo.
> Me siento en este instante bastante escéptico. Se nos ha dado un blusón de químico y un laboratorio; en él, matraces, retortas y tubos de ensayo y en la anaquelería frascos de rotulaciones bárbaras.
> Se ha lanzado un propósito y una meta. Algún afortunado hallará la síntesis orgánica de la lechuza.[490]

En el poema "Limbo" se reflejan, pues, cuatro de los influjos claves en la modernidad lírica española de la época: Whitman, Huidobro, Rimbaud y Valéry.

---

[488] "La vocación poética", Montevideo, Publicaciones del Centro Gallego de Montevideo (IV y V curso de conferencias), 1930, p. 8 (recogido en Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa*, t. IV (*Memoria de un poeta*, vol. 1), ed. de Fraco. J. Díez de Revenga , Madrid, Alfaguara, 1997, pp. 164-183).

[489] *Ibidem*, p. 7. Para *Poesía española. Antología 1915-1931*, véase la reciente ed. de José Teruel, *Poesía española [Antologías]*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 306.

[490] Carta fechada en Vallecas el 15 de septiembre de 1919, en *Juan Larrea: Cartas…*, ed. cit., p. 104.

Por otra parte en nuestro texto hay una serie de principios estéticos teóricos y de claras imágenes centrales en el primitivo Diego o bien en la vanguardia ultraísta que caracterizan el poema como un inequívoco producto de época: el "verso-pájaro", ya comentado; el "zodíaco" tan presente en *Evasión* e *Imagen* y que subyugó a los ultraístas; el "cubismo" de Picasso y Gris, más intuido que verdaderamente aprendido, cubismo que había dado razón de ser en el lienzo a la osadía creacionista de Huidobro en su *Horizon carré* y en *Poemas árticos*[491]; o la más o menos matizada inquina al "cadáver del padre" (tradición), típica en toda la vanguardia histórica aunque bastante rara en Diego incluso en su época de militancia ultraísta. En nuestro poema dicha actitud iconoclasta matizada puede rastrearse en esos "Reyes hechizados" detentadores del favor académico que juegan en un estanque helado (agua inmóvil, antítesis del postulado teórico de Diego en "Estribillo" de *Imagen*[492]), así como en ese poeta clasicista abocado al suplicio tantálico de buscar en el agua (imagen musical del ritmo por excelencia en Diego) un verso imposible, salvo que la irónica alusión se refiera al neoclásico alejandrino a la francesa, de naturaleza en cualquier caso polirrítmica[493]; o finalmente, por ejemplo,

---

[491] La alusión en nuestro poema a los "dos pintores cubistas" se explica por el entusiasmo que tempranamente Diego manifestó por el cubismo gracias a la poesía de Huidobro y en especial a la arrebatadora lectura de *Poemas árticos* en el verano de 1919. En una carta inédita de Diego a Larrea fechada en Santander en julio de 1919, le dice al amigo: "*Poemas árticos* es un poco monótono y frío en armonía con el título. Hay pasajes que me parecen un poco ya amanerados o de rutina. En descargo es el libro más avanzado y contiene las páginas más sugestivamente creacionistas que he leído. Para comprenderlo lo mismo que los otros de Huidobro hay que tener presente constantemente el cubismo. (Desde luego, y por lo menos en teoría, soy cubista: ahora lo comprendo perfectamente. Supongo que te pasará lo mismo)".

[492] Para estas cuestiones, véase nuestra citada edición de *Imagen*, concretamente las pp. 64-69.

[493] En 1960 nuestro poeta publicaría *Tántalo*, un libro cuya composición arranca en 1919 y donde el autor ensaya treinta y una versiones en castellano de textos de importantes poetas de otras lenguas, como Valéry, Rilke, J. Carner, etc.. En este libro Diego pretendió dar cuenta de su "constancia en practicar el atrevido y desesperante deporte de la traducción poética", que no obstante constituye un utilísimo ejercicio: "*Tántalo* –escribe Diego– me parece expresivo del suplicio de la traducción de poesía en verso. Parece que vamos a tocar con las manos, que ya está apresada, que ya está, y resulta que se nos

la alusión mitológica al juicio de París, con quien se identifica Diego –joven elector del camino a seguir– en una decisión vital, que nos remite al poema "Estéril" de *Imagen*, donde leemos:

> Empecé a comprender
> que mi vida es un seno de mujer[494]

También "Limbo", y a través de él el libro homónimo, nos revela una de las claves básicas de la cosmovisión poética de Diego a lo largo de toda su vida: su visión infantil del mundo, su mirada inocente, con ojos de infancia, incansables redescubridores de la realidad, visión que le abocó a acogerse, con la ayuda inestimable del creacionismo, a una especie de "limbo" en el cielo de la poesía[495].

De manera que, pese al indudable guiño irónico que el poema esboza, es incuestionable el reconocimiento que Diego hace en él de unos valores creacionistas potenciales dentro de la única vanguardia que le tocó vivir, el ultraísmo. A la postre *Limbo* es el libro ultraísta que Diego no publicó en su momento, pero que reunió mucho más tarde con los descartes "creacionistas" del "ciclo de escritura de *Imagen*", a sabiendas de que su vigencia lírica estaba garantizada, pese a la lejanía evidente de su "tiempo de escritura". No cabe tanta diferencia entre las palabras reivindicativas del

---

aleja y nos burla"; en *Versos escogidos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 223. Hay edición moderna y actualizada a cargo de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

[494] Ed. cit., p. 197. Puede consultarse, aunque resulta poco convincente, el comentario de este poema a cargo de Arturo del Villar en *La poesía total de Gerardo Diego*, Madrid, Los Libros de Fausto, 1984, pp. 61-62.

[495] Para el concepto-imagen del "niño-poeta", véase "La vocación poética", op. cit., p. 4, donde leemos: "En rigor todo hombre nace poeta: el niño es el poeta por excelencia"; así como las declaraciones del poeta en "Gerardo. Seis fichas para un personaje", *El Alcázar*, Madrid, 27 de marzo de 1971. Véase también nuestra aproximación a lo "lúdico-infantil" como metáfora cosmovisionaria en Diego en "El elemento lúdico en Gerardo Diego: entre la trascendencia y lo deportivo", en Gabriel Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre.Textos, 2000, pp. 187-191.

ultraísmo de Garfias en 1934 y el efecto galvanizador que esta poesía de vanguardia pudo ejercer entre los jóvenes poetas del mediosiglo. Garfias escribía en las páginas del *Heraldo de Madrid*:

> Se pretende que el ultraísmo sea un episodio sin continuidad en nuestra historia literaria. Se le silencia y se le niega. Y eso es falso e injusto. El ultraísmo fue una realidad positiva y eficaz en una época de anquilosamiento en las letras españolas. Abrió horizontes y marcó rutas [...] Puso España al día con las corrientes literarias de Europa.[496]

Añadiendo que aquellos años de la vanguardia ultraísta, fueron años "de lucha y de fervor que muy pocos supieron comprender", y en los que el ultraísmo pretendió "solamente renovar, airear la literatura de entonces, excitar a los jóvenes a buscarse, huyendo de la imitación y del tópico". Seguramente Diego al ofrecer *Limbo* a unos jóvenes poetas grancanarios era muy consciente de que su libro cumplía a la perfección esos objetivos. La publicación de *Limbo* daba, pues, testimonio de la fidelidad de Diego a sus raíces vanguardistas, proclamaba la actualidad y vigencia de esa poesía, renovaba los votos de una vanguardia olvidada y maltrecha en el difícil panorama de la poesía española del mediosiglo (donde sólo cabe destacar, omitiendo algunas peripecias personales como la de Cirlot, el aire fresco del postismo[497]) y equilibraba la balanza de la historia literaria con aquel periodo[498].

---

[496] "Del Ultraísmo IV. Colofón", *Heraldo de Madrid*, nº 15105, año XLIV, jueves, 28 de junio de 1934, p. 6.

[497] Véase la interesante aproximación reciente a la vanguardia en Castilla-La Mancha a cargo de Amador Palacios, *El pie en la alimaña*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007. Véase también el ya clásico libro de Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.

[498] Véase especialmente el conocido juicio de Dámaso Alonso sobre el ultra en su ensayo escrito en 1927 "Góngora y la literatura contemporánea", pero publicado en 1932 con ligeros retoques, y que pasaría al volumen *Estudios y ensayos gongorinos*. La posición de Dámaso respecto al ultraísmo se vería parcialmente reformada en su artículo "Una generación poética", de 1948, donde definitivamente entierra

SIETE CARTAS DE MANUEL DÍEZ CRESPO A JORGE GUILLÉN (1935-1940), Y UNA DE JORGE GUILLÉN AL MINISTRO FRANCÉS DE ASUNTOS EXTERIORES (1938)

Guillermo Carnero
Universidad de Alicante

Al llevar a cabo la investigación que me permitió publicar en 2005, entre otros inéditos, el estudio de Jorge Guillén sobre Cienfuegos (véase Guillén 2005), topé con diversos documentos correspondientes a los dos primeros años de guerra civil (del verano de 1936 al de 1938), en los que don Jorge siguió en España. Hubo tres momentos especialmente peligrosos e incómodos en ese período: la prisión en la cárcel de Pamplona, el discurso del 12 de octubre (día de la raza) de 1936 en la Universidad de Sevilla, y la incoación en 1937 de expediente disciplinario por una de las comisiones

---

al ultraísmo bajo la lápida lustrosa del Veintisiete. En plena posguerra el ultraísmo recibió alguna que otra parodia, como la conmemoración que le tributa *La estafeta literaria* a los veinticinco años de su nacimiento, Juan del Arco, "Veinte más cinco años después o la segunda parte de los mosqueteros del ultraísmo", *La estafeta literaria*, nº 2, Madrid, 1944, pp. 16-17.

depuradoras encargadas de separar de sus puestos y cargos a funcionarios de la administración civil del Estado.

Al contextualizar el segundo de esos momentos pude observar y documentar que don Jorge se benefició de la protección de un joven poeta sevillano y falangista, Manuel Díez Crespo, convertido, con el triunfo en Sevilla de la sublevación del 18 de julio, en un personaje local de cierto fuste. Gracias a Díez Crespo y su entorno afín (especialmente el rector de la Universidad, el poeta Joaquín Romero Murube y, como verá el lector de estas páginas, José María Pemán) pudo don Jorge, en una maniobra de anticipación y camuflaje defensivos que hubo de requerir toda su calculada astucia y sangre fría, presentarse en 1936 ante el general Queipo de Llano como un intelectual no hostil a la llamada "España nacional" pero tampoco entusiasta, si bien inobjetable, a su respecto, y al año siguiente como un supuesto creyente en el sentido religioso de la sublevación militar, a tenor de su traducción de la oda *A los mártires españoles* de Paul Claudel, que inicialmente publicó exenta la Falange sevillana (Guillén 2005, 51-69, 353-377; Claudel 1937) y luego pasó a engrosar la *Antología poética del Alzamiento*.

El legado conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid contiene, con la signatura "Archivo Jorge Guillén 28/13", once cartas y tres tarjetas postales de Díez Crespo. Además de aquellas cartas que, por su fecha y contenido, me ha parecido interesante publicar, existen otras cuatro de entre 1948 y 1967, dos tarjetas de 1937 y una de 1976.

Manuel Díez Crespo (1910-1993) fue colaborador de *Mediodía* e *Isla*, y cofundador en 1935, junto a José Bello Lasierra (el célebre "Pepín Bello") y otros, de la revista sevillana *Hojas de Poesía*, de la que sólo salieron dos de números. En el primero de ellos colaboró Guillén, con "Fragmento de un poema", parte quinta de "Más allá", primer poema de la sección inicial – "Al aire de tu vuelo" – de *Cántico* 1936. Otros colaboradores de *Hojas de Poesía* fueron, en el primer número, el propio Díez Crespo, Benjamín Jarnés, Pedro Pérez Clotet, Rafael Porlán, Juan Ruiz Peña, Adriano del Valle, Fernando Villalón; en el segundo, Germán Bleiberg, Rogelio Buendía, Pedro Garfias, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Laffón, Rafael Lasso de la Vega, Ignacio Sánchez

Mejías y Marinetti. El suplemento contenía un artículo sobre funcionalismo urbanístico aplicado a la planificación ideal de Sevilla.

Durante la guerra civil fue Díez Crespo director del periódico *Falange Española* de Sevilla. Colaboró en la *Corona de sonetos en honor de José Antonio* (pág. 6). En la posguerra fue crítico teatral en las páginas de *Arriba* y *El Alcázar*. Publicó diversos libros de poesía, de muy escaso interés. En 1941 *La voz anunciada*, con un prólogo de fray Justo Pérez de Urbel que comienza así: "Le vi por primera vez en Sevilla. Entonces me decía versos de la Cruzada, elegías de los caídos, epinicios entusiastas, cantos de los paladines". Al entusiasmo patriótico, sigue el prologuista, añadió el joven poeta, tras una visita a Silos, el fervor religioso – más sincero y puro que el de Verlaine – que inspira el libro, constituido, en efecto, por textos que hay que considerar, de acuerdo con la terminología habitual y propia del caso, poesía sacra o "arraigada" en la fe.

Memorias y deseos reunió en 1951 una miscelánea de poemas elegíacos. Más insustanciales son las colecciones de 1974 y 1983 que se mencionan en la bibliografía, y la biografía de Teresa de Jesús, impresa sin año. Y de mayor interés, en cambio, la recopilación de artículos de prensa titulada *Diván meridional*, cuyas páginas 232 a 235 evocan la figura y la amistad de don Jorge poco antes de su exilio, en mayo de 1938, de modo menos insólito que en las palabras que le atribuye Fernando Ortiz (1994, 57-58).

De las cartas que aquí se publican me parece destacable el hecho de que Díez Crespo creyera, en las de 28 de noviembre y 24 de diciembre de 1938, que la ausencia de Guillén era temporal, y que regresaría pronto a Sevilla. De la primera de ellas se deduce que don Jorge dejó España en 1938 con permiso de las autoridades de la sublevación, gestionado sin duda por Mariano Mota, rector de la Universidad sevillana, y por Pedro Sainz Rodríguez, ministro de Educación en el primer gobierno de Franco, establecido en enero de aquel año. Para salir de Francia camino de Estados Unidos, al no poderse dirigir a la embajada española, aún republicana, hubo de solicitar un visado al Ministerio

francés de Asuntos Exteriores, según la carta de agosto de 1938 que también se publica aquí (signatura "Archivo Jorge Guillén 44/18").

Anoto las cartas de Díez Crespo en la medida en que me ha sido posible. Queda sin identificar alguna referencia, en espera de alguien mejor informado que yo de la microhistoria sevillana de aquellos años.

BIBLIOGRAFÍA

Arrarás, Joaquín (dtor. literario) & Sáenz de Tejada, Carlos (dtor. artístico) & Pérez Bustamante, Ciriaco (delegado del Estado). *Historia de la Cruzada Española*, 2ª ed., vol. I, Madrid, Ediciones Españolas, 1939-1940.

Claudel, Paul. *A los mártires españoles*, versión española de Jorge Guillén, Sevilla, Secretaría de Ediciones de la Falange (ImprentaAlemana), 1937, 29 de octubre [sic; 28 en pág. 18]. Biblioteca Nacional de Madrid, V Cª 2.625-35.

Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera, s.l., Ediciones Jerarquía, 1939.

Cortines, Jacobo (ed.). *Itálica famosa. Aproximación a una imagen literaria*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda & Diputación, 1995.

Díez Crespo, Manuel. Cartas a Jorge Guillén. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén, 28 / 13.

———. Dos poemas autógrafos. Ibíd. 146 / 21.

———. *La voz anunciada*, prólogo de Fr. Justo Pérez de Urbel, Madrid, Escorial, 1941.

———. *Memorias y deseos. Poesía 1941-1950*, Madrid, Editora Nacional, 1951.

———. *Yo y mi sombra (Poemas de Sevilla)*, prólogo de Francisco López Estrada, Sevilla, Ayuntamiento, 1974.

———. *Ni más ni menos*, Sevilla, Ayuntamiento, 1983.

———. *Diván meridional*, Sevilla & Bogotá, Muñoz Moya y Montraveta, 1995.

———. Santa Teresa de Jesús. La más grande mujer, Madrid, Boris Bureba, s.a.

Domingo, Rafael (ed.). *Juristas universales*. IV. *Juristas del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

Fantucci, Antonio. *Antología de cuentos italianos (siglos XII-XX). Con notas críticas y lingüísticas y una noticia bio-bibliográfica sobre cada autor*, Barcelona, Editorial Resurrección, 1941.

——— & Ballesteros, M. *Gramática italiana con selección literaria*, Santander, Ediciones Mediterráneo, 1938, III A.T.

García Bellido, Antonio. *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid, CSIC, 1960; *Andalucía monumental. Itálica*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

García Lorca, Federico. *Yerma*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1981.

Giménez Caballero [sic; Ernesto]. *La Falange – hecha hombre – ¡conquista el Estado!*, Salamanca, s.e. s.i., 1937. Biblioteca Nacional de Madrid, 3 – 116.072.

Goldoni, Carlo. *Il burbero benefico. Con un prólogo y comentario de Antonio Fantucci*, Madrid, Editorial Ibero-Itálica, 1940.

Gómez Orbaneja, Emilio. Cartas a y de Jorge Guillén. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén, 40 / 1-7.

Guerrero Ruiz, Juan. *Juan Ramón de viva voz*, II, Valencia, Pretextos & Museo Ramón Gaya, 1999.

Guillén, Jorge. *Cántico*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Labor, 1970.

———. "El joven Emilio", VV.AA. *Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja*, Madrid, Moneda y Crédito, 1977, pp. 15-18.

———. *Cienfuegos y otros inéditos (1925-1939)*, ed. Guillermo Carnero, Valladolid, Fundación Jorge Guillén & Universidad, 2005.

——— & Salinas, Pedro. *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.

Hojas de Poesía nº 1 (enero 1935), 8 págs; nº 2 (abril 1935), 8 págs. + *Suplemento de Hojas de Poesía* 1: Gabriel Lupiáñez Gely, "Estudio sobre Sevilla. La ciudad funcional", 6 pp∫.

Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales, s.l., Ediciones Españolas, s.a. [1938]. Facs. Madrid, Hispamerca, 1978.

Jardí, Enric. *Eugeni d'Ors: obra i vida*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.

La Peña, Teresa de & Moreno, Natividad. *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

Marías, Julián. "Verano de 1934", *ABC* 15 VIII 1996, p. 3.

Mediodía. Revista de Sevilla. Números 1 al 14. Sevilla, 1926-1929, ed. facs. José Mª Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 1999.

Mediodía. Cuadernos de Poesía Española. 1. Jorge Guillén, Sevilla, 1939, 16 págs. + *A l'Espagne* [encarte de una hoja, reproducción de manuscrito de Paul Claudel] + *Arenal de Sevilla. Suplemento de Mediodía*, I, Sevilla, 1939, 48 pp.

Migne, Jean-Paul. *Patrologiae cursus completus*..., series latina, XXXIV, París, Garnier Fratres, 1887.

Moneda y Crédito 128 (III 1974) y 129 (VI 1974), Homenaje a José A. Rubio Sacristán.

Montes, Eugenio. *La hora de la unidad. Tanto monta, monta tanto, Requeté como Falange*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1937. Biblioteca Nacional de Madrid V Cª 2.899 – 27.

Musacchio, Daniele. *La revista "Mediodía" de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1980.

D'Ors, Eugenio. *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*, 4ª ed. renovada, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

———. *Tres lecciones en el Museo del Prado. De introducción a la crítica de arte*, Madrid, Ediciones Españolas, s.a. [¿1942?]

Ortiz, Fernando. *Manual del veraneante perpetuo*, Sevilla, La Carbonería, 1994.

Pemán, José Mª. *Crónicas de antes y después del diluvio*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1939. Biblioteca Nacional de Madrid 4 – 1.595.

———. *Obras completas*, ed. Jorge Villén, vol. V. *Doctrina y oratoria*, prólogo José Mª de Areilza, Madrid & Buenos Aires, Escelicer, 1953.

Poetas en la España leal, Madrid & Valencia, Ediciones Españolas, 1937. Facs. Madrid, Hispamerca, 1976.

Río, Ángel del. Cartas a Jorge Guillén. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén, 82 / 18.

Rodríguez Moñino, Antonio (ed.). *Romancero general de la guerra de España*, Madrid & Valencia, Ediciones Españolas, 1937.

Rodríguez Tarduchy, Emilio. *Significación histórica de la Cruzada Española*, prólogo de Joaquín Arrarás, Madrid, Ediciones Españolas, 1941.

Rubio Sacristán, José Antonio. *Una crisis en la ciencia histórica. Discurso leído el día 26 de abril de 1987 en el acto de su recepción pública por el Excmo. Sr. D.* --

--, *y contestación por el Excmo. Sr. D. Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1987.

Valencia Jaén, Juan. "Índice bibliográfico de la revista *Mediodía*", en *Archivo Hispalense*, 2ª época, 33.103-104 (1960), pp. 409-425; 34.105 (1961), pp. 57-84; 34.106 (1961), pp. 161-194.

Valender, James. *Luis Cernuda. Álbum*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002.

Valéry, Paul. *El cementerio marino de ———, de la Academia Francesa. Traducción en verso castellano por Jorge Guillén. Dibujos de Gino Severini, grabados al boj por Pierre Dubrueil. A expensas de la Agrupación de Amigos del Libro de Arte*, Madrid. París. Buenos Aires, 1930. Biblioteca Nacional de Madrid, V.E. 1.344-6.

Valle, Adriano del. *Los gozos del río*, prólogo de Eugenio Montes, Barcelona, Apolo, 1940. Biblioteca Nacional de Madrid 4-924.

VV.AA. *Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja*, Madrid, Moneda y Crédito, 1977.

Vela, Fernando. Cartas a Jorge Guillén. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén 98 / 30.

Villén, Jorge (ed.). *Antología poetica del Alzamiento (1936-1939)*, Cádiz, Establecimientos Cerón & Librería Cervantes, 1939.

Centro de Estudios Históricos Medinaceli, 4
Instituto de Estudios Medievales Teléfonos
24160
Madrid [membrete] 24660

Madrid 21 – II – 35.

Sr. D. Jorge Guillén.

Mi querido don Jorge: he dejado pasar unos días, hasta hablar con Salinas, para poder darle noticias más concretas de mi estancia en Madrid. Ayer por la tarde estuve en el Centro de Estudios Históricos hablando con él. Le pregunté si había tenido carta de usted, y ... (la conversación sobre escribir cartas que tuvimos en Sevilla se ha cumplido). Pero "a pesar de todo" estuvo cariñosísimo; me preguntó que cuáles eran mis deseos al llegar a Madrid, y le dije que, aparte mi vocación literaria, pensaba prepararme para diplomático. También le hablé de la posibilidad de salir al extranjero, e inmediatamente se me brindó para facilitarme un lectorado en una ciudad francesa. Ni que decir tiene que salí contentísimo, y he quedado en volver a verle dentro de unos días. Me alegraría mucho que usted le escribiera.

A Orbaneja[499] y a Rubio[500] les veo con mucha frecuencia. Supongo que habrá tenido usted carta de Orbaneja, pues me dijo que le había escrito, sobre las preguntas que usted me dio para él.

Tampoco he faltado –¡naturalmente!– al acontecimiento teatral de la temporada: "Yerma"[501]. Me ha gustado mucho. Es una obra magnífica, pero me parece superior "Bodas de sangre"; creo que es la obra más importante de Federico, porque está más dentro del tema que él verdaderamente siente.

Muchos recuerdos a su señora y a sus hijos.

Suyo muy cordialmente, discípulo y amigo.

s/c [su casa] Carrera de San Jerónimo 16, 2º. M. Díez Crespo.

---

[499] Emilio Gómez Orbaneja (1904-1996), catedrático de Derecho Procesal en Salamanca, Valladolid y Madrid, vallisoletano y amigo de Jorge Guillén, como su hermano Antonio. Colaborador, junto con José Antonio Rubio Sacristán, de Pedro Salinas en la secretaría general de la Universidad Internacional de Verano de Santander. Estuvo exiliado en Francia entre 1936 y 1942. Véase Domingo (ed.) 2004, pp. 760-761, y la necrológica de Julián Marías 1996; cartas de Pedro Salinas a Jorge Guillén de 2 XI 1925, 8 VI 1931, 25 V 1933, 8 III 1937, 21 XI 1948, 11 VI y 16 VII 1949; de Guillén a Salinas 7 VII y 16 XI 1937, 16 II 1946, 8 III y 8 X 1949, 27 X 1951: Guillén & Salinas 1992, 56, 137, 154, 179, 467, 505, 507, 182, 183, 378, 485, 513, 582. Don Jorge le dedicó una "Semblanza", titulada "El joven Emilio", en el *Homenaje* que recibió en 1977 (VV.AA. 1977, pp. 15-18); en ella sitúa el inicio de su amistad en 1923. Véanse, en Bibliografía, sus cartas conservadas en el legado Guillén.

[500] José Antonio Rubio Sacristán, nacido en 1903, catedrático de Historia del Derecho en las Universidades de La Laguna, Sevilla, Granada y Valladolid. Lorca le dedicó "Muerte de Antoñito el Camborio", de *Romancero gitano*. Citado en cartas de Salinas a Guillén de 1 V 1932, 8 III 1937, 5 X 1940; y de Guillén a Salinas de 7 VII y 16 XI 1937, 5 XII 1938, 16 III 1941, 13-15 IX 1942, 8 X 1949, 27 X 1951: Guillén & Salinas 1992, 145, 179, 241, 182, 183, 198, 255, 282, 513, 582. Véase Anes en Rubio Sacristán 1987, 51 seq.

[501] *Yerma* se estrenó el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español de Madrid, donde permaneció en cartel hasta abril de 1935. En Barcelona se estrenó el 17 de septiembre de 1935, y se mantuvo hasta el 20 de octubre. Véase Mario Hernández en García Lorca 1981, p. 10.

FALANGE / ESPAÑOLA /

[más pequeño y añadido por impresión

de un sello de goma:] TRADICIONALISTA Y /

DE LAS / J.O.N.S. / Jefatura Provincial de Propaganda.

[membrete][502]

[a la izquierda, el yugo y las flechas; a la derecha, escudo con un águila y la leyenda "P y P" = Prensa y Propaganda]

Sevilla, 20 Noviembre, 1937.

Mi querido don Jorge: He recibido sus cartas, e inmediatamente he echado para Valladolid la carta de Don Julio[503]. En el momento que vuelva a tener noticias de él, cumpliré el encargo de usted. Dios quiera que le haga caso. Sino [sic]... "la comedia no

---

[502] El papel utilizado por Díez Crespo muestra haber sido actualizado – con la adición de "Tradicionalista y" – de acuerdo con el Decreto de Unificación de 19 de abril de 1937, que creó "Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista" como partido único y con Franco como jefe nacional (véase Payne 1961, pp. 168-172). La cacicada fue servilmente aplaudida por Ernesto Giménez Caballero y Eugenio Montes en dos mendosos folletos de dieciséis páginas, que figuran en la Bibliografía.

será tan limpia". De todas maneras, si insistiera en venir a Sevilla yo le telegrafiaría diciéndole que usted había tenido que salir. Me alegro mucho de las noticias que usted me da de París [504], con respecto al ambiente favorable a Franco. En efecto, yo creo que esto es ya cosa de muy poco tiempo. La guerra nuestra está ya totalmente vencida. [al pie del folio, impreso: "¡ARRIBA ESPAÑA!"] He recibido carta de Levi[505], que le adjunto. En ella verá usted cómo hay un gran deseo por su parte, y que sólo espera la autorización, y por lo visto el acuerdo, de la superioridad italiana y española. También le envío otras cartas.

El otro día hablé con Pemán y me dijo que había hecho un artículo para la delegación del Estado de Prensa y Propaganda, con el propósito de que se distribuyera por los principales periódicos, sobre el poema de Claudel y su "traductor"[506]. Yo también he hecho en estos días algo de propaganda; aprovechando la estancia en Sevilla

---

[503] Padre de Jorge Guillén.

[504] Guillén se encontraba en París en noviembre de 1937, gracias a la irregularidad que la sublevación militar había impuesto a los estudios universitarios sevillanos; escribió el 16 una carta a Salinas en la que le decía haber llegado ocho días antes (Guillén & Salinas 1992, pp. 182-184).

[505] Ezio Levi d'Ancona (muerto en 1941), catedrático de la Universidad de Nápoles. Véanse cartas de Guillén a Salinas de 12 XII 1940, y 16 y 30 III 1941; Guillén & Salinas 1992, pp. 246, 257, 258.

[506] Guillén había traducido la oda *A los mártires españoles* de Claudel, que apareció en 1937 en edición de la Falange sevillana, y fue dos años después a incorporarse – ya exiliado don Jorge – a la *Antología poética del Alzamiento*: véase Claudel 1937 y Villén (ed.) 1939, pp. 151-159; también la citada carta de Guillén a Salinas de 16 XI 1937 (Guillén & Salinas 1992, p. 183). El artículo de José Mª Pemán – ministro de Cultura y Enseñanza en el segundo gobierno de los sublevados, la Junta Técnica del Estado Español que se inicia el 3 de octubre de 1936 – es el titulado "España y Claudel" en el tomo V de sus *Obras completas* (1953, pp. 1.002-1.005), antes aparecido en pp. 238-242 de la sección tercera ("Crónicas de la hora gloriosa") de *Crónicas de antes y después del diluvio*, 1939. Pemán, tras mencionar la traducción hecha "con viril mano segura", considera a Claudel "el más grande poeta católico de nuestros días", movido por una inspiración apasionada que ha encontrado su mejor tema en la guerra española, "surcada […] por el ímpetu de las grandes fuerzas sobrenaturales: el satanismo y la gracia de Dios", de tal modo que "España, la salvadora del mundo, como Claudel, el salvador de la

de una recitadora – María Antonia – amiga de Juan Ramón[507], he hecho que recitara el poema por radio, y yo hice una breve introducción sobre autor y traductor.

Cuando venga usted le tengo reservada una grata novedad. Tengo casi terminado mi poema grande.

Y sin otra novedad – Gamero[508] ha ido a Burgos y espero su llegada –, muchos recuerdos a su señora y sus hijos, y para usted un fuerte abrazo de

Manolo.

Poesía, han tenido que acentuar impetuosamente la parte más intuitiva y mística del complejo católico. Era hora de versos duros y de mártires arrebatados; hora de romper la ley, la lógica y la gramática…"

[507] Ha de ser la María Antonia o Antonieta Agenaar que asistió al homenaje a Luis Cernuda el 19 de abril de 1936, con ocasión de la publicación de *La realidad y el deseo*: véase Valender 2002, pp. 258-260; también Guerrero Ruiz 1999, anotaciones de 18 y 19 de febrero de 1935, pp. 284-285. En La Peña & Moreno 1980, p. 74, signatura 332/ 7 y 8 vienen dos postales a Juan Ramón de la misma persona, 21 I 1935 desde Aigua Blava (Gerona) y 11 IV 1936 desde París. Agradezco a Carmen Hernández Pinzón y Fina de Calderón su confirmación de mi identificación de Mª Antonia Agenaar.

[508] Pedro Gamero del Castillo (1910-1984), destacado falangista sevillano. Intervino en los intentos de liberación de José Antonio Primo de Rivera en octubre de 1936. Fue gobernador civil de Sevilla en 1938, y en 1939 vicesecretario general de FET y de las JONS, ministro sin cartera – como Rafael Sánchez Mazas – en el primer gobierno de Franco constituido tras el fin de la guerra civil (en agosto) y uno de los valedores en la rehabilitación de Ramón Carande, que había sido desposeído de su cátedra sevillana en 1937. El prof. Santos Juliá, a quien he pedido me confirme estos datos, añade que Gamero fue jefe de la secretaría en Andalucía de su partido desde 1936, y que cayó en desgracia en 1943 por haber solicitado a Franco la restauración monárquica. Quede aquí constancia de mi agradecimiento.

Mediodía. [grabado]

Cuadernos de Poesía Española

[membrete] Sevilla, 28, noviembre, 1938.

Mi querido don Jorge: por nuestros amigos Adriano[509] y Eduardo[510] he sabido que usted no ha tenido ninguna noticia mía.

Mucho me ha sorprendido, pues le escribí a Norteamérica pocos días después de recibir su carta. De todas maneras –¡una carta más qué importa al mundo!– le envío ésta, como siempre, con el mayor cariño.

Sentí mucho, y me alegré [*sic*] mucho al mismo tiempo, la designación del Ministerio para sus conferencias ahí. Usted sabe, mi querido don Jorge, que son muy pocos los amigos que tengo, verdaderamente, y esta será la ocasión para afirmar una vez más que usted figura para mí a la cabeza de ese grupo reducido. Le recuerdo todos los días. Le echo de menos consta[nte]mente.

---

[509] Adriano del Valle (1895-1957), poeta y artista gráfico sevillano. Participó inicialmente en el Ultraísmo y colaboró en la revista *Grecia*. Posteriormente fue director de la titulada *Papel de Aleluyas*, y en la posguerra de la cinematográfica *Primer plano*. Autor de los libros de poemas *Primavera portátil* (1934), *Los gozos del río* (1940) y *Arpa fiel* (1941).

Yo ahora trabajo mucho. Estoy en "Ediciones Españolas", casa que usted conoce, por Vela y del Río[511]. Aquí tengo mucho que hacer. Además publico artículos y escribo poemas, algunos de los cuales saldrán en el tercer número de "Mediodía". Tengo

---

[510] Eduardo Llosent y Marañón (1905-1969), poeta sevillano, director de la revista *Mediodía*.

[511] Hubo unas Ediciones Españolas en zona republicana, con cuyo sello salieron en 1937 el *Romancero general de la guerra de España* y *Poetas en la España leal*, y en 1938 el *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*; pero Díez Crespo no puede referirse a él. En cuanto a la zona "nacional", he visto libros impresos en Valladolid, en la Imprenta Castellana, con ese mismo nombre editorial. Pero Díez Crespo se refiere sin duda a otra cosa, de la que he encontrado noticia en págs. 17 y 18 de *ABC* de Sevilla de 15 de marzo de 1938. Se dice ahí que el general Queipo de Llano visitó el día 12 el edificio de Ediciones Españolas, empresa creada para publicar la Historia de la guerra civil desde la perspectiva de los sublevados, y propietaria de los derechos exclusivos de las charlas radiofónicas del general. El director de esas Ediciones Españolas es Dionisio Cano López, y Joaquín Arrarás el jefe de redacción. No se menciona entre los redactores a Díez Crespo, aunque sí a fr. Justo Pérez de Urbel. Ha de tratarse, pues, de la empresa que comenzó sus actividades al año siguiente, ya en Madrid: véase en Bibliografía Arrarás vol. I, Rodríguez Tarduchy, d'Ors.

En cuanto a "Vela y del Río", parecería lógico que se tratara de Fernando Vela y Ángel del Río, ambos amigos de Guillén. Pero no puedo documentar su relación con Díez Crespo, y en la correspondencia suya que conserva el legado Guillén no hay mención ninguna de Ediciones Españolas. No creo que el segundo sea el santanderino José del Río Sainz (1886-1964)

Fernando Vela (1888-1966), colaborador de José Ortega y Gasset y secretario de *Revista de Occidente*. Huyó a Tánger en 1938 pero regresó a España cinco años después.

Ángel del Río (1901-1962). Fue lector de español en la Universidad de Estrasburgo entre 1921 y 1923; profesor en las de Puerto Rico y Florida de 1925 a 1929, año en que se trasladó a la neoyorquina de Columbia, donde sucedió a Federico de Onís en 1946. Fue también director de *Revista Hispánica Moderna*, y conocido fundamentalmente por su *Historia de la Literatura Española*, publicada en 1948 y durante muchos años manual de uso habitual en las Universidades norteamericanas. Véanse carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén de 31 I 1942, 2 XII 1947, 12 VI y 21 XI 1948, 18 I 1949, 27 V 1950, 1 I y 24 IV 1951; de Guillén a Salinas de 20 XII 1948, 15 y 26 VI 1950. Guillén & Salinas 1992, pp. 274, 429, 443, 468, 478, 528, 552, 570, 473, 535, 538.

terminado para el primer número mi "ensayo" sobre su poesía[512]. Usted me dirá, cuando lo lea.

Podrá usted imaginarse que con este plan, pocas horas me quedan libres. A los amigos que más veo son a [¡*sic*!] Eduardo y a Adriano: ¡los mejores! Y los demás... termine usted con Rubén[513].

---

[512] *Mediodía* fue una de las más destacadas revistas de la generación del 27, fundada en 1926 en Sevilla por Alejandro Collantes de Terán, Rafael Laffón, Eduardo Llosent y Marañón, Rafael Porlán, Joaquín Romero Murube y otros. Tuvo tres etapas: 1926 a 1929 (catorce números), 1933 (dos) y 1939 (dos). Jorge Guillén colaboró en los números 7 (1927) y 15 (1933), respectivamente con los poemas "Riguroso horizonte" y "Tiempo perdido en la orilla". Laffón reseñó *Cántico* en el 14 (1929). Díez Crespo se incorporó en el 16 (1933) con los poemas "Empieza el día", "Cielo: gran plaza" y "Mina".

En la carta de noviembre de 1938, Díez Crespo se refiere, naturalmente, a la última época de la revista, entonces subtitulada *Cuadernos de Poesía Española*, que tuvo dos números, con lo que ese futuro "tercer número" no existió. El segundo (18) fue un extraordinario dedicado a Adriano del Valle, y el primero (17), otro semejante a Jorge Guillén. Ambos llevaban un suplemento, titulado *Arenal de Sevilla*.

El extraordinario guilleniano – que he podido utilizar en reproducción que agradecezco a Jacobo Cortines – incluye diez poemas de don Jorge y tres dibujos de José Escassi, con encarte de una hoja que contiene un fragmento manuscrito en francés de la oda *A los mártires españoles* de Paul Claudel. En este primer *Arenal* vienen artículos de Llosent, Antonio Meneses, Laffón y Gerardo Diego, más tres dedicados a don Jorge: dos de Díez Crespo, "Plenitud de ser: cifra de Guillén en la poesía española" y "España y Claudel", y uno de Adriano del Valle, "Viaje a la poesía de Jorge Guillén". En las ocho páginas del primero caracteriza Díez Crespo la poesía de Guillén por la superación de los titubeos vanguardistas, el arraigo en la clasicidad, el asentimiento ante la existencia y el mundo y la desnudez y esencialidad del lenguaje. En las dos páginas del segundo, sin nombrar a don Jorge, recalca el carácter religioso de la guerra civil española y su captación e interpretación por Claudel. El artículo de Adriano del Valle, ágilmente escrito, elogia la actitud exclamativa y jubilosa de don Jorge ante la experiencia del mundo como revelación.

Véase Musacchio 1980, Valencia Jaén 1960-1961 y facsímil de *Mediodía* 1999.

[513] Alusión, con toda probabilidad, al octavo verso del "Soneto autumnal al marqués de Bradomín", de *Cantos de vida y esperanza*: "Toda exégesis en este caso eludo".

Tengo grandes deseos de charlar con usted. La vuelta será más que nunca interesante, por tantos motivos. Supongo que esas nieves le habrán dado temas nuevos a su obra y a su pensamiento.

¿Qué tal su señora y los chicos? Sevilla continúa, como siempre, hermosa y tranquila. Muy pocas cosas han pasado desde su marcha. Ferrari, de vez en cuando, aparece con la previsión [?] de director del "Baluarte del Betis"[514]. Fantuchi[515] no ha aparecido aún. Está en Vitoria. Tan sólo resplandece un signo inmortal en el ambiente: "La vita e unna buffonería" [*sic*][516]. Y nada más.

Muchos recuerdos a los suyos; para usted, un gran abrazo del amigo que más le quiere, le admira y le recuerda,

Manolo.

---

[514] Acaso Francisco Ferrari Billoch (+ 1958), periodista, dramaturgo y novelista mallorquín, cuya ideología lo llevó a las filas de la sublevación militar de julio de 1936. Pero no tengo noticia de su paso por Sevilla, ni tampoco de la publicación –si lo fuera– que cita Díez Crespo.

[515] Ha de ser Antonio Fantucci, profesor de italiano de la Universidad de Sevilla, a quien he podido identificar gracias a la reseña, en *ABC* de Sevilla de 16 de diciembre de 1938, p. 6, de la *Gramática italiana* que publicó en unión del prof. M. Ballesteros de la Universidad de Madrid. He dado también con una edición suya de Goldoni en 1940, y al año siguiente una *Antología de cuentos italianos*. Las tres obras figuran en Bibliografía. La *Gramática* es sumamente pintoresca por seleccionar, para los ejercicios que propone, numerosos textos de contenido político fascista, y de autores de ese corte o considerados afines. Entre los primeros, arengas y escritos de Franco y Mussolini, la carta a Franco de la madre de un legionario y una "Marcia legionaria". Entre los segundos D'Annunzio, Ítalo Balbo, Malaparte, Papini, Ardengo Soffici, mucho Carducci, Azorín, Baroja y José Mª de Pereda.

[516] Quizá sea recuerdo – como me indica mi buen amigo el eminente musicólogo D. Antonio Gallego, a quien quiero dar aquí las gracias –del coro final de *Falstaff* de Verdi.

Mediodía. [grabado]

Cuadernos de Poesía Española

[membrete] Sevilla, 24 de diciembre, 1938.

Mi querido don Jorge: esta es la tercera carta que le escribo desde su estancia en América. Me acuerdo todos los días de usted, y sobre todo hoy, dia de Noche Buena, he sentido la necesidad de escribirle, pensando en esa lejanía "tan helada" en donde usted tiene que pasar estas Navidades.

Ya le anunciaba en otra carta que en el número de "Mediodía" en donde van sus poemas irá también un ensayo mío sobre su poesía. Este ensayo tiene veinte cuartillas, y yo quiero ampliarlo cuando usted venga y reanudemos nuestras charlas. Por consiguiente, estas veinte cuartillas que se publican ahora son sólo un fragmento del trabajo que quiero desarrollar sobre "Cántico". A los amigos les ha gustado mucho. Yo, después de terminarlo, he comprendido y he visto lo mucho que me queda por decir sobre usted –¡quién, sinó [*sic*]!–, y por eso me he animado para proseguir este trabajo, por lo menos, al doble de extensión.

También saldrán en el número tercero[517] unos poemas míos que creo le gustarán a usted.

---

[517] Queda dicho en nota anterior que no se publicó.

Sigo en “Ediciones Españolas” contento, pero todo el día ocupado. Mi vida ahora es ordenada y monótona. Pero trabajo y aprovecho el tiempo lo mejor que puedo. Me imagino la nostalgia que usted sentirá de Sevilla. ¿Cuándo viene usted?

No sabe usted las ganas que tengo de abrazarle. A diario – aunque mis cartas no hayan sido muchas –, a diario siento la necesidad de hablar con usted.

Le deseo una buena entrada de año y un feliz 1939. Dios querrá que sea bueno.

La guerra nuestra ya sabe usted que va cada vez mejor. Esperemos que el próximo año sea el último.

Muchos recuerdos a su señora. A usted le abraza y le quiere siempre

Manolo.

Mediodía. [grabado]

Cuadernos de Poesía Española
Secretaría y Distribución:

San Vicente, 22 – Sevilla.

[membrete] Sevilla, 23 de octubre 1939.

Lo tan real hoy lunes...[518]

Mi querido don Jorge: así también, hoy lunes, yo, Manuel Díez Crespo, natural de Écija, envío a usted, a mi maestro, a mi gran amigo de verdad, esta carta llena de profundidad cariñosa, bajo la luna eterna de la más santa amistad. Sí, don Jorge, porque las líneas que no han llegado a usted no se han perdido. El mundo para mí, aunque para muchas cosas cabe en un olvido, para usted, por ser esencial en mi vida, está por encima de todo pasado: ¡es presente total!

No sabe usted lo que me alegré de que el ensayo sobre su poesía le gustara. Esto, como usted ha visto, es sólo el preludio del "ensayo general con todo" que algún día saldrá a la mayor gloria de nuestra poesía. Ahora más que nunca he sentido la unión de nuestras comprensiones, más firmemente. Por eso seguiré con el pensamiento en el

---

[518] Verso decimosexto de la parte cuarta del poema "Más allá", de la segunda edición de *Cántico*: "de lo tan real, hoy lunes". Véase Guillén 1970, 83.

cielo poético de su "Cántico", para continuar ese estudio al que usted noblemente me compromete.

Durante este año último he tenido ciertas amarguras. He tenido que trabajar mucho, pero sólo para poder sostener mi casa. Ahora que ya la vida parece que empieza a ofrecerme unas perspectivas más sonrientes, merced a negocios de mi madre en los que participo por administración, pienso independizarme y ... ¡casarme pronto! Tengo novia desde hace un año, y creo que esto me conviene para mi serenidad, mi orden y mis trabajos. ¡Salve! Empezaré pronto a escribir un "Himno a la Primavera", y tras de esto, teatro[519]. Bien sabe usted que esta es mi gran vocación, y a ella pienso rendir las mejores armas de mi pensamiento. Quiero que la vida transcurra en mí dentro de esta línea, sin titubeos.

¿Recuerda usted aquella "Revoltosa"? ¡Tiempos que ya parecen de una infancia madura, pero llena de la mayor ansia de plenitud de vida! Le recuerdo mucho. Ahora como nunca. Mi "vocación de soltero", al quebrarse, me ha hecho pensar mucho en usted. Pienso imitarle – en muchas cosas – pero ahora también esta deseada paz familiar tan hermosa, tan llena de encantos, y por usted tan bien llevada y cultivada.

Sepa usted, mi muy querido don Jorge, que por encima de todos los océanos – la vida es larga, y el mar estrecho – está la amistad, el cariño, la admiración y el respeto del que tanto le necesita y tanto le echa de menos,

Manolo.

---

[519] No localizo poema de ese título en la obra publicada de Díez Crespo. Hay un soneto titulado "Primavera", mecanografiado, en Archivo Guillén 146-21, no recogido en *La voz anunciada* ni *Memoria y deseo*. Tampoco tengo constancia de que escribiera teatro, si bien ejerció la crítica teatral, como queda dicho en la introducción.

[Escudo de España]
Ministerio de la Gobernación /
El Jefe del Servicio / de / Prensa
de Sevilla. [membrete] Sevilla, 5, noviembre, 1939.

Mi querido don Jorge: un poco triste, pero al mismo tiempo satisfecho, le pongo estas líneas en el momento de enterarme que le ha sido concedida la escedencia [sic] en nuestra Universidad[520]. Se explicará usted el porqué de mis dos estados anteriores. Esta mañana visité a don Francisco Murillo[521], y me dio la noticia. Él también me notificó su nueva residencia. Por lo que veo, usted va a recorrer medio mundo, y nuestra próxima entrevista estará llena de los más sugestivos temas. ¡Le envidio!

Yo continúo en Sevilla. Estoy actuando aquí de Jefe de Prensa, al mismo tiempo que, como le decía en mi carta anterior, me dedico a negocios. Ya le dije también que pronto me casaría, pues amores –ya anunciados por usted en alguna ocasión– me han llevado el pensamiento y el corazón a tomar ese estado. Sobre todas estas cosas sigue mi gran ilusión por el estudio, y quiero hacer teatro. Preparo una comedia, que por ahora titulo: "Mundo en blanco".

Ferrari se casó. Mi boda no será tan afortunada. Vive en Madrid, y ... ¡para qué más! Usted lo sabe todo. Pocas cosas tengo que contarle. Mi vida trascurre, en estos

---

[520] Guillén cesó por orden ministerial de 7 de octubre de 1939, tras haber solicitado la excedencia voluntaria el 15 de abril. Véase Guillén 2005, pp. 64 y 69.

momentos, sencilla y profunda. No le olvido nunca y le hecho [sic] muchísimo de menos. Rara es la conversación en donde no procuro que resuene su nombre, a la altura que "toda su persona" merece. Puede usted estar seguro que, aunque no he sido victorhuguesco en mi epistolario con usted, sí soy digno de su amistad porque le recuerdo y siento la necesidad de hablar con usted en todo momento. Ahora que el mundo enloquecido vuelve otra vez a tejer de sombras nuestros pensamientos, le recuerdo en su claridad y entusiasmo. Seguiré mi ensayo sobre su poesía. Quisiera que me orientara usted sobre algo de teatro moderno que haya usted visto por ahí.

Muchos recuerdos a su señora y a sus chicos. Reciba usted un gran abrazo del mejor de sus amigos,

Manolo.

---

[521] Francisco Murillo Herrera, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. Ibíd. 55, 373.

[Escudo de España]
Ministerio de la Gobernación /
El Jefe del Servicio / de / Prensa
de Sevilla. [membrete] Sevilla, 10 mayo, 1940.

[al margen, verticalmente:

s/c. [su casa] Villegas, 1 y 3.]

Mi muy querido don Jorge: tras un retraso que usted no esperaría le escribo estas líneas, justificadas. La carta "socorro" no ha llegado a mi poder hasta hace muy pocos días, porque en el mes de febrero cambié de domicilio en Sevilla. Como en la casa anterior no había portería, la dejaron en un establecimiento de abajo de la casa, y allí por poco duerme eternamente, a no ser porque una criada de mi casa fue a comprar allí unas cosas. Además yo he estado unos días últimamente en Madrid, y tan pronto he regresado acudo en su "auxilio", auxilio que hoy necesitamos todos.

Ya me imagino la nostalgia que usted tendrá ahí de esta Sevilla luminosa y tranquila. Desde que usted se marchó muy pocas tertulias o reuniones he tenido. Lo mejor, cuando el amigo falta, es permanecer solo o en familia. Créame, don Jorge, que estos últimos años han pesado sobre mí de tal manera que me siento cambiado profundamente, en lo que pudiéramos llamar "expresión vital diaria".

Veo alguna vez que otra a Adriano, y nada más. La novia, el cargo y las lecturas o escrituras para la prensa me llevan todo el día. Escribo ahora, en "Arriba" de Madrid, artículos sobre temas y momentos que usted ya sabe que me interesan, hoy y siempre. De poesía, el "Himno a la Primavera", y... el teatro. Quiero ya, el próximo otoño, estrenar mi primera obra. Esto me interesa mucho y cada vez más, ya que la vida se presenta cada vez reducida a nuestro mundo particular, si es que se quiere buscar [?] la salvación propia. "En el interior del hombre está la verdad", decía el maestro San Agustín[522], y usted y yo creo que le ente[nde]mos muy bien.

La otra tarde recordé a usted en el Jardín de Castilleja, en una reunión que tuvimos con Eugenio d'Ors[523]. Pasamos una tarde deliciosa, sobre todo por el "marco".

La novedad literaria de estos días es un libro de Adriano aparecido en la editorial "Apolo"[524], que le enviaré enseguida.

---

[522] En *De vera religione*, cap. 39 ep. 72: "Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas". Migne 1887, col. 154, S. Agustín, *Obras completas* III.

[523] D'Ors tomó partido por la sublevación militar de 1936, y fue nombrado en 1938 secretario del recién creado Instituto de España, y director general de Bellas Artes; en ese mismo año ingresó en las Reales Academias Española y de San Fernando. Guillén había publicado en 1930 su versión bilingüe de *El cementerio marino* de Paul Valéry, en la editorial parisiense de bibliofilia dirigida por D'Ors, instalado en París desde 1927. Véase Jardí 1990, pp. 236-237, 260-264. Díez Crespo había conocido tempranamente a D'Ors en Sevilla; en la posguerra siguieron viéndose en la tertulia del café madrileño Lion D'Or: Díez Crespo 1995, pp. 85-87. En cuanto al lugar aquí evocado, lo recordó Díez Crespo muchos años después: "esa especie de Jardín de Academos situado en Santiponce, ese hermoso jardín romano…" (ibíd. 86, 217). Castilleja es topónimo del área de Santiponce, localidad cercana a Sevilla donde se encuentran las ruinas romanas de Itálica. Véase García Bellido [1960] 1985, y Cortines (ed.) 1995, estudio preliminar.

ABC de Sevilla de 7 de enero de 1939 da en pág. 15 noticia del nombramiento de d'Ors como hijo adoptivo de Écija, acto al que asistieron Eduardo Marquina, Adriano del Valle, Llosent y Marañón y Romero Murube. Sorprendentemente – siendo Écija su patria chica – no se menciona a Díez Crespo.

[524] Se trata de *Los gozos del río*, publicado efectivamente en la editorial barcelonesa Apolo en 1940, con prólogo de Eugenio Montes. Véase Del Valle 1940.

¡Mi querido don Jorge!, sepa usted que le recuerdo, le admiro y le comprendo cada día más. Muchos recuerdos a su mujer y a sus niños. Para usted un gran abrazo de

Manolo.

À M. Le Ministre des Affaires Étrangères
Quai d'Orsay.

Monsieur le Ministre,

Je soussigné, Jorge Guillén, sujet espagnol né à Valladolid le 18 Janvier 1893, actuellement professeur à la Faculté de Lettres de l'Université de Seville, ai l'honneur de vous exposer les faits suivants :

Invité à donner une série de cours à l'Université de Middlebury, aux États-Unis, de Septembre 1938 à Février 1939, je ne peux me servir de mon passeport espagnol, sur lequel les États-Unis ne sont pas mentionnés.

Ce passeport ne pouvant être amp[l]ifié en France, et mon départ étant fixé au 10 Septembre, je viens solliciter de votre haute bienveillance de bien vouloir m'accorder un sauf-conduit pour les États-Unis d'une durée d'un an.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma très haute considération.

Paris, le 29 Août 1938.
Jorge Guillén.

JORGE GUILLÉN Y LA MÚSICA

Francisco Díaz de Castro
Universidad de las Islas Baleares

Desde cualquier punto de vista con el que nos acerquemos a los poetas del 27, tan inteligentemente estudiado por Juan Manuel Rozas como generación, la diversidad de sus voces y de sus logros concretos va mucho más allá de lo que los estímulos de su momento, la conciencia de renovación, el tributo a la tradición y a la vanguardia, etc. pudieron tener de común en su momento de florecimiento. No por sabido deja de resultar estimulante comprobarlo a la hora de volver sobre algún aspecto de la producción de cualquiera de los autores más o menos canónico de este gran grupo de poetas y amigos. No menos importante es mostrar a quienes se inician en los estudios literarios, la enorme riqueza que ofrecen en su conjunto: no en balde celebramos en la Universidad de Extremadura, donde tanto y tan bien se estudia la literatura de esta época, el homenaje a quien fuera no sólo un gran investigador sino también un profesor excelente y uno de los grandes maestros de muchos de los que hemos acudido a celebrarlo.

En un año mozartiano como este, y recordando el impresionante poema con el que Luis Cernuda abría *Desolación de la Quimera*, me pareció interesante aceptar la

amable invitación de mi compañero y amigo José Luis Bernal proponiéndole para mi intervención un acercamiento a la relación de Jorge Guillén con la música, tan particular como significativa en su obra poética, por más que no haya en esta ningún poema dedicado concretamente al genial músico.

Respecto a las relaciones con la música, como no podía ser de otra forma, son también muy diversos los logros de los distintos poetas del 27 ya fuera con la música tradicional y popular, con la clásica y con la renovación contemporánea, de Débussy a Satie, Ravel o Stravinski, con la música del cine sonoro o con el jazz, con sus amigos los jóvenes compositores de su misma generación, de Falla a Esplà a los Halfter. También lo había sido para algunos de sus maestros, franceses –Mallarmé o Valéry– o españoles: Juan Ramón Jiménez el primero. Ritmos, metáforas, referencias y homenajes concretos, anécdotas y dedicatorias relacionadas con la música componen un muy sugestivo entramado que nos produce tanto interés intelectual como placer de sencillos lectores apasionados.

Desde Vicente Aleixandre –con ese "Vals" que vale por toda una interpretación del sentido y el significado de *La Valse* de Maurice Ravel– hasta Gerardo Diego, tal vez el más implicado de todos ellos en los temas y en la interpretación musical, Federico García Lorca, para quien la música estuvo tan ligada a sus proyectos, a su poesía y a su teatro, a tantas anécdotas de su biografía, o, de maneras distintas, el Rafael Alberti de épocas sucesivas, el Moreno Villa de la experiencia neoyorkina, Altolaguirre, Cernuda, etc., el panorama musical que nos ofrece la poesía del 27 es variadísimo y siempre muy personal, y lo sería igualmente si nos acercásemos a otras artes: ¿qué decir de la pintura, aspecto especialmente relevante, o del papel del cine en la obra de muchos?.

En el caso de Jorge Guillén la abrumadora mayoría de referencias artísticas remiten a la creación escrita de todos los tiempos. Basta repasar la nómina de *Homenaje* para comprobarlo, e igualmente sucede en los demás volúmenes de *Aire Nuestro*: el *Cántico* que ocuparía treinta años de su vida, *Clamor* y, tras *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*. Sin embargo la relativamente abundante presencia de la música cumple un papel

muy importante en aspectos creativos fundamentales y, además, sitúa a menudo con intensidad de sentido la biografía poética de su protagonista desde los primeros años veinte hasta la muerte del poeta, el 6 de febrero de 1984. Trataré de mostrarlo sintéticamente en los minutos de que disponemos y les remito a la publicación de las actas para un mayor detalle de todos estos aspectos.

Ya en los escritos en prosa de los primeros años veinte Guillén habló de música y prestó particular atención a las novedades musicales del momento, a las que tuvo ocasión privilegiada de acercarse durante sus años franceses. En varios de sus artículos enviados desde París a distintas publicaciones francesas encontramos originales referencias a la actualidad musical, y a músicos como Darius Milhaud, a Poulenc, Débussy o Eric Satie, al que "llama exquisito músico francés", a la pianista Wanda Landowska –en un elogioso texto cuyo título es todo un presagio de la que será su poética: "Alegoría de la emoción ordenada"[525]–, a cuyas conferencias-recital tuvo ocasión de asistir y que interpretaría la *Fantasía cromática* de Bach, que muchos años después sirvió de motivo a uno de los poemas principales de *Clamor*, "El amor y la música". O a la música de jazz, que relacionaría con las novedades del *Ultra* y la vanguardia en general, y a la que dedicaría varios artículos[526] en los que se mostraba a la vez sorprendido, interesado e irónico: basta ver algunos subtítulos, reveladores tanto del punto de vista del joven escritor como del carácter ingenioso de su prosa primera:"La luna de Sorrento", "Rectas", "Volúmenes" o "Los negros tienden las manos a Bergson", del que me parece oportuno citar unas breves frases:

> El negrito del "jazz", domador de la cerrilidad más zahareña, se abalanza sobre su bombo y sus tambores, como si fuese a montar monturas de "cow-boy", a

---

[525] Jorge Guillén, "Alegoría de la emoción ordenada", en *La Libertad*, núm. 463 (28 mayo 1921), p. 4. En *Obra en prosa* (ed. de Francisco Díaz de Castro), Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 83-87.

[526] Jorge Guillén, "Negritos" y "Más negritos", en *La Libertad*, núms. 480 (17 junio 1921), p. 4, y 492 (1 julio 1921), p. 5. En *Obra en prosa* cit., pp. 87-89 y 89-92.

saltos rigurosamente rectilíneos: zig-zag de relámpago, tal como lo concibe la niñez y lo dibujan los caricaturistas.

Un relámpago sometido a la estilización de la caricatura, ¿no es la comicidad misma? ¡Con qué retozo pueril los extremos se tienden las manos! Los negritos tienden las manos a Bergson. La risa a que nos empujan corrobora punto por punto las indagaciones de Bergson sobre la risa. Convertir al ser vital, por esencia flexible, en objeto mecánico, todo rigidez; sí, eso es lo cómico, eso es lo que promueve la carcajada. Las gesticulaciones y los bailes, los instrumentos de percusión y el trombón, el propósito de referir la música a la presencia corporal de los músicos, todos los ingredientes de la algarabía con que nos aturde la "American Southern Syncopated Orchestra", no son, pues, sino la mecanización del movimiento y del sonido: armonía libérrima, es decir, desarmonía de pabellón fabril: motores, émbolos y embolismos bajo la gran marquesina resonante.

Si las maquinarias son artilugios de una seriedad total, un ser vivo, transformado en maquinaria, resulta, según pretende Bergson y demuestran los negros, el típico juguete cómico. Así llaman a sus obras festivas algunos autores dramáticos españoles, acierto intuitivo. No todos los juguetes son cómicos, es verdad. Pero ¿todas las piezas cómicas no son juguetes? Rompedlas, como las criaturas rompen los suyos, y les descubriréis también sus tripas mecánicas.

Lógico es, por ende, que el arte actual de vanguardia, tan amigo del arte negro, se resuelva a la postre en chocarrería bufa de guiñol. En uno y otro caso, la más infantil materialización automática.[527]

A lo largo de las cinco partes de *Aire nuestro*[528] son constantes las referencias particulares o simplemente anecdóticas a la música, a algunas de las cuales me referiré brevemente antes de pasar a lo esencial. Entre las particulares merecen citarse "Muchacha en Capri", de *Maremágnum*, un poema en prosa que cierra con ironía una de las secciones de este libro y que es, según Guillén, la versión hablada de un preludio para piano del mismo título cuyo autor, probablemente Ravel o Débussy, no he podido localizar. También destacan por su interés el poema alegórico "Ariadna en Naxos", en el comienzo de *Y otros poemas* y "La sibila", que cierra el libro evidenciando por enésima

---

[527] *Obra en prosa*, cit., p. 91.

vez el designio compositivo de toda la poesía guilleniana. Ambos ilustran espléndidamente el hacer de Guillén en los años sesenta y setenta. Un minucioso estudio de Manuel Alvar en torno a la relación de "Ariadna en Naxos" con el mito clásico y con su tratamiento lírico-musical a lo largo de los siglos revela cómo el poeta ha cotejado la fábula con sus distintas versiones y cómo recrea el mito:

> Desde fuera, como una sinfonía en tres tiempos, nacida de ciertas formas operísticas que nos son bien conocidas; desde dentro, actualizándolo y humanizándolo o, de otro modo, sublimando el amor humano hasta categorías universales. Y ello también dentro de una estructura musical suficientemente conocida, la de cantatas y madrigales. Gracias a este poema lírico el mito se ha hecho amor y, dentro de una tradición que es la nuestra, ha conseguido la eternidad de las criaturas mortales.[529]

"La sibila", por su parte, un poema que sería interesante comparar con el poema de Luis Cernuda "Desolación de la Quimera", desarrolla a lo largo de 21 partes y 420 versos una personal apropiación de la aventura de Eneas, como señaló Joaquín Casalduero en un magnífico análisis en el que concluía:

> La Sibila guilleniana, sin sortilegios de ninguna clase, traza el mapa moral sociopolítico de siempre. Es una realidad, una constante del vivir del hombre. El creador de *Cántico* reafirma que por encima de todos los abismos del dolor y de los fracasos se impone el amor, la vida y la creación humana.[530]

Preparando el largo desarrollo del poema y la conclusión citada por Casalduero, la parte segunda establece desde el comienzo el ámbito de la música como el

---

[528] Citaré por Jorge Guillén, *Aire nuestro* (ed. de Francisco Díaz de Castro), Madrid, Anaya&Muchnik, 1993, 5 vols.

[529] Manuel Alvar, "Ariadna en Naxos", en *Ínsula* 435-436 (febrero-marzo 1983), pp. 1 y 23.

[530] Joaquín Casalduero, "El poeta y "La Sibila", en *Ínsula* 435-436 (febrero-marzo 1983), pp. 1 y 30.

territorio de la concepción global del mundo que ha venido desarrollando el autor a lo largo de su obra y al que regresa tras la extensa andadura de *Y otros poemas* y que, citados ahora, me sirven de síntesis perfecta de cuatro trataré en estas páginas:

Música alrededor lo envuelve todo,
Conduce la cadencia de los cuerpos,
Compone esos dibujos
Que se alían moviéndose
Para desenlazarse
En busca de otros lazos.

Más lejos,
Adivino la música remota
Que es sólo para mí compás de carne,
Dos a dos a por grupos,
En coros ya silvestres.
La danza es inmortal
En montes, junto a ríos, en teatros
Como fiesta o jolgorio.
Coronación de las felices horas
O tras día de lutos y desastres.

En torno a este planeta el hombre teje
Armónica cintura,
Gran triunfo sobre el caos,
Dominio salvador.

Entre las numerosas referencias más anecdóticas, interesantes en la construcción en mosaico del mundo "bien hecho" que Guillén canta, pero menos decisivas, podrían citarse dos: "Clarinete", de *Y otros poemas*, que alía con humor instrumentación y paisaje natural:

CLARINETE

Con dulzura nasal
Destinado a monólogo,
Quiere vivir a solas
Retirado, lejano
Quizás entre unas cañas
A la orilla de un río.
Ahora sometiéndose,
No oculta su afición
Al soliloquio en brazos
De la total orquesta.

o, inversamente, un epigrama de *Final* en el que es el movimiento del viento en medio de la naturaleza el que sugiere al poeta las armonías de una orquestación:

Digo que el viento en las ramas
Es un esbozo de orquesta,
Que ese profundo arbolado
Se prolonga en alameda
Con penumbras, con silencios,
Paseantes sus parejas,
Tal vez algún solitario
Que a sus recuerdos se entrega.
La hora es entonces curso
Que fluye pero se queda
Condensado por las almas
En ritmo de vida intensa.

Yo lo vi, no lo soñé,
A no ser en estas letras.

Podrían añadirse a estos apartados algunas menciones menores a distintos músicos que abundan en la expresión de la armonía en la intimidad amorosa, ya evocando a la amada muerta, en un trébol de *Clamor* ("Otra vez sonata, cuarteto/ –Ya Cesar Franck, ya Débussy–/ Resucitan tu amor completo./ Otra vez me inunda aquel sí"), ya, en el centro de *Homenaje*, recuperando la armonía doméstica, esta vez con un planteamiento que calificaría, cuanto menos, de curioso: "Contra aventura en orgía,/ La relación cotidiana.// ¡Oh clave bien temperado!// Amor, según Bach, alía/ La noche a tarde y mañana".

En el terreno de las anécdotas son abundantes las menciones a momentos distintos de relación social o de grata conversación en los que suena una música. Así, los dos sonetos paralelos de la tercera edición de *Cántico* (1945) –que ya deja entrar el desorden y los claroscuros en la obra magna de Guillén–: "Naturaleza con altavoz", tratado muy duramente por Juan Ferraté en un conocido artículo, y "La amistad y la música (Chimenea, discos)". La cortesía de la fiesta social en la que el altavoz difunde armonía musical en el primero, no de los mejores poemas guillenianos, ciertamente, y el homenaje a la amistad en el segundo, en reunión íntima: el movimiento agitado, azaroso, de las llamas en la chimenea contrasta con la armonía de la música que suena, introduciendo en el ambiente, como es frecuente en *Aire nuestro*, una aspiración a otra forma de armonía, olvidado su protagonista por un momento del desorden real:

> Ya la armonía,
> Mientras resurge de esa gruta umbría
> Sonando a mar, nos salva de pelea.
>
> Eludir tantos vínculos ajenos
> A este ser rodeado del sonido
> Que lo clausura en plenitud de gracia,
>
> Y columbrar la perfección al menos
> Cuando nos purifica el gran olvido,
> Y nuestro afán de más allá se sacia.

La sala del concierto es el espacio en el que sitúa el poeta en un breve poema de la serie "Amor a Silvia" los primeros escarceos amorosos con la que sería su segunda esposa, Irene Mochi Sismondi, aunque siempre en el tono ligero de unas caricias secretas en medio de la gente:

Va sonando la música,
Y se nos reduplica
Sin cesar el concierto
Que entrelaza las íntimas
Cadencias de dos manos
Con esta sinfonía,
Y por entre la pública
Circunstancia se aísla,
Firme, tenaz, un túnel
De avances y delicias
Donde otra vez despierta
La magia más antigua,
Y la mano —qué fácil
Amistad dilapida—
Sólo dice esperanza
Sin fin en una mina
Secreta de tensión
Que es tesoro, que es vida.

Más interesantes, por recurrentes y variadas, son las imágenes del baile. Desde *Cántico* a *Final* se suceden diversas escenas de baile que dirigen siempre hacia la fusión con el ideal de armonía humana la permanente observación de los seres humanos en sus movimientos o en sus realidades elementales o sociales. En *Final*, la última serie, se suceden varios poemas en los que los cuerpos jóvenes en movimiento suscitan en

Guillén el gozo, intelectual y erótico, de mirar la belleza efímera de los seres humanos, ya sea la belleza de una actriz de cine, la seducción misteriosa de una mujer que pasa (en la tradición de "La passante", de Baudelaire), un grupo de nadadoras o un grupo de bailarines:

BAILAR

Todo el cuerpo es ya gesto y movimiento,
Acorde al ritmo nunca interrumpido
Que gira y gira en torno a un frenesí.
Se levantan en vuelo aquellos velos
Que cubren desnudez apenas vista,
Revoltijo de arrojo y ropa en círculos
Mientras el cuerpo avanza y retrocede
Como ofrenda de pecho, vientre, sexo
Dándose y retirándose radiante,
Eros resuelto en forma, gracia, música.

En otro poema del mismo libro es la pura y simple observación en el televisor del concierto de Año Nuevo la que, mediante la descripción del baile crea poesía al tiempo que materializa la imagen de una de esas vivencias intensas que testimonian hasta en la senectud el goce guilleniano del vivir. "Lo más importante es lo humano", insistía Guillén en sus últimas reflexiones poéticas, y la belleza sensual que crean los cuerpos en movimiento es la que posibilita por unos momentos relegar a segundo plano la multitud de estímulos negativos que vienen de la realidad histórica de cada día que brinda el televisor, tan a menudo mencionados por el poeta:

MÚSICA VISIBLE

Bailarines irrumpen, más, prorrumpen
—Suntuoso el salón de ese palacio—
Coinciden en cadencia, bailan, saltan
Suspensos en el aire, mantenidos
A giros rapidísimos y justos
De parejas que ascienden, casi vuelan.
son Viena y Vals en vuelo evanescente.

¿Acaso lo soñé? Lo oí, lo he visto
con intensa evidencia de embeleso.

La imagen del baile instala una y otra vez la ilusión armónica de vida elemental –"Giro a giro van a donde/ La vida no es más que vida", dice en "La partida de baile", un poema de *Maremágnum*, primera parte de *Clamor*, dedicado a Amado Alonso–. Hay, sin embargo, un poema de la cuarta edición de *Cántico* (1950), "Aire bailado", en el que vale la pena detenernos, aunque sea muy brevemente. A lo largo de sus cuatro partes simétricas la contemplación de un salón de baile va llevando al poeta a una dialéctica reflexiva muy efectivamente trabada. En primer lugar asistimos a la celebración de una armonía ideal que los cuerpos danzantes materializan:

Del aire en conmoción emergen
–No de mágica nube–
Los cuerpos de la música,
Y por su gloria alzados y ya ilustres,
Pasan, giran, fugaces.

Esta fugacidad de los movimientos observados lleva necesariamente a la metafórica personalización del tiempo, que crea inevitablemente un sentimiento elegíaco

que recuerda la reflexión manriqueña –"aquellas ropas chapadas/ que traían"– que el propio Guillén insertará en otro poemas semejantes a este:

¡Tiempo! Con las parejas goza enardecido,
Pleno tiempo de carne
Modelada y en vivo,
A través de los sones carne, si tan fugaz,
Perfecta ya aquí mismo,
A lo largo de un tránsito
Que está aquí desvaneciéndose, desvanecido:
Parejas recordadas por espejos
Donde perfil, color, semblante son ya antiguos.

Los momentos centrales del poema equilibran en simetría ambos sentimientos, la visión espectral en los espejos de otras parejas desaparecidas –"Parejas que a través de los cristales/ Se deslizan lejanas y ya espectros"– y la corporeidad presente de los bailarines abrazados, en tránsito de su pasado hacia la niebla futura. La parte cuarta, finalmente, la más breve, resuelve una vez más la dialéctica del tiempo en aceptación lúcida de la condición fugaz de la existencia, asentados los pies en la tierra, fuera ya del arrebato:

Parejas.
Y se paran. ¡Cesó el compás! Y vuelven
Hacia su centro firme de planeta:
La verdad de esta sala,
De este piso de cera
Donde los cuerpos laxos, los semblantes felices
Tiernamente se aceptan
En la carne tan viva, tan mortal
De una mera presencia.

Junto a estos poemas en los que tanto interés tiene la valoración existencial se sitúan aquellos en los que la protagonista es también una música que se recuerda en momentos de soledad, o también los versos de una canción que dice con melancolía un compañero de vagón de tren, tal vez un soldado americano, en "Tren con sol naciente", de *Maremágnum*, primera parte de *Clamor*, como un elemento compositivo más del variopinto muestrario humano del vagón en que viaja el poeta. Se trata de la conocida canción de Maxwell Anderson y Kurt Weil "September song":

TREN CON SOL NACIENTE

Se mueve un pie, tan alto en el asiento
De enfrente
Que su nación declara
Más aún que esa cara
Curtida al sol y al viento
Militares. Valiente
Con bastante inocencia, se recobra.
Sin querer un recuerdo le envuelve y tararea
Casi una canción. ¿Cuál? Hay músicas de sobra
Siempre en el fondo oscuro. No, no renace fea
La canción muy sabida.
Oh, it's a long, long while
From May to December,
But the days grow short
When you reach September...

Con otro tono menos documental y más anecdótico se insertan en *A la altura de las circunstancias*, última parte de *Clamor*, varios poemas que nos devuelven al Guillén que ha restaurado la armonía en su mundo poético tras el enfrentamiento con

la Historia y con la temporalidad que ocupa la mayor parte de esa segunda serie de *Aire nuestro*. Así la picardía erótica del poema "Despertar con música (Yokohama)":

DESPERTAR CON MUSICA
(YOKOHAMA)

— Que me despierten a tal hora…
Dijo un viajero en el hotel.
— Señor: ¿Con música o sin música?
— No sé. Con música tal vez.
Se durmió el viajero extranjero,
Y a tal hora comenzó a ver
Un grupo de geishas. Tañían
Instrumentos, y sin porqué
Sonrió a una.
Sss… ¿Las otras?
Volaron. ¡Amor para él!

O la circunstancia cotidiana que remite a ese sentido afirmativo de la existencia que es el que mejor caracteriza al poeta, en "Delicia de vivir":

DELICIA DE VIVIR

Las once de la mañana.
¿Y si llamase a la puerta
Del estudio de este amigo?
Música —oh, de Bach— suena.
Ya el pintor está enseñándome
Sus naturalezas muertas,
Primaveralmente vivas
En la luz de su materia.
Este vivir, delicioso…
Adiós. La modelo llega.

Son estos últimos poemas ciertamente menores pero que componen el mosaico de las "maravillas concretas" y de los "pormenores" fundamentales en el mundo guilleniano y que actualizan constantemente la representación de un vivir ideal que ya se manifestaba en poemas extensos como "El distraído", de la segunda edición de *Cántico* (1936), un poema de mucha mayor trascendencia en el que el protagonista prototípico de *Cántico*, ese hombre genérico situado en la realidad elemental del mundo, pasea solitario a lo largo de la margen de un río –una soledad de ribera que sugiere el argumento gongorino– mirando y reconociendo la belleza y armonía del mundo "bien hecho" característico, sobre todo, de las dos primeras ediciones de *Cántico*. El poema, de un centenar de versos, ofrece una variedad de aspectos cuyo análisis nos alejaría de nuestro propósito actual. Sin embargo merece la pena referirnos a la creciente fascinación que la naturaleza observada va produciendo en el caminante, hasta el punto de que esa integración en la realidad le suscita el canto tarareado:

Yo por el verde liso
Voy,
Voy buscando a los dos
Aquí perdidos:
Al pescador atento que, muy joven,
De bruces
En la ribera, nubes
Recoge
De la corriente, distraídas,
Y al músico pródigo que, sin mucha pericia,
Por entre las orillas
Va cantando y dejando las palabras en sílabas
Desnudas y continuas,
La ra ri ra,
ta ra ri ra,
la ra ri ra…

"Entre dientes y labios/ "He de tener al tiempo", continúa Guillén, pero se trata de una temporalidad que, lejos todavía de la conciencia existencial en claroscuro de los años siguientes, considera el existir centrado en un instante perdurable, ese "absoluto Presente" en el que los dos primeros *Cántico* insisten a lo largo de sus páginas. "Embeleso tarareado", continúa "El distraído", "¡Cómo sueña la voz que se tumba en el canto/ Perdido,/ Tan perdido y fluido hacia ensanches de días/ Sin lindes, resbalados!/ Lararira, lararira, lararira...".

Toda esta gran variedad de referencias musicales en la obra de este poeta responde, sin embargo, a un designio creativo presidido desde los orígenes por una visión de la música como metáfora básica del pensamiento y de la estética guillenianos, juntamente. ¿A qué otra cosa remiten el título mismo del primer libro, ese *Cántico* que se prolongaría hasta 1950, o una de las significaciones del *Aire nuestro* que daría título desde 1968 al conjunto de la obra? Igualmente, en las series sucesivas de su obra Guillén fue introduciendo diversos términos musicales para denominar ciertos tonos, temas y técnicas: "estudios", "nocturnos" o "variaciones", una manera muy adecuada esta última de nombrar sus numerosas traducciones de otros poetas incorporadas a *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*. Más que versiones al español de originales en otras lenguas, Guillén elige el término musical de "variación" porque en el ensayo, a veces plural, de cambio de ritmos, de tonos y de recursos expresivos hay mucho de la técnica musical de la variación creativa sobre claves, notas y octavas. Por otra parte, la segunda dedicatoria de *Final*, a Gerardo Diego, utiliza el término musical *daccapo* dando sentido a lo que este libro tiene de recuperación sintética y última de todos los temas y tonos de *Aire nuestro*. Según señalaba el poeta, "Gerardo, el entrañable compañero del 27. Fue él quien sugirió el título *finale* en italiano (Gerardo sabe mucho de música)"[531]. El léxico de este poemilla –*finale*, "música", "armonía", "aire", "discordancia", "director-lector", "*daccapo*"–

significan el remate de la renovada aspiración a la victoria de la armonía que *Final* viene a representar en el conjunto de *Aire nuestro*.

Todo el complejísimo sistema de simetrías con que Guillén dispuso desde las partes de cada libro a la distribución temas, de ritmos y de estrofas responde a una evidente arquitectura musical que el propio autor declaró a menudo y que Ignacio Prat, el más minucioso de sus intérpretes analizó hasta el detalle[532]. En *Y otros poemas* Jorge Guillén le dedicó una estrofa que suponía todo un agradecido reconocimiento:

OÍDO Y VISTO

A Ignacio Prat 1972

Firme composición en simetría
Supone una metáfora de espacio.
Los ojos quieren ver esa armonía,
Y con rigor de objeto ya los sacio:
Arquitectura, música, poema.
Todo lo enlaza el sol y así lo extrema.

Precisamente hablando de arquitectura, en el poema "Fallingwater", homenaje al arquitecto Franck Lloyd Wright, Guillén hablaría del "reino musical de la mente". Esta imagen refleja bien la concepción global que el poeta tenía de su proyecto poético, que unifica poemas de abstracciones, de reflexiones intelectuales, de descripciones concretas y de circunstancias particulares en una unidad superior. A propósito de *Homenaje* decía Juan Manuel Rozas corrigiendo a algún crítico algo que es esencial en *Aire nuestro*: "mejor que como una poesía de circunstancias este libro debe verse como una guía para entender mejor al Guillén total: la unidad interna es la vida

---

[531] Jorge Guillén, "El argumento de la obra: *Final*", en *Poesía*, núm. 17 (1983), pp. 29-33. En *Obra en prosa*, cit., pp. 819-832

según la visión del poeta, su gran unidad mental ante hechos, personas y cosas, su mundo poético en una palabra"[533].

Esa gran unidad mental manifiesta desde el primer *Cántico* (1928) ya es proyecto consciente a partir de la edición de 1936, planteado en el extenso poema "Más allá", que emblematiza la poética afirmativa del libro. En un simbólico despertar el protagonista de *Cántico* va tomando conciencia sensorial e intelectual de su ser en relación con el mundo –"lo tan real, hoy lunes"–; a la extrañeza asombrada del despertar sucede la conciencia de la totalidad y la decisión solidaria de un quehacer en una realidad entendida musicalmente como complejo entramado de acordes:

Es la luz del primer
Vergel, y aun fulge aquí,
Ante mi faz, sobre esa
Flor, en ese jardín.

Y con empuje henchido
De afluencias amantes
Se ahínca en el sagrado
Presente perdurable

Toda la creación,
Que al despertarse un hombre
Lanza la soledad
A un tumulto de acordes.

---

[532] Ignacio Prat, *"Aire nuestro", de Jorge Guillén*. Barcelona, Planeta, 1974, y "Estructura de *Y otros poemas* de Jorge Guillén", en *Prohemio*, VI, 2-3 (1975), pp. 237-256.

[533] Juan Manuel Rozas, "Jorge Guillén: *Que sean tres los libros e uno el dictado*", en *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978, pp. 51-84.

Será este concepto recurrente del acorde (75 menciones en *Aire nuestro)* el que dirija, desde la misma dedicatoria a la madre que abre *Cántico*, toda la construcción imaginaria del poeta, con sus claroscuros, naturalmente, con sus disonancias, sus clamores y sus elegías fúnebres y con los satíricos coros de opereta bufa que integran el poema antifranquista de *Maremágnum* "Potencia de Pérez": esos coros de burocracia, de policía, de clero y del partido que representan esperpénticamente el lúcido análisis guilleniano de la sociedad española de la guerra civil y de la posguerra.

"El acorde" es el título, precisamente, del largo poema que abre *Clamor* en la edición de *Aire nuestro*, situando todos los aspectos de esta intensa crítica del mundo histórico y de la experiencia existencial en un proyecto que busca siempre la solución afirmativa. Metáfora obsesiva del ideal de armonía social llevado a la categoría de mito personal, la música reaparece una y otra vez en numerosos poemas como "Música, sólo música", del *Cántico* de 1945 –"Implacable empeño/ De metal y cuerda./ Un mundo se crea/ Donde nunca hay muertos"– o el extenso "El concierto", de la edición de 1950, donde la insistencia en la salvación del instante por la música evidencia la tensión existencial de fondo que se ha introducido ya en la poesía guilleniana de esos años:

> Suena, música, suena,
> Exáltame a la orilla,
> Ráptame al interior
> De la ventura que en el día mío
> Levantas.
> Remontado al concierto
> De esta culminación de realidad,
> Participo también de tu victoria:
> Absoluta armonía en aire humano.

Mucho más tarde, para *Y otros poemas*, escribe Guillén un breve poema titulado "La cumbre" en el que ya en otro tono, más irónico, vuelve a insistir en el modelo musical como ideal social obvio:

LA CUMBRE

Son hombres y no pocos. De repente,
Juntos se ponen a vivir de acuerdo,
y coinciden con tal exactitud
Que se cuenta en segundos. La concordia
Se mantiene absoluta. No haya conflictos.
Un hombre mueve con el brazo en alto
Una varita de virtudes. ¿Mágica?
¿Alguna especie de milagrería?
¿Suceso que una vez tan sólo ocurre?

Escuchad bien, mirad. Es una orquesta.

Un caso significativo, muy bien estudiado por Ignacio Prat, es el de los dos poemas gemelos en temática, métrica (silvas de 11, 7, 3 y 14) y extensión (50 versos) "El amor y la música" que se sitúan en el centro de *...Que van a dar en la mar*, el libro central de *Clamor* en el que se sitúa la extensa elegía existencial que compone uno de los momentos mejores del Guillén posterior a *Cántico*. *...Que van a dar en la mar* expresa contenidamente y sin mengua de las condiciones vitalistas de su personaje la angustia del ser humano atenazado por la conciencia aguda del paso del tiempo, de la soledad y de la muerte. La parte central de este segundo libro se torna más personal, identificando las voces del autor y del personaje, en una honda elegía por la muerte de la esposa, que permite al poeta reafirmar el sentido ético de su pensamiento. Dicho libro no significa un abandono de la perspectiva colectiva de *Maremágnum*, sino un paso necesario en el planteamiento de Jorge Guillén para llegar a la conclusión ética de *A la altura de las circunstancias*. Tras el panorama histórico trazado con fuertes claroscuros en *Maremágnum*, el poeta profundiza en *...Que van a dar en la mar* el tratamiento subjetivo de temas permanentes en la tradición literaria: amor y muerte, la juventud y el tiempo destructor, la memoria y el olvido. Es en la confrontación con la muerte cuando

la vivencia de la plenitud del ser, eje de *Cántico*, alcanza su máxima tensión, al confrontarse conflictivamente con la experiencia del declinar del ser individual.

En el centro de ese libro central en el designio compositivo del primer *Aire nuestro* (*Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*) sitúa el poeta la elegía funeral por la muerte de su primera esposa, Germaine Cahen. Y en el centro de la sección central de esa elegía en torno a la cual gravitó durante unos años toda la escritura guilleniana, rodeando los breves "tréboles" que homenajean a la amada muerta, los dos poemas "El amor y la música" evocan sendas composiciones interpretadas por esta en el pasado: el *Arabesque andante con moto* de Débussy y la *Fantasía cromática* de Johan Sebastián Bach. En ambos casos es la evocación rítmica de unas composiciones parecidas hasta en sus disonancias, esencialmente alegres, dinámicas y también "fugaces", la que salva en presente la evocación de momentos felices y, ya en la segunda de ellas, la que los muestra sin desgarro al destinatario común que somos los lectores:

> Escuchad esas notas… Desligada del resto
> —Y tal vez por las manos repetida—
> O infusa en el fluir a corte brusco opuesto,
> Esta frase —con ámbito de vida
> Superior a la frase—
> Va allende
> Como si a nuestro mundo de ruido se acercase,
> Arroja, dice drama,
> Los corazones hiende
> —Escuchad bien—
> y clama.

Como dijo Ignacio Prat comentando estos poemas,

> el amor funde los tiempos en un continuo sin fisuras, y este medio admite con facilidad cuerpos que exigen una respuesta real y palabras con eco. No es la acronía lo que se deduce, sino el presente más actual, la realidad que se supera a sí misma, que es más realidad. Todo esto se traslada a la elegía. La muerte destruyó a la amada, pero en el amante vivo queda su imagen, y el amor pasado vive en él, por ella. La pareja se ha modificado, pero sigue siendo pareja, y el amor, mutuo. No

> ejecuta el vivo, por tanto, ninguna operación de rescate; bajo el signo totalizador de Bach, el poeta continúa en el tiempo presente de *Cántico* –presente *entonces* como presente ahora-, y éste le muestra la única realidad posible, el único mundo: junto con el dolor, la existencia, hoy, de un amor no concluido. Las dos visiones purificadoras se complementan, una música a otra. En el vértice de la elegía, la imagen de la amada, tras la obligada evocación, se desvanece sólo cuando el yo la reconoce a su lado, sujeta al "río" de su vida, alimentándolo.[534]

Aunque, habría que añadir, después de ...*Que van a dar en la mar* volverá en algunas ocasiones la evocación de la misma intimidad al aire de una música que despierta sentimientos más oscuros, como "Una música", de *A la altura de las circunstancias*:

UNA MUSICA

Una música ya vieja
Vuelve a sonar. La he vivido
Tan aliada a su atmósfera
Que mi antaño más benigno
Surge a trozos de sus ruinas
—¡Tantas son!— y resucito
Con aquel mundo que fue.
Frágil bajo los suspiros,
Todo sigue en sombras hasta
—¡Dios!— que nos trague el olvido.

He dejado para el final una breve mención del otro aspecto en el que se manifiesta como decisiva la concepción musical de la escritura poética a lo largo de todo *Aire nuestro*. Son muchos los poemas que consolidan en esta dirección la metapoesía guilleniana. "Vivir, vivir, raptar –de vida a ritmo–/ Todo este mundo que me impone el aire", dice el poeta en "Mientras el aire es nuestro", el poema que abre *Aire nuestro* a partir de la edición de 1968. Ya se había expresado Guillén en ese mismo sentido desde los albores de *Cántico* y seguiría haciéndolo hasta los poemas de *Final*. Pero en mi

---

[534] Ignacio Prat, *Aire nuestro*… cit., p. 156.

opinión es en el *Cántico* definitivo donde queda consolidada en sus rasgos esenciales la poética de todo *Aire nuestro*. Entre otros poemas muy citados por la crítica destaca "Vida extrema", una demorada figuración narrativa de la empresa poética guilleniana que formula de manera rotunda la firme decisión del poeta: "¡Cuántas verdades! Sea la tarea./ Si del todo vivir, decir del todo", y que dirige hacia una trascendencia fuera ya del tiempo existencial de una vida humana particular la empresa creativa:

Revelación de la palabra: cante,
Remóntese, defina su concierto,
Palpite lo más hondo en lo sonante,
Su esencia alumbre lo ya nunca muerto.

Esa aspiración a la luz que en última instancia determinó toda la escritura de Jorge Guillén se formulaba unos años antes, en el soneto de 1945 "Hacia el poema" de manera explícita e inolvidable, como un precedente del espléndido poema "Candelabro", de *Homenaje*, que tan minuciosamente analizó Juan Manuel Rozas en su estudio imprescindible. Recordando al maestro y "Hacia el poema" terminaré mi intervención:

HACIA EL POEMA

Porque mi corazón de trovar non se quita
JUAN RUIZ

Siento que un ritmo se me desenlaza
De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza,

Donde es mi guía quien ahora traza
Límpido el orden en que me deshago
Del murmullo y su duende, más aciago
Que el gran silencio bajo la amenaza.

Se me juntan a flor de tanto obseso
Mal soñar las palabras decididas
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen.

ENIGMA Y SUGERENCIA EN EL ROMANCE SONÁMBULO *DE GARCÍA LORCA*

Juan María Díez Taboada

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Me llenan en estos momentos dos abanicos de sensaciones muy diferentes: por un lado, desde lo más hondo, todas aquellas de tantos años, que si bien es verdad que no hieren como hirieron en otro tiempo, noto que se remansan de un modo cada vez más pesaroso, como augurando no sé qué últimos futuros, como formando no sé qué definitivos presagios. Así ocurre que en la memoria se acumulan todavía de un modo apretado mil recuerdos en una sola frase, en aquella pregunta que le hacía yo a Tina al año más o menos de fallecer Juan Manuel:

> ¿Qué pasa, Tina? Juan Manuel no escribe...

Una pregunta incisiva y dolorida que intentaba abrirse salida hacia dos respuestas, que, pausadamente tristes y por lo general silenciosas, siguen hoy, veinte

años después, resonando en mí. Por un lado, una que es ahora tan válida como siempre y está más presente que nunca, y llena todavía mi espíritu:

> Sólo queda nostalgia, mi nostalgia

una respuesta compacta, cargada, que viene a intentar cerrar toda una vida, centrada en un pasado de amistad, de colaboración y de vivencias. Por otro lado, otra distinta, más movida, que juega con el doble sentido del verbo 'pasar', y que a mi pregunta inquieta, "¿Qué pasa, Tina?", contesta exclamando solamente:

> … los recuerdos pasan,
> sin siquiera sentir si fueron vida,
> sin sospechar acaso que son alma.

Pero no, la verdad es que la realidad de hoy, la de este momento del homenaje, se esfuerza por mantener presentes los recuerdos. Tras veinte años de interrupción, inesperada y reprimida, veinte años apenas advertidos, no podemos dudar de que los recuerdos, si han pretendido pasar, no lo han logrado del todo, y a pesar de ello, están de algún modo fijos y frescos y más que nunca vivos, con una nueva y sólida manera, que sigue uniendo nuestras almas y nos dispone a seguir en mantenida y renovada amistad, extensión de la que nos unió a Juan Manuel, y a su bondad y generosidad, entretejiendo nuestros afanes y dedicaciones en la urdimbre de los quehaceres y pensares que él nos enseñó y nos comunicó, por no decir más bien que nos contagió[535]. Por todo esto agradezco a José Luis Bernal y a los demás organizadores de este congreso su amabilidad al haberse acordado de mí y haberme hecho esta invitación que tanta satisfacción me produce.

---

[535] Véase Juan María Díez Taboada, "Mi amigo Juan Manuel", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XLVIII, núm. III, 1991, pp. 667-671.

Entre los temas de la obra de Juan Manuel que él cultivó con más esmero, incluida su tesonera afición de bibliófilo imparable, destacan como más cercanos a mis propias dedicaciones, los de la llamada Edad de Plata, o sea, los de la poesía española del siglo XX y concretamente los de la nombrada y renombrada generación del 27, a los que Juan Manuel dedicó dos tomos, de nuestra querida colección *Límina*, que yo me inventé, cuando estábamos inmersos en aquellos sueños sonámbulos de *Ediciones Alcalá* [536].

En el primer tomo, o sea en la antología del 27 de Juan Manuel y Joaquín González Muela, redescubrimos por enésima vez una representación mínima del *Romancero gitano* de García Lorca, que se reduce al *Romance sonámbulo* y a otros dos romances, los del *Prendimiento* y *Muerte de Antoñito el Camborio*. De los tres, quiero fijar ahora mi atención una vez más en el primero, en el *Romance sonámbulo*. Lo han hecho tantos antes, que se me dispensará la insistencia y el empecinamiento en no descubrir nada nuevo, volviendo a lo de siempre. Los viejos resultamos ya muy maniáticos, porque del mucho correr a lo largo de tantos años de la vida, nos hace el efecto de que precisamente en los sitios más aparentes y patentes de nuestros recorridos, los nuestros y los de otros muchos, en esos sitios y a la vista de todos, nos hemos dejado olvidado algún tesoro. Tenemos que darnos prisa en recuperarlo, no vaya a ser que ya no tengamos ocasión. Y de lo que desde luego ya no tengo ocasión es de recordar ahora la bibliografía tan numerosa de los autores que se han dedicado a examinar y estudiar los romances en la poesía española del siglo XX y en concreto al romancero

---

[536] El primero de estos dos tomos recoge en segunda edición, corregida y aumentada, la *Antología y estudio de la poesía del 27* de Joaquín González Muela, cuya primera edición data 1966. Se trata de *La Generación Poética de 1927.* Estudio, bibliografía y antología de Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas. Madrid, Ediciones Alcalá (Colección *Límina*, núm. 2), 1974. 316 pp. El segundo de estos dos mismos tomos a que nos referimos recoge, por su parte, una serie de textos y documentos, seleccionados y ordenados por Juan Manuel. Véase Juan Manuel Rozas, *La Generación del 27 desde dentro. Textos y documentos.* Madrid, Ediciones Alcalá (Colección *Límina,* núm. 3), 1974, 233 pp. Más tarde en 1978, Ediciones Sur, de Manuel Arce, publicaba en *Publicaciones de La isla de los ratones*, número 18, otro tomito de Juan Manuel, titulado *El 27 como generación*, en que se recogen seis artículos sobre otras cuestiones relacionadas con la misma.

de Lorca. Haremos algunas alusiones que nos parecen fundamentales, e intentaremos que otras aparezcan al hilo del desarrollo de nuestras afirmaciones.

En definitiva, que no queda más remedio que perdonarme que recuerde estas cosas tan trilladas, a propósito de y en torno a un poema tan conocido y tan sabido hasta de memoria, como el *Romance sonámbulo*. No haría falta que ahora se lo diese escrito, porque ustedes lo tienen presente, servido por su buena retentiva. Claro que, si no me ocupase de él y hubiese elegido otro tema para mi contribución en este homenaje, se sentirían ustedes quizás incómodos pensando que me habían obligado a andar por ahí, a mi edad, buscando otros tesoros literarios más escondidos u olvidados para publicarlos en algún diario más o menos sensacionalista, y así poder cobrar por lo menos algo de fama.

Pedro Salinas describe y perfila magistralmente la importancia del romancismo, es decir del cultivo del romance en los poetas españoles del siglo XX[537]. A partir del género épico-lírico que es el propio del romance ya en los siglos medievales, el desarrollo posterior más importante y clave del género está precisamente en la explotación de la vena lírica, mucho más que de la épica. El lirismo que estaba ya en el romance desde el principio, y de un modo particular en el siglo XV, se va manteniendo luego de modos diferentes en los siglos posteriores, tanto en los Siglos de Oro, como en el XVIII y el XIX, lográndose ya en el XX redescubrirlo y seguir cultivándolo de una manera un tanto sorprendente y nueva, como lo hicieron especialmente los poetas modernistas y novecentistas, y entre ellos, en cabeza, Juan Ramón y García Lorca. El siglo XX, concluye Salinas, ha logrado encontrar toda la riqueza lírica del alma del romance, esta forma métrica que se suele calificar de pobre. Claro que, si el romance es pobre, acaba apostillando el mismo Salinas, "lo es al modo de las tierras de Castilla, su

---

[537] Véase Pedro Salinas, "El romancismo y el siglo XX", en *Ensayos de Literatura Hispánica*. Edición de J. Marichal. Madrid, Aguilar, 1958, pp. 325-358, concretamente pp. 357-358.

solar, cuando de ellas decía Machado, que son tan pobres y tan tristes, "que tienen alma"[538].

Juan Manuel, en su citada antología de documentos del 27, nos traslada las *Palabras para Federico* de Rafael Alberti, cincuenta años justos después de haberse pronunciado (1924-1974)[539]. Estas sí las vamos a recordar aquí, porque nos aproximan a la clave del enigma, tal como después se ha seguido planteando tantas veces, en varios y variados intentos. Por más que no podremos seguirlos paso a paso, nos quedamos con este planteamiento inicial de Alberti, y recordamos sus palabras, primeras y solemnes en el conocimiento del *Romancero gitano* y en la inauguración de la relación personal y poética entre Alberti y Lorca:

> Me acuerdo ahora del primer día de nuestra amistad: en el jardincillo de la Residencia de Estudiantes. Madrid, octubre de 1924. Acababas de volver de Granada, de Fuente Vaqueros, y traías contigo los primeros romances de tu libro.
>
> Verde, que te quiero verde.
>
> Verde viento. Verdes ramas.
>
> Te escuchaba por primera vez. Tu mejor romance. Sin duda, el mejor de toda la poesía española de hoy. Su "verde viento" nos tocó a todos, dejándonos su eco en los oídos.
>
> Aun ahora, después de trece años, sigue sonando entre las más recientes ramas de nuestra poesía. Juan Ramón Jiménez, de quien tanto aprendiste y aprendimos, creó en sus "Arias tristes" el romance lírico, inaprensible, musical, inefable.
>
> Tú, con tu *Romance sonámbulo*, inventaste el dramático, lleno de escalofriado secreto, de sangre misteriosa. *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado, es un romance narrativo, una terrible historia castellana romanceada. Se puede contar. El "suceso" de tu *Romance sonámbulo* y de otros que figuran en tu *Romancero gitano*, no se puede explicar, se escapa a todo intento de relato. Tú,

---

[538] Véase el romance de Antonio Machado, "Las tierras de Alvar González", en *Campos de Castilla*.

[539] Véase *el número 59. El romance: Juan Ramón, Machado y Lorca*, en Juan Manuel Rozas, *La Generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, libro citado más arriba, pp. 145-146.

> sobre las piedras del antiguo romancero español, con Juan Ramón y Machado, pusiste otra, rara y fuerte, a la vez sostén y corona de la vieja tradición castellana[540].

Aquí Alberti viene a decir tres o cuatro cosas acerca del *Romance sonámbulo*, que vamos a enumerar:

–Primero: que es el mejor romance de su autor, García Lorca, y el mejor de los romances españoles de hoy.

–Segundo: que con él, Lorca inventó el romance dramático, y que este romance dramático, "lleno de escalofriado secreto, de sangre misteriosa", está intermedio entre el nuevo romance lírico, que inició Juan Ramón en sus *Arias tristes*, "inaprensible, musical, inefable", y el romance narrativo de *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado, una "terrible historia castellana romanceada".

–Tercero: que el arranque y comienzo del *Romance sonámbulo* es el estribillo

> Verde que te quiero verde.
> Verde viento. Verdes ramas…,

del cual Alberti, como es natural, se acuerda en primer lugar.

–Cuarto: que esta cuestión del estribillo nos lleva a otra, que es centro y clave del *Romance sonámbulo* y que es la del relato, si lo hay o no lo hay, y si más bien lo que pasa es lo que dice Alberti, "que no se puede explicar. Al revés del de Antonio Machado, que sí se puede contar, éste de Lorca no se puede contar, y escapa a todo intento de relato".

Total, que estas dos cuestiones, en torno al estribillo y al relato, son las más importantes y las dos que deberíamos tratar aquí a fondo. Sin embargo, dadas las circunstancias, y a pesar de nuestro mismo interés y gusto, vamos a tener que ceñirnos y

---

[540] Rafael Alberti, "Palabras para Federico", en García Lorca, *Romancero gitano*,

dejar fijadas unas cuantas afirmaciones más o menos fundadas sobre la una y la otra, y contentarnos con hacer acerca de ellas tan sólo algunas disquisiciones más o menos explícitas.

Alberti, antes que acordarse del título, *Romance sonámbulo*, se acuerda del estribillo con que comienza y termina el poema. Es lo mismo que le ocurre a muchos lectores que exclaman de repente: El que más me gusta de los romances de Lorca es el "Verde que te quiero verde". Y es lo mismo también que nos ocurre a todos cuando intentamos referirnos a una canción que sabemos de memoria, de la cual nos vienen a la mente mucho más pronto sus primeros versos que su mismo título, de tal modo que, en algunos cancioneros, los editores optan por poner junto al índice de títulos, otro índice de primeros versos, para facilitar así al que lo maneja la localización de una determinada canción.

No obstante, lo más curioso es que precisamente en el mismo título del poema, está la solución del enigma de este *Romance sonámbulo*, solución que aquí no vamos a poder quizá desarrollar del todo, pero que está en relación con la cuestión del subgénero que Lorca hace explícita en este y en otros varios de los títulos de los poemas de su *Romancero gitano*. Lorca lo deja claro: se trata de un romance[541].

Pero, como decimos, lo más curioso todavía e incluso paradójico, si se quiere, es que aquí el romance empieza con un estribillo de canción. Este estribillo, con dos versos más, se repite al comienzo y al final del poema de un modo pleno y completo, como una copla, y así, con sus cuatro versos, encuadra el romance de un modo perfecto:

Barcelona, Nuestro Pueblo, 1937, pp. 3 y 4.

[541] Los poemas del *Romancero gitano* en cuyos títulos García Lorca puso explícito el término *Romance*, son más bien escasos, sólo ocho: el 1, *Romance de la luna, luna*; el 4, *Romance sonámbulo*; el 7, *Romance de la pena negra*; el 14, *Romance del emplazado*; el 15, *Romance de la Guardia Civil española*; y el epígrafe *Tres romances históricos* que abarca a los números 16, *Martirio de Santa Olalla*, 17, que repite el término *romance* en el subtítulo, *Burla de Don Pedro a caballo. Romance con lagunas*, y 18, *Thamar y Amnón*.

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

Este salto lírico, que alude al mar y a la montaña, se ha comentado ya muchas veces como un intento de aludir en un par de versos a "las dos zonas geográficas y emocionales de Andalucía, sierra y mar, puertos de mar y puertos de montaña, citándose literalmente esta segunda en el romance con la referencia expresa a los "puertos de Cabra"[542]. Como dice el mismo Lorca en *Mariana Pineda*, en la oración de Isabel La Clavela:

... y guarde al hombre en la sierra
y al marinero en el mar[543].

Por otra parte, referencias al caballo con el mar se dan también en el *Romance de la pena negra*:

... caballo que se desboca
al fin encuentra la mar[544]...

Pero sigamos viendo cómo en el término de los trece primeros versos del *Romance sonámbulo* se repite dos veces el primer verso solo,

---

[542] Véase *Federico García Lorca. Romancero gitano.* Edición y estudio de Christian de Paepe. Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, Primera edición, 1972. Vigésima primera edición, 2000, pp. 113 y 114, las notas a los versos 3-4 y 30.

[543] La misma distinción geográfica se da en *Mariana Pineda*, Esc. I de la Est. III, citada por el mismo Christian De Paepe, *ibidem.*

[544] *Ibidem.*

> Verde que te quiero verde,

y luego mucho más adelante, en los versos 61 y 62, se repiten una vez más los dos primeros versos:

> Verde que te quiero verde.
> Verde viento. Verdes ramas

tal como los recuerda Alberti en sus palabras citadas.

Así, a lo largo del poema, se intensifica el cromatismo del *Romance sonámbulo*, uno de los primeros poemas en que Lorca utiliza este recurso de la capacidad del estribillo para teñir de un color, en este caso de "verde", diversos elementos del entorno. Este color "verde" viene primeramente dado como un elemento propio de la naturaleza, "verdes ramas". Pero ese color verde de las ramas se ha pasado ya antes al viento ("verde viento"). Alberti no deja de notar este detalle y sacarle su jugo, en el pasaje que antes hemos reproducido:

> Su verde viento nos tocó a todos, dejándonos su eco en los oídos. Aun ahora, después de trece años (en 1937), sigue sonando entre las más recientes ramas de nuestra poesía.

Es aguda esta referencia sinestésica de Alberti: a una sensación auditiva, "un eco en los oídos", en definitiva una repercusión musical, sobrepone esta imagen visual, cromática, del adjetivo "verde" aplicado por Lorca, o por el fondo musical de su formación artística, a "viento", y, por otro lado, la alusión a las ramas de la poesía, curiosa coincidencia con las ramas verdes del poema de Lorca. Más curioso es todavía cómo este color verde impregna también otros objetos del entorno, concretamente las "barandas" que con frecuencia son de ese color en los edificios reales, esas barandas

adonde anhela subir “el mocito”, uno de los dos personajes que dialogan por la mitad del romance, vs. 47 a 54:

> Dejadme subir al menos
> hasta las altas barandas,
> ¡Dejadme subir!, dejadme
> hasta las verdes barandas.
> Barandales de la luna,
> por donde retumba el agua.
> Ya suben los dos compadres
> hacia las altas barandas.

repitiéndose más adelante en singular, en el verso 72:

> …en esta verde baranda![545]

La “baranda”, las "barandas", los “barandales” tienen una incidencia particular que habría que explicar con detalle, en cuanto a su contenido y su relación con otros pasajes de la obra de Lorca, junto con la explicación de uno de los títulos que Lorca dio al *Romance sonámbulo* que era precisamente el de *Romance de los barandales altos*, y la referencia al verso suprimido y corregido en este mismo romance: “la verde baranda, que quiero pintarla/teñirla toda con mi sangre colorada”. En la escena final de Mariana Pineda ha constatado también de Paepe una expresión semejante a la del Compadre del *Romance sonámbulo*:

> ¡…Rosa de Andalucía!,
> que en las altas barandas

---

[545] Véase esta misma edición de Ch. de Paepe, ya citada en las notas anteriores, pp. 115 y 116, las notas a los versos 48-51.

tu novio está esperándote[546].

En el Lorca inicial de *Primeras canciones* y *Canciones* se encuentran ya expresiones de este tipo más bien sueltas, como, por ejemplo,

Por los altos corredores
se pasean dos señores...,

cuyo lejano modelo, dice Carlos Ramos-Gil, sería

Paseábase Lisardo
por los altos corredores...

o también

¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores?

Podrían recordarse a este respecto los "castillos" del romance de Abenámar: "altos son y relucían"[547].

Por último, la invasión que el cromatismo verde hace del tema, alcanza al personaje central, la "gitana", término que, por cierto, también sirvió inicialmente de título al *Romance sonámbulo*, especificándose en dos expresiones adjetivas que se aplican a este sustantivo de la "gitana" o al pronombre "ella" que lo representa:

---

[546] *Ibidem.*

Con la sombra en la cintura,
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde[548].

Es curioso que aquí "baranda" no lleve todavía el verde que se aplica antes a la misma "gitana". Así resulta que el cromatismo verde parte del color predominante en la naturaleza y el paisaje, y pasa luego al verde de las barandas y al verde de la misma figura de la gitana, con la alusión al color de la piel de los gitanos.

Y otra vez más adelante, vs. 21 al 24, se repite:

Pero ¿quién vendrá? ¿Y por dónde?...
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Por tercera vez se repite el verde aplicado a la figura de la gitana en los versos 73-76:

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana,
verde carne, pelo verde
con ojos de fría plata.

---

[547] Véase Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*. Madrid, Aguilar, 1967, pp. 92-93 y 282-286.

[548] *Romance sonámbulo,* vs. 5 al 9.

Este desbordamiento del verde que sobrepasa los límites del dibujo del personaje de la gitana y del de las barandas se corresponde con el desbordamiento que señalábamos antes del verde natural y limitado de las ramas que se extiende al viento, con el que toma ese carácter que para Alberti es como musical y que envuelve todo el poema, dándole un tono y carácter, sentido como trágico, definido por una pátina verde-gris que se extiende sobre todas las líneas del cuadro descrito. A este respecto, me viene a la memoria el recuerdo de unas ilustraciones de Segrelles, que utiliza este mismo recurso de la pátina verde-gris que a modo de niebla cubre las ilustraciones desbordando las líneas de los dibujos, dándoles un tono fantástico y funesto[549]. En este mismo o parecido sentido, ya hace muchos años que Hugo Friedrich reconocía que "el color verde en el *Romance sonámbulo* posee una fuerza mágica que lanza su reflejo a través de todo el poema, algo así como un velo sonoro"[550]. En total, la frecuencia del adjetivo "verde" en el poema es de veinticuatro veces, de las cuales diez pertenecen al primer verso y sus repeticiones

verde que te quiero verde,

y seis al segundo y las suyas:

verde viento, verdes ramas.

En relación con este segundo verso hay que añadir además la intensificación del verde en la alusión al "largo viento" que lleva a otros elementos verdes de la naturaleza, la "menta" y la "albahaca", representados por estos dos sustantivos que

---

[549] Véanse estas ilustraciones de Segrelles en la edición para niños de *Cuentos de Hoffmann*, Barcelona, Colección Araluce.

acompañan a otro más, el de la "hiel", y que poseen los tres "connotación de amargura y desamor", dada por el efecto que estas sustancias producen al gusto y al olfato, su aroma punzante y su raro gusto en la boca, su sabor agrio y amargo, semejante al del ajenjo, bebida frecuente en la época y un bastante característica de ella[551]. Esta presencia de los adjetivos *agrio* y *amargo* incide también en el poema varias veces acompañando a otros sustantivos ("pitas agrias", "mar amarga", "niña amarga"), donde lo "agrio" y "amargo" pasa también de la naturaleza "pitas y mar" a la "gitana" misma ("niña amarga") centro de todo el cuadro aquí descrito.

En cuanto al estribillo, queda claro que su principal fuerza se centra e intensifica en el primer verso,

> Verde que te quiero verde,

que manifiesta un carácter enigmático de conjuro, concentrado en la referencia a la primera persona del singular del presente del verbo *querer*, *quiero,* referido al propio poeta, ejecutor mágico de la naturaleza que manipula o altera a su gusto y según su voluntad,

> Verde que te quiero verde,

lo que viene a querer decir: ponte verde, de color verde, porque yo quiero que aparezcas de ese color, con lo cual se extiende y se intensifica la pátina verde que decimos que cubre todo el poema, por deseo expreso y expresivo del mismo poeta. De este modo se

---

[550] Véase Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*. Trad. de Juan Petit de la primera edición alemana, 1956. Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 296.

[551] Véase la edición de Chr. De Paepe, ya citada, pp. 116-117, la nota 66. En cuanto al *ajenjo* como planta, se le atribuyen propiedades tónicas y vermífugas. De un macerado de estas plantas, ajenjo mayor y menor, junto con otras diversas, anís, hinojo, hisopo etc., se obtiene un licor alcohólico por destilación.

hace presente aquí concentrado el elemento lírico, dejando el resto del poema al relato, o sea al elemento ya de carácter exclusivamente épico. Este verde, ya de por sí intrigante y enigmático, resulta al mismo tiempo más sugerente, más sugestivo, por la función expresiva añadida que le atribuimos los lectores en general, o incluso los críticos en particular[552]. Sin embargo, aparte ese enigma y esa sugerencia, se intensifican más aún, con las resonancias de sonido y de sentido, incluso de subrayado erótico, que están en relación con la anécdota relatada, aludida sin duda y sin duda también más que aludida. Recordemos algunas de esas referencias, que se materializarían en ecos más o menos anafóricos, o en alternativas más o menos divertidas, como, por ejemplo, las que se les ocurrían a los alumnos en clase cuando, quizá no muy dotados para entender el don poético, hacían comentarios de cajón relacionados con el doble sentido del adjetivo "verde", o se inventaban frases paródicas del tipo "Verte, que te quiero verte", o "Verte, que te quiero, verte", jugando con las comas, o, aún más incisiva y directa, "Vente, que te quiero, vente" etc. etc.

Los versos de Lorca, sobre todo de este primer Lorca hasta el *Romancero gitano*, se retuercen en estribillos y en estribillos de estribillos, a los que el poeta da un valor principal en su inspiración, llamándolos "mis cosas esenciales", según dice él mismo[553]. Resulta evidente, su afición por el estribillo y por la reiteración de palabras clave, llenas de encanto y misterio que llegan a invadir el propio romance e incluso el

---

[552] A pesar de las disquisiciones que hacemos en lo que se refiere al *Romance sonámbulo*, no podemos revisar aquí los numerosos pasajes de otros de sus poemas en que Lorca utiliza el adjetivo *verde*, pero nuestra impresión es de que los distintos sentidos y matices que el poeta le da en cada uno de ellos y que los críticos van precisando, resultan todavía claramente insuficientes.

[553] Véase el poema de García Lorca, *De otro modo* en la sección *Canciones para terminar* dentro de su libro *Canciones* (1921-1924). La tercera y última estrofa dice así:

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
¡qué raro que me llame Federico!

Sorprendente epifonema este, en el que el poeta expresa la extrañeza de su nombre y por ende de sí mismo, precisamente en un contexto relacionado con los estribillos que el considera esenciales en su obra.

título del mismo. Es especialmente indicativo y sabido de esta tendencia el *Romance de la luna, luna*, y sus distintas reiteraciones interiores: "el niño la mira, mira,/ el niño la está mirando", y "... el aire la vela, vela,/ el aire la está velando". Igualmente hay que observar el repetido apóstrofe que el poeta del romance, angustiado por el peligro que corre el protagonista, dedica a la "luna", deidad fatídica, esta "bailarina mortal" como la llamó el mismo Lorca:

> Huye luna, luna, luna,
> si vinieran los gitanos

o también más adelante en el mismo romance:

> Huye luna, luna, luna,
> que ya siento sus caballos

y otras expresiones tan citadas, como las famosas "Luna, lunera", "... noche que noche nochera", o "en la noche platinoche, noche que noche nochera" con su ascendencia de canto o cuento infantil[554].

En el *Romance sonámbulo*, la sugerencia principal viene marcada por este primer verso del estribillo, que es el primero también de todo el romance y le da a este un tono inicial de copla, de copla y estribillo, como lo llamó Luis Felipe Vivanco[555], que trae consigo además, como tantas veces se ha dicho ya, y sobre todo desde que lo fijó

---

[554] Además del romance primero del *Romancero gitano*, que cito en el texto, *Romance de la luna, luna*, véase también la expresión "… y la luna lunera, ¡qué sonrisa/ponía entre sus labios!" de la *Balada triste* del *Libro de poemas* (1921). Véanse asimismo las otras expresiones que cito, "Cuando llegaba la noche/noche que noche nochera" y "… en la noche platinoche/noche, que noche nochera", que son las dos del *Romance de la Guardia Civil Española*, número quince del mismo *Romancero gitano*.

[555] Véase Luis Felipe Vivanco, "Federico García Lorca, poeta dramático de copla y estribillo", en *Introducción a la poesía española contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 385-456.

Ramos-Gil, un aire popular, tradicional, un esquema no esperado tras el título de romance[556].

Lo que aquí se plantea es el popularismo tan debatido y estudiado de Lorca. Hasta qué punto es nuevo y original, hasta qué punto viene marcado precisamente no por lo distinto, sino por lo tradicional en el sentido precisamente de fiel a las fuentes y a su pervivencia. Lorca es original en cuanto no se ata al popularismo de autores como Ruiz Aguilera o Salvador Rueda o Manuel Machado que imitan o repiten según tópicos manidos, y los subrayan con el pandereteo artificial de lo plebeyo. El mismo Lorca señaló "la diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea. ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!" "Así la recreación popular de Lorca está hecha desde dentro, captando la savia oculta; por eso, sin caer en la imitación servil de las menudencias, nos parece fresca y espontánea"[557].

Es sorprendente la independencia del contenido del estribillo, en relación con el tema del relato, que aquí en el *Romance sonámbulo*, como nos dijo el mismo Lorca y ya lo hemos recordado, no sabemos siquiera si existe, pero que de cualquier modo significaría lo narrativo, frente al estribillo que, ese sí, lo que hace es dejar marcado lo lírico, muchas veces surgido del hondón de la memoria popular tradicional sin relación alguna quizá lógica. Es lo propio de este "verde que te quiero verde" respecto al romance al que acompaña. Me recuerda la presencia casi incoherente del estribillo que acompañaba a la copla del cabrero que lloraba la muerte de su chivito recién parido.

Cuenta la narración:

> A la orilla del río llora un cabrero
> que se le ha muerto un chivo de los primeros,

y canta el estribillo:

---

[556] Véase Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, ya citado, p. 71.

[557] Véase Carlos Ramos-Gil, *ibidem*, y la relación de lo que dice con la conferencia de García Lorca, que él cita, sobre *El cante jondo. (Primitivo canto andaluz)* (19 de febrero de 1922).

Que se la lleva el río que se la lleva el agua
la cañita y el corcho con que pescaba,
caña con corcho, corcho con caña,
tú eres la reina de mis entrañas[558].

No puedo darle muchas vueltas aquí a un tema tan estudiado como el del popularismo de Lorca, con sus ramificaciones folklóricas, y sólo en lo que se refiere a sus contrastes con los elementos cultos, me bastaría recordar solamente la cuestión de la comparación frecuente que se ha establecido entre Lorca y los ingenios del Siglo de Oro, recreadores de lo tradicional. La comparación sería justa, pero convendría marcar también cierta evidente diferencia entre Lorca y Lope Vega. Este, que, como dice el mismo Ramos-Gil, "tiene gracia, pero no "duende", parece hacer una concesión, descendiendo de su atalaya de poeta culto a las cancioncillas tradicionales, para exprimir su jugo y recrearlas, dentro de lo posible, en el mismo espíritu. Pero en Lorca, las más de las veces, la actitud es otra: asciende a lo culto desde el espíritu y el aire tradicionales. Lo respirado en la tradición no escrita pugna y forcejea en el interior del poeta para abrirse un camino hacia la sublimación del arte"[559]. Respecto a la relación de Lorca con Lope, no podemos menos de recordar aquí el poema *Curso de verano* de Juan Manuel Rozas en que se mezclan las carreras poéticas de Goethe, Lope y Lorca como un abrirse a la vida de modos distintos, pero ligados entre sí:

¿Dichtung es vida o Lieben poesía?
Todo está descubierto, el Goethe viejo,
el Lope adolescente y el espejo
de Federico Lorca. Amanecía.

---

[558] La narración y copla de *El cabrerillo de Huelva* y su chivo, la recuerdo de oírsela cantar y vérsela bailar a Pilar López en 1956.

[559] Véase Carlos Ramos-Gil, ya citado, pp. 97-98.

Pero en otro poema, *Encuentro,* del mismo Rozas, Lope es el que se ha hecho viejo, y el poeta ingeniosamente lo descubre remozándose con la lectura de Lorca en una anacrónica y penetrante jugarreta:

> Todas las nubes lloran
> pasos de ronda.
> Lope mueve los labios
> leyendo a Lorca.
> ……
> Lope duerme de día
> por ser más viejo.
> Lorca se le aparece
> luciendo espejos[560].

Refiriéndose al *Romance sonámbulo,* Herbert Ramsden, hace una sugerencia de que a pesar de lo que el mismo Lorca dijo de que en este romance hay "una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático", pero que de verdad "nadie sabe lo que pasa, ni aun yo", en él se da de modo resumido el paso de la vida a la muerte en una progresión narrativa inevitable, pero envuelta en el enigma, en el misterio. Para Ramsden, la clave está en el verso trece, que muchos intérpretes del *Romance sonámbulo* pasan por alto, pero que para él "debe ser visto en el contexto tanto de lo que ha pasado como de lo que sigue. Esto ofrece una clave para una interpretación adecuada del poema, así como para un importante aspecto de la técnica poética de Lorca"[561]. La conclusión es que la posible progresión narrativa que se espera, y que se advierte en otros romances de

---

[560] Véase Juan Manuel Rozas, *Poesía Completa*. Edición, introducción y notas de José Luis Rozas Bravo. (Junta de Extremadura. Consejería de Cultura. Editora Regional de Extremadura, 2006, 345 pp.), pp. 315 y 317. El poema *Encuentro* lleva la fecha: Berceo, septiembre de 1958.

[561] Véase Herbert Ramsden, "Redonda perspectiva y tensión lírica en el *Romancero gitano*", en *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Luis Fernández Cifuentes (editor). Madrid, Istmo, 2005, pp. 377-393, concretamente 383-385. Este artículo fue publicado originalmente en Brian Morris (editor). "Cuando yo me muera…", en *Essays in Memory of Federico García Lorca*. New York, University Press of America, 1988, pp. 89-104.

Lorca, como *La casada infiel* o *El martirio de Santa Olalla*, aquí se queda encerrada en la sugerencia de "una anécdota subyacente, que es sobre todo un fino hilo para llamar la atención del lector mientras el poema, por sí mismo, provoca su impacto. Pero dicho impacto tiene poco que ver con una expedición de contrabando, o incluso con la espera de la muchacha por el regreso de su amante. Éste se halla centrado en el color verde: su inicial "redonda perspectiva" de ilusión, los amenazadores campos de resonancias contradictorias de muerte, y, a partir de entonces, una serie de elementos "el alba que llega, el viento, la higuera, en donde el verde está manifiestamente ausente. Lorca produce el efecto de una balada sonámbula desechando la mera anécdota y utilizando sus "redondas perspectivas" líricas como los elementos principales en la progresión del poema. El resultado no es narrativo, sino, como dijo el mismo Lorca, una "tensión lírica". El tema es el anhelo y la lamentación, la ilusión humana y la desilusión de la vida. Todo contribuye a esto: nada es irrelevante"[562]. Ramsden toca aquí un término, *balada*, que resulta clave, la clave del enigma del *Romance sonámbulo,* y esto porque el *Romance sonámbulo* no es propiamente un mero romance, sino más bien esto otro, parecido, pero distinto, una balada, como dice Ramsden, una *balada sonámbula*.

Hemos recogido más arriba el deseo y el hecho manifiesto de Lorca de aludir en su poema, desde el título ya, al término romance que designa el subgénero épico-lírico[563], y, sin embargo, ahora nos es preciso hacer notar que este empeño de Lorca nos despista bastante, porque sólo quizá por su métrica y apenas, por ese hilo anecdótico que desarrolla en su interior, se le puede llamar propiamente romance, pero teniendo en cuenta que lo que él es por una serie de rasgos y características que presenta, es, más que nada y de modo más exacto, una balada. Una balada que parece evadirse de la concreción de una línea narrativa mantenida, pero que, a pesar de todo, no deja de advertirse en el fondo y la forma de su estructura de género, que nos sorprende un tanto por cómo en un poema como este se da una fidelidad a una tradición y una lógica disciplinada, tanto de romance como de balada, que presta una consistencia quizá inesperada al mismo poema.

---

[562] *Ibidem*, pp. 387-388.

Ahora bien, este término balada y el género o subgénero a que se refiere presentan sus problemas y dificultades, porque, como es bien sabido, la palabra *balada* designa varias formas poéticas diferentes, según los países y las épocas.

Aunque aquí no podemos extendernos en detalles, sí conviene recordar algunos rasgos que definen la balada. Sobre el origen de la palabra, se piensa o que es árabe o que es litúrgico latino medieval, y se hace a veces provenir también del italiano *ballata*, en relación con el baile y la danza. Sin pretender entrar aquí en esta historia tan compleja, tendremos que partir del principio que en síntesis viene a afirmar que "la característica común es la de ser una composición para canto y danza con un estribillo destinado al coro"[564]. Se suele afirmar que el género *balada* aparece por primera vez en la literatura provenzal en el siglo XII, época de la que datan unas pocas composiciones anónimas que presentan una cierta consistencia de metro y rima. En Italia la balada tiene el mismo origen que en Provenza y repite también el mismo esquema. El estribillo se llama *ritornello*. Parte de Guittone de Arezzo que escribió unas *ballate* en el siglo XIII. La balada provenzal pasó a Francia con el nombre de *rondel* o *rondeau*, y Guillaume de Machault fue el creador de una nueva modalidad de balada que empezó a llamarse *ballade*. Consta de tres estrofas de siete u ocho versos octosílabos o decasílabos con un *refrain* o estribillo. Su discípulo Deschamps les añadió un envío (*envoi*) o dedicatoria que constaba de cuatro versos colocados al final y fijó el esquema de la balada tradicional (ababbcbC y el envío bcbC). Fue cultivada por muchos poetas: Alain Chartiere, Christine de Pisan, Charles de Orleans, Clement Marot, y el más importante de todos que fue François Villon, autor de verdaderas obras maestras del género, como la *Balada de los ahorcados* o la *Balada de las damas de antaño*. Objeto de múltiples polémicas, el género continuó cultivándose después hasta en el siglo XVII. En el XVIII, la cosa cambia, porque ahora los románticos franceses importan el concepto alemán de balada y ésta pasó a significar poema de tema fantástico. A mediados del siglo XIX se actualizó la

---

563 Véase más arriba, nota 7.

564 Véase GER, Madrid, RIALP, 1971. Tomo 3, pp. 606-607. Véase asimismo N. E. Larousse, Barcelona-Madrid, Planeta, 1980. Tomo segundo, p. 956.

balada de Villon y luego Verlaine y Banville imitaron el género. De las baladas de Villon son también notables las imitaciones que ya en el siglo XX hicieron Ezra Pound y Bertolt Brecht.

En Inglaterra se distingue la *ballada* del tipo de las de Villon de la *ballad*, que es un género tradicional comparable a los romances españoles. Su esquema es muy variable , pero el más frecuente es la estrofa de cuatro versos de seis y ocho sílabas que riman abab. Estas *ballads* tradicionales se sitúan entre los siglos XII y XV. En general tratan temas épicos, legendarios, populares. Después de caer en los siglos XVI y XVII casi en el olvido, en el XVIII se vuelven a poner de moda, y Thomas Percy publica muchas baladas antiguas en *Reliquias de la antigua poesía inglesa* (1765). Robert Burns y Thomas Moore escribieron también *baladas*. Después los románticos ingleses, de modo parecido a los franceses, adaptan la forma alemana, como, por ejemplo, en las baladas líricas de Worthsworth y Coleridge.

En Alemania, Bürger, lector de las *ballads* inglesas a través de Percy, publicó *Leonora* (1773) que viene a considerarse la primera balada romántica. El género, que quedaba reducido a poemas divididos en estrofas iguales, sobre leyendas, temas históricos o fabulosos, alcanzó un gran éxito y quedó como modelo. Goethe en sus *Balladen and Romanzen* (1774-1785) y (1797-1813), publica baladas como el *Rey de Thule*, *Der Fischer* (El pescador) o tan famosas como *Erlkönig* (El Rey de los Elfos) etc., que resultan prototipo del género[565]. Uhland, ya en el siglo XIX (1805-1830), escribió también baladas importantes en su género, como *El castillo junto al mar* o *El Rey ciego*, y marca ya una tendencia hacia el Lied, cosa que también se va a dar luego en otros autores, como, por ejemplo, Heine con la más famosa de sus baladas, *Die Lorelei,* modelo de balada lirizada e interiorizada. Para no perdernos en ejemplos y detalles, resumimos diciendo que la balada tiene una primera evolución durante la época medieval,

---

[565] Sobre la relación del *Romance de la luna, luna* de García-Lorca con la balada *Erlkönig* de Goethe, véase Chapman, Hugh H. "Two poetic techniques: Lorca's 'Romance de la luna, luna' and Goethe's 'Erlkönig'", en *Hispania*, 39 (1956), pp. 450-455, y Gicovate, Bernardo "Death in Goethe's 'Erlkönig' and García Lorca's 'Romance de la luna, luna'", en *García Lorca Review,* 9, pp. 109-127.

desde el siglo XII hasta el siglo XV, que luego perdura hasta el XVII. Pero más tarde, desde el siglo XVIII, viene a confluir y a cobrar interés otro tipo distinto de poesía, que trae también el nombre de balada y que es la balada germánica, que en el romanticismo se pone de moda.

En España la balada es un género poco arraigado y no muy afortunado. En el siglo XIX, el intento más señalado fue el de Vicente Barrantes, que publicó *Baladas españolas* (1853), pero este libro no alcanzó el nivel ni el éxito que hubieran sido de desear. Por lo demás escribieron también baladas Piferrer, Zorrilla, Ruiz Aguilera, Víctor Balaguer, Medina, Gabriel y Galán, y ya en el siglo XX, Juan Ramón Jiménez publicó una *Balada de primavera* (1907) y Villaespesa un libro de poemas con el título de *Baladas de cetrería y otros poemas* (1916). Por lo demás, la muestra más notable del género la constituyen las *Baladas y canciones de la quinta del Mayor Loco*, libro incluido en la *Ora marítima* (1953) de Rafael Alberti. Pero de todos modos, las de este siglo en España no suelen ser baladas escritas según los esquemas tradicionales de Villon o de la balada germánica, sino que suelen tratarse de poemas no sujetos a una regla estrófica fija, con uso frecuente de la repetición y formas irregulares de estribillo. Así vienen a ser, por ejemplo, los poemas que Lorca designa bajo el título de balada. Ya en su inicial *Libro de poemas* (1921), incluyó cinco poemas con la palabra *Balada* en el título: *Balada triste. Pequeño poema*, Abril de 1918; *Santiago*.(Balada ingenua), 25 de Julio de 1918; *Balada de un día de julio*, Julio de 1919; *Balada interior*, 16 de Julio de 1920; *Balada de la placeta*, 1919; *La balada del agua del mar*, 1919. En el segundo libro, *Poema del Cante jondo* (1921), el primer poema se titula *Baladilla de los tres ríos*. En el tercer libro, *Primeras canciones* (1922), hay un poema que se titula *Cuatro baladas amarillas*. Es curioso este hecho, de que Lorca utiliza el nombre de *balada* en estos poemas, y, en cambio, al hacer un poema como *Romance sonámbulo*, que muestra claramente su ascendencia de balada germánica, por más que difuminada de modo intencionado, mantiene en el título el término de romance, y parece muy probable de que él partía de un esquema de balada germánica, distinto a estos otros en que él no dudaba en llamar baladas.

Por su parte, el *Romance sonámbulo* tiene una forma distinta a la de estos otros poemas de Lorca que llevan el nombre de *Balada* en el título. El *Romance sonámbulo*, ya en cuanto a la forma métrica, adopta el metro del romance tradicional español, (octosílabos con rima asonante en los versos pares), y en cuanto al género o subgénero, queda incorporado al épico-lírico, y muestra, por tenue o por difusa que sea, su estructura fundamental de relato, con una fuerte lirización manifiesta en el estribillo y en la metaforización del paisaje.

El tema típico del relato en la balada germánica es, como ya se ha expresado, el del amor más allá de la muerte, tema que se mezcla con el propio de otros muchos relatos y leyendas. Es el tema del enamorado que concierta una cita con su amada, posiblemente con promesa o juramento de amor, una cita para un encuentro que resulta fallido, un encuentro que en cualquier caso el amante no puede cumplir, por las dificultades insuperables que se le presentan en el camino, o bien porque él mismo muere en el intento o, porque halla a la amada muerta, y entonces el encuentro, luego que el amante llega, sólo puede cumplirse en el más allá, después de la muerte de uno de ellos o de los dos. Tras la espera más o menos larga o desesperada de la amada, el amor resulta irrealizable en esta vida. Es todo un sentido trágico y fatal, que es típico de la balada, aunque el desenlace del encuentro tras la muerte, que en otras baladas se da, aquí aparece solamente insinuado, pero no expresamente realizado. Resulta curioso que, en cuanto a la forma de presentación del relato, la balada incluye un rasgo principal que es la pregunta formulada por el mismo poema que es propia de la estructura formal del relato en el género de balada, que en el *Romance sonámbulo* se da en el verso 21: "Pero ¿quién vendrá y por dónde?", y la introducción directa de un diálogo sin nombre ni presentación de los dialogantes, en el que sus caracteres se deducen del mismo texto del diálogo, los dos compadres, uno joven, el amante de la gitana, y otro viejo, el padre de ella, y el sentido fatal viene aludido, insinuado o incluso dado, por el hecho de estar la amada muerta, parece que ahogada en el aljibe, cuando el joven amante llega herido y perseguido por los guardias civiles que acuden a prenderlo.

El diálogo viene a ocupar el centro del poema, dejando delante y detrás, dos series de versos con contenido narrativo y descriptivo. Estas dos series parecen definidas por dos planos: el anterior al diálogo, que da un sentido vertical, definido por los *barandales*, y el posterior, con sentido horizontal, marcado por la gitana flotando en el aljibe. Mientras dialogan, los dos compadres ascienden de la planta baja a la alta del edificio donde se encuentra el aljibe.

> Ya suben los dos compadres
> hacia las altas barandas
> dejando un rastro de sangre,
> dejando un rastro de lágrimas.
> .....
> Los dos compadres subieron.
> (vs 53-56 y 63)

En la primera parte la gitana parece encontrarse en pie (vs. 5 y 6: "con la sombra en la cintura/ella sueña en su baranda..."), y que es ciega o está sonámbula o está ya muerta (vs.10, 11 y 12: "Bajo la luna gitana/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas"). En el segundo plano, aparece flotando tumbada en el aljibe, y la impresión de que ahora, cuando los compadres ya han subido, ella está muerta parece más verosímil y hasta se hace evidente[566].

Por aquí podemos encontrar la solución al enigma que en un principio parece que ha cerrado el paso a tantos intérpretes de este romance. Por aquí podemos encontrar asimismo la intuición sugerente de Lorca. Pensamos que en efecto el *Romance sonámbulo*, necesita que aludamos a esa clave tradicional y lógica de su estructura de género, la *balada germánica*, por los rasgos que hemos señalado: el valor preponderante dado al estribillo, la concreción del relato en el personaje central de la gitana, envuelta entre las formas de la naturaleza expectante con las que ella se identifica esperando

---

[566] Véase Wolfgang Kayser, *Die germanische Ballade*, 1960, y del mismo autor, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958.

desesperada a alguien reflejado en la pregunta: *Pero ¿quién vendrá y por dónde?*, la introducción del diálogo sin nombre de los interlocutores, y la pregunta clave del nuevo personaje esperado, que inquiere:

> ¡Compadre! ¿Dónde está, dime?,
> ¿Dónde está tu niña amarga?
> ¡Cuántas veces te esperó,
> ¡Cuántas veces te esperara
> cara fresca, negro pelo,
> en esta verde baranda!
>
> (vs. 67-72)

El encuentro resulta fallido, fatalmente ella está muerta y él igualmente llega muriéndose.

GIMÉNEZ CABALLERO EN REVISTA DE LAS ESPAÑAS *(1926-1936):*

UNA CAMPAÑA LITERARIA

José-Carlos Mainer

Universidad de Zaragoza

Sobre la función del hispanoamericanismo

La historia de las relaciones culturales entre España y la América de habla española se resume en un largo elenco de propósitos retóricos y de exiguas realidades prácticas, como corresponde a un terreno propicio a la exaltación fervorosa pero, en el fondo, sembrado siempre de recelos. Nunca fue fácil desmentir a Rubén en su archicitada "Nota liminar" de *Prosas profanas*, cuando redargüía a su "abuelo español de larga barba blanca" que su esposa era de su tierra, pero su amada era de París: entre la llamada de la sangre india y el complejo de inferioridad ante Europa, el lugar de España en la imaginación histórica americana iba a ser siempre muy incómodo. Y Darío no hizo sino anticipar lo que pondría en versos de épica rotundidad el *Canto general*, de Pablo

Neruda, escrito en otra sonada coyuntura de fiebre nacionalista continental, en los últimos años del decenio de los cuarenta[567] .

Y, sin embargo, el poeta de Nicaragua fue uno de los más perseverantes apóstoles de la una hermandad espiritual a la que elevó altar perdurable en sus *Cantos de vida y esperanza*[568]. En rigor, toda la retórica aludida vino de ahí y conviene repasar alguno de los ingredientes que la conformaron… La crisis hispánica de 1898, al concluir con la imagen colonial (en activo) de España, proporcionó una buena excusa para compadecer a la vieja y claudicante potencia dominadora. Para lo cual, la sociología positivista de las naciones –aquello de la decadencia de los pueblos latinos y la evidente hegemonía de los nórdicos- venía pintiparada, porque explicaba la postración de España, permitía compadecerla y, en la medida en que los pueblos americanos compartían su desbaratada herencia biológica, autorizaba, a la vez, los ejercicios de masoquismo y las jactancias raciales: unas y otras habitan el precioso libro rubeniano de 1905. La amenaza de sustitución de la tutela hispánica por la de los Estados Unidos hizo lo demás, y se

---

[567] Para el diseño e intención del *Canto general* de Pablo Neruda resulta una buena síntesis la introducción del crítico cubano Enrico Mario Santí, en su edición del poemario de 1950 (Cátedra, Madrid, 1990), sin olvidar las observaciones de Noël Salomón en el artículo "Un évènement poètique: le *Canto General* de Pablo Neruda", *Bulletin Hispanique*, 76 (1974), pp. 92-124.

[568] Los *Cantos* se editaron en 1905 en la madrileña Tipografía de la Revista de Archivos; los poemas políticos más antiguos, "Al rey Oscar" y "Cyrano en España", se escribieron en los primeros meses de 1899, al poco de iniciada la segunda estancia del autor en España, y se publicaron respectivamente en las revistas *La Vida Literaria* y *La ilustración Española y Americana*; los últimos poemas son de 1904-1905 y entre ellos, la "Salutación del optimista" fue una composición de rápida ejecución y signo declamatorio que fue leída el 28 de marzo de 1905 en una sesión del Ateneo madrileño, por convocatoria de la Liga Hispanoamericana, y publicada poco después en la *Revista Hispanoamericana*. De 1899 fue también el revelador artículo "El triunfo de Calibán", muy cercano al pensamiento de José Enrique Rodó (a quien, por cierto, se dedicaron los *Cantos*): allí se dio noticia de una velada bonaerense de 1899, en homenaje a la España vencida, en la que intervinieron representantes de Argentina (Roque Sáenz Peña), Francia (Paul Groussac) e Italia, y en la que Rubén proclamó: "No puedo estar de parte de esos búfalos de dientes de plata, que son enemigos míos, son aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros" (cito por Rubén Darío, *El modernismo y otros ensayos*, ed. Iris M. Zavala, Alianza, Madrid, 1989, pp. 161).

constituyó así una mirada nostálgica y piadosa sobre el pasado común en la que se unieron las dimensiones políticas nacionalistas y los hallazgos estéticos, que estarán tan presentes en los ripiosos pero bravos versos de José Santos Chocano (*Alma América*) y en las páginas narrativas de Enrique Larreta (*La gloria de don Ramiro*), sin ir más lejos.

Por la parte propiamente española, el hispanoamericanismo tuvo dos fechas capitales al propósito: el IV Centenario del descubrimiento, celebrado en 1892, fue una reválida más del nacionalismo hispano, todavía vacilante entre el registro tradicionalista, católico y guerrero (que tanto irritaba a Clarín, enemigo jurado de la dinastía de los Pidal)[569], y otra cuerda de timbre más espiritual, que se venía asentando en la disciplina intelectual krausista. Y el año de 1898 impulsó decisivamente la cuestión a favor del segundo. Entre el discurso de Rafael Altamira, "La universidad y el patriotismo", que abrió en 1898 las actividades de la academia ovetense (y que tuvo amplia repercusión), y 1927, que fue el año de la famosa "polémica del Meridiano", librada en *La Gaceta Literaria*, la revista de nuestro Ernesto Giménez Caballero, corrió mucha tinta acerca del americanismo español y sus posibilidades prácticas. A la fecha de 1898, para Altamira, la cuestión radicaba en una hermandad espiritual que tuviera como centro la reforma de la

---

[569] "Todo lo que va a hacer España por el Centenario [del Descubrimiento en 1892] va a ser… una *plancha*, donde se pueda grabar la memoria de nuestra vergüenza en tan interesante momento histórico […]. Además, la historia de España, amén de no estar clara, va ligada siempre a la historia, la *rodomontade*, a la oda hinchada. [Alejandro] Pidal ha hecho aborrecible la Casa de Austria y a los dos Luises […]. Tantas veces hemos parado el sol para que nos viera combatir, tantas veces hemos hecho de la Providencia una vulgarísima *máquina* de poema épico imitado; de tal manera nos hemos acostumbrado a ver en las *glorias patrias* un motivo para amordazar las ideas nuevas y darse tono unos cuantos, que casi hemos llegado a creer algunos que *nuestros mayores* no fueron mayores más que de Pidal y otros pocos que viven y medran de eso, de alabar esas grandezas, que, repito, no han estudiado como se debe" ("Preparativos del Centenario", *Palique* (1893), ed. José María Martínez Cachero, Labor, Barcelona, 1973 (Textos Hispánicos Modernos, 26), pp. 235-237). Sobre esas celebraciones que Alas columbraba con tantos recelos, cf. la monografía de Salvador Bernabeu Albert, *1892. El IV Centenario del descubrimiento de América en España: coyuntura y conmemoraciones*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1987.

universidad española, convertida en universidad hispánica[570]; a la altura de 1927, la propuesta de *La Gaceta Literaria* de constituir a Madrid como indiscutible "meridiano intelectual de Hispanoamérica" generalizó una protesta de los concernidos –en Cuba, en Argentina y en México, muy particularmente- que no dejaba lugar a dudas sobre la inoportunidad del propósito[571].

Sobre Revista de las Españas

Un año antes de la sonada polémica, en 1926, la veterana Unión Iberoamericana, con sede en Madrid, ostentaba una nutrida Junta Directiva que presidía el Duque de Alba y en cuyas numerosas vicepresidencias alternaban los figurones políticos, los diplomáticos (como José Antonio de Sangróniz), los aristócratas y también algún notorio universitario liberal: el filólogo Ramón Menéndez Pidal y el físico Blas Cabrera estaban entre ellos, así como el ingeniero y hombre de empresa Nicolás María de Urgoiti (fundador del diario *El Sol*, a partir de su privilegiada experiencia gerencial en La Papelera Española); entre los vocales, se encontraban el infatigable Rafael Altamira (vinculado a la Institución Libre de Enseñanza y americanista de primera hora, como sabemos), al lado de Américo Castro y Tomás Navarro Tomás (auxiliares ejecutivos de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, de la Junta para Ampliación de Estudios), el pensador catalán Eugenio d'Ors (recién defenestrado de sus cargos

---

[570] Sobre los esfuerzos del catedrático alicantino, cf. Eva M. Valero Juan, *Rafael Altamira y la "reconquista espiritual" de América*, Universidad de Alicante, 2003; para una contextualización intelectual del americanismo español, desde los años ochenta del XIX a los años veinte del siglo pasado, puede verse mi trabajo "Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo", *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España* (ed. aumentada), Vervuert-Iberoamericana, Madrid-Frankfurt, 2004, pp. 125-180.

[571] La gestación y consecuencias de este episodio se estudian en el libro de Carmen Alemany Bay, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica. Estudio y textos*, Universidad de Alicante, 1998. Con buenas razones, Alemany atribuye la redacción del artículo originario a Guillermo

culturales en la Mancomunitat de Catalunya), el pedagogo Lorenzo Luzuriaga, el periodista Ramiro de Maeztu y el economista Luis Olariaga. Éste fue el equipo directivo –de signo liberal-nacionalista- que, en junio de 1926, puso en la calle la publicación mensual a la que nos hemos de referir: *Revista de las Españas*, un título que persistió hasta la víspera misma de la guerra civil y que sucedió a un boletín de menguado interés, *Unión Iberoamericana*, que estuvo en activo desde 1885, fecha fundacional de la entidad.

Y precisamente en las páginas de *Revista de las Españas*, vio la primera luz el atractivo conjunto de reseñas que aquí se presenta y que Ernesto Giménez Caballero publicó siempre bajo el marbete de la sección fija "Revista literaria ibérica" (algún tiempo, simplemente "española"). Con muy contadas faltas, el escritor contribuyó al centenar largo de números que la *Revista de las Españas* publicó hasta abril de 1936, siempre al lado de una paralela "Revista literaria americana" que inició Guillermo de Torre, reemplazado en el número 17-18, de 1928, por Benjamín Jarnés, y en el número 48-49, 1930, por Francisco Carmona Nanclares (algún día habrá que estudiar y evaluar de forma sistemática la recepción de la literatura latinoamericana entre nosotros, desde Valera y Menéndez Pelayo hasta esta interesante sección de Revista de las Españas y la "Gaceta" de *La Gaceta Literaria*, pasando por Unamuno).

Por lo que hace al autor de *Julepe de menta*, la nuestra no es, en rigor, una colaboración desconocida, pues la ha utilizado, alguna vez que otra, la ejemplar monografía de Enrique Selva Roca de Togores[572]. Pero es evidente que el estudioso no le ha conferido en su trabajo el importante lugar que yo le otorgo, y que ya apunté en el prólogo a mi reciente antología de textos de Gecé, *Casticismo, nacionalismo y*

---

de Torre y en su transfondo cree percibir una pugna personal entre este escritor español y su cuñado, Jorge Luis Borges, por "abanderar el ultraísmo" (pp. 20-29).

[572] *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, prólogo de Juan Manuel Bonet, Pre-Textos-Institución Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

vanguardia [573]. Debe decirse, de entrada, que el lugar en el que compareció esta dilatada campaña literaria de Giménez Caballero no tenía nada de casual para quien conozca su trayectoria. El americanismo cultural fue un ingrediente muy activo de su peculiar regeneracionismo, aunque se contrapesara con el europeísmo que debía a la influencia de Ortega: "Ibérica. Americana. Internacional", rezaba el lema de *La Gaceta Literaria*, ordenado en una significativa gradación de intereses. Pero además, por lo que concierne a *Revista de las Españas*, el elenco dirigente de la Unión Iberoamericana ofrecía la misma atractiva mezcla de aristócratas cultivados, capitalistas modernos y profesionales brillantes que arropó su propia empresa de *La Gaceta*: el mundo que fascinaba a nuestro escritor y al que, en buena medida, pertenecía, como hijo de quien había sabido convertir un modesto negocio de suministros de oficina en una próspera imprenta.

He anticipado ya mi idea del valor de la "Revista Literaria Ibérica". Pero debo añadir que éste descansa en el hecho de que las contribuciones de la serie permiten una perspectiva única sobre la evolución de las ideas de Giménez Caballero entre su época de *liberalismo nacional* (o *nacionalismo liberal*, si se prefiere) y su militancia fascista que se hará pública en 1929, para luego teñirse de autocríticas, conservadurismo social y patologías místicas desde 1932 (momento de su libro *Genio de España*). Pero la serie de reseñas también permite apreciar que nunca perdió su propósito inicial de convertirse en el gozoso portavoz de la vida de las letras en un decenio tan significativo. Por eso, su trabajo en *Revista de las Españas* es inseparable de otras campañas paralelas que conocemos mucho mejor y que convirtieron a nuestro escritor en una suerte de conciencia activa de la *misión nacional* de la literatura española de su tiempo: me refiero a la serie de "Visitas literarias de España" (1925-1928), en *El Sol*, ejemplarmente

---

[573] *Casticismo, nacionalismo y vanguardia (Antología, 1927-1935)*, edición y prólogo José-Carlos Mainer, Fundación Santander-Central-Hispano, Madrid, 2005 (Col. Obra Fundamental). El prólogo, "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad" (pp. IX-LXVIII), abarca la trayectoria completa del escritor, más allá del límite de 1936 que se fija la fundamental monografía de Enrique Selva, citada en la nota 5.

reimpresas y estudiadas por Nigel Dennis[574], pero también a la nueva crítica –sintética, humorística- que puso de moda en sus "Carteles", compilados parcialmente en 1927, y por último, al espíritu mismo que inspiró su gran revista *La Gaceta Literaria*, entre 1927 y 1932.

El papel del Centro de Estudios Históricos

El carácter *nacional* de la campaña literaria de Giménez Caballero en *Revista de las Españas* se patentizó desde su colaboración en el primer número (1, junio de 1926), que se abría con elogiosas reseñas de quienes trabajaban "por una fundamental literatura de las Españas", como son las gentes vinculadas al Centro de Estudios Históricos, organismo de la Junta para Ampliación de estudios, que dirigía Menéndez Pidal. Así, Giménez saluda el primer cuaderno publicado por el Instituto de Filología, que era la filial bonaerense del Centro, o la bonita modernización del *Cantar de Cid* que ha realizado Pedro Salinas para *Revista de Occidente*, o los dos últimos volúmenes de la colección Clásicos Castellanos, la *Floresta de leyendas épicas*, de Menéndez Pidal, y la edición de las *Exequias de la lengua castellana*, de Forner. Pero los mayores elogios se dirigen a *El pensamiento de Cervantes*, la luminosa monografía de su maestro Américo Castro, porque "ni Menéndez Pelayo, ni Bonilla, ni Onís, ni Sáinz Rodríguez –entre otros menos importantes habían conseguido fijar qué cosa podía entenderse por Renacimiento en España", y Castro lo ha logrado en este "utilísimo, nacional libro. Resolvedor de un áspero nudo atragantado en la garganta de la literatura española" (que era, como se sabe, el de la existencia o no de un Renacimiento español, negado por algunos críticos alemanes y rotundamente afirmado por el autor: la polémica tuvo significativa resonancia y, en gran medida, la afición por la noción de "Barroco" –simbiosis de los ecos humanísticos y del espíritu nacional- fue tributaria de ella).

---

[574] *Visitas literarias de España (1925-1928)*, ed. Nigel Dennis, Pre-Textos, Valencia, 1995.

A partir de ahí, las referencias a las labores de los hombres del Centro estuvieron presentes en casi todos las entregas de la "Revista literaria ibérica". En la segunda (agosto de 1926), los elogios van a Tomás Navarro Tomás, "gran oidor de las Españas", por la segunda edición de su *Manual de pronunciación española* (las alabanzas se reiteran en mayo-junio de 1932, número 69-70, al comentar el folleto del estudioso que presenta el Archivo de la Palabra, constituido por grabaciones fonográficas). En el número 3-4 (octubre-diciembre de 1926), se celebra de nuevo a Ramón Menéndez Pidal, cuya monografía *Orígenes del español* "da la impresión de un Antifonario, un Becerro, un Tumbo"; en el 19 (marzo de 1928), se señala la salida de *El Romancero. Teorías e investigaciones*, y los encomios se multiplican a raíz de *La España del Cid* (42, febrero de 1930), que le ha parecido "un "manual de estímulo hispánico", porque "no es sólo historia, repitamos, sino también poesía. No es sólo *quién fue el Cid*, sino *quién fue España y quién puede* ser aún España". Y concluye que "es lástima que este libro no fuese vulgarizado en el acto a las masas españolas con la edición de un film cidiano, de una película documental y hermosa sobre la España del Cid". Giménez destacaba, a fin de cuentas, aspectos que estaban en los tres libros y que no tenía que añadir por su cuenta. Y subrayaba, de modo que no podía ser sino polémico, las tesis del maestro acerca de historia ejemplar del castellano-español (o de la difusión hispánica de los romances) que se confrontaban con los intereses lingüísticos y culturales de los nacionalistas catalanes y vascos, a la vez que algunas afirmaciones del prólogo de *La España del Cid* (y sus apreciaciones sobre el modelo heroico) podían ser altamente inoportunas en la España de la Dictadura de Primo de Rivera: no hay erudición que habite en el limbo de las ideas puras[575].

---

[575] A pesar de lo cual, la hipótesis de María Eugenia Lacarra, "La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista", *Ideologies & Literatures*, III (1980), pp. 95-127, resulta, cuando menos, simplificadora. Su relación con la Dictadura de Primo de Rivera, incluida una protesta epistolar y personal al Dictador (publicada en *El Sol*, 2 de abril de 1929), por las sanciones del ministro Callejo a algunos profesores, se recoge en la biografía de Joaquín Pérez Villanueva, *Ramón Menéndez Pidal, su vida y su tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 303-332.

Tampoco son flojos los elogios a otros discípulos, lo que ratifica la seria *función nacional* que Giménez atribuía a la escuela menendezpidaliana: la publicación de la *General Estoria*, de Alfonso X, por parte de Antonio G. Solalinde, es "una hazaña histórica, digna de toda exaltación" (55-56, marzo-abril de 1931), mientras que la reseña que Dámaso Alonso ha hecho del discutible *Vocabulario* gongorino del académico José Alemany y Bolufer (61-62, septiembre-octubre de 1931) le suscitaba unos recuerdos personales del filólogo, que fue su compañero de aulas en la Universidad Central, que valdrá la pena tener en cuenta a los futuros biógrafos de uno y otro. No es la única mención del gran crítico y poeta: en el número 8 (junio de 1927) se califica su edición de las *Soledades* gongorinas como "gran acontecimiento del mes. Mayo-Góngora. Fiestas intelectuales. Cohetes y verbenas literarias. En el carrousel, toda la joven literatura. Columpio, barracón y albahaca. Feria gongorina". Y también menudean las referencias al admirado maestro común, Américo Castro: en el número 39-40 (noviembre-diciembre de 1929), por cuenta de *Teresa la Santa y otros ensayos*, miscelánea en la que el reseñista advierte que los distintos artículos recogidos son "todos alfiles de una misma partida: la renacentista". Pero tal apreciación es discutida, sin mengua de la admiración, apenas tres años después, ya al otro lado del 14 de abril de 1931, cuando aparece una larga reseña de "Erasmo en tiempo de Cervantes", un artículo que Castro acababa de publicar en la *Revista de Filología Española*: "El genio de Cervantes –redarguye el antiguo admirador de *El pensamiento de Cervantes*- no puede explicarse como el de una especie de antecesor de Giner de los Ríos, como una especie de iniciador del Partido Reformista en España". El crítico lo ha querido desmentir en su reciente ensayo *Genio de España* –nos recuerda-, pero también reconoce a su pesar que "tiene razón Américo Castro en enrolar a Cervantes en el 14 de abril. Lo que inicia hipócritamente Cervantes en su *Quijote* termina, sin hipocresía alguna ya, el 14 de abril. O sea, la destrucción de unos fundamentos tradicionales de vida histórica".

Hacia un canon español

La reconstrucción de la historia literaria de España es, como se ha indicado, una tarea *nacional*, pero también lo es el señalamiento y ordenación de un canon de valores presentes. Que una cosa y otra andan estrechamente unidas lo reflejan las consideraciones del autor a propósito de la edición de obras de Jovellanos que Ángel del Río había compilado y prologado para Clásicos Castellanos, en las que advierte una admiración que no comparte del todo, porque "el siglo XVIII es el siglo más angustioso de la historia de España, si se exceptúa el presente en que vivimos". Y entiende que quizá la devoción del filólogo sea el fruto de lo que llama "piedad histórica": "Yo he combatido figuras precedentes, por ejemplo, alguna gente del 98. Y de 1915. No me ha vacilado la mano en disparar. Pero si alguien me hubiera preguntado qué hubiera deseado yo ser en la época de estas figuras, hubiera respuesto que *esas mismas figuras*. Sería absurdo otra pretensión" (92-93-94, abril-junio de 1935). La fecha de la reseña, en cualquier caso, es determinante: para entonces, *Genio de España* había ajustado cuentas con la "generación del 98", por su inquietud sin fruto, y con Ortega y sus amigos de 1914, por no haber dado el paso adelante del autoritarismo. Y Giménez Caballero coqueteaba con todos los movimientos fascistas habidos y por haber, con averiadas asociaciones patronales y con el regreso a un catolicismo de combativos perfiles jesuíticos.

Conviene tener presente esta observación a la hora de entender esta y otras campañas literarias, en las que Giménez Caballero organizaba a su manera el mundo de las letras presentes, dándole la *conciencia explícita* que a veces no tenía. No deja ser llamativo que, al iniciar la revista del número 25 (octubre de 1928), el reseñista nos advierta que "siempre que me siento a mi mesa -tablado y escenario- a organizar esta revista de libros para la querida *Revista de las Españas*, siento un incontenible deseo de adoptar modos de regidor de escena en revista musical". Y así hace al disponer las novedades como "coro de los poetas", "cortejo de los novelistas" y "desfile de los ensayistas", viendo a cada uno de los aludidos como una suerte de actor de sí mismo. De un modo más ambicioso y totalizador, tal puede ser la lectura implícita de toda la serie de "Revista literaria ibérica": un esbozo de jerarquización de las letras nacionales, a cuyo

frente, por supuesto, están el jupiterino Unamuno (en el número 5-6, enero-marzo de 1927, ya hay una nota sobre *L'agonie du christianisme*, "el libro quizá más arrebatador de don Miguel" y "un libro españolísimo que desgarra el suave francés que Jean Cassou le ha puesto") y el más reposado Ortega, cuyo tomo VI de *El espectador* "se recomienda sin palabras. Bastan unos cuantos puntos de admiración (!!!!)" (13-14, septiembre-octubre de 1927).

No es que falten, por supuesto, Azorín, Maeztu y Valle-Inclán, ni Antonio Machado: los elogios del primero son sostenidos, a partir de *Doña Inés* (de la que se da cuenta en la primera entrega), aunque siempre menos comprometidos que los tributados a Valle-Inclán, ya se refieran a la serie "El Ruedo Ibérico" o a *Tirano Banderas*, "cuya forma literaria no podía ser más que esa: unos quevedos a la americana, un brazo roto y un Don como una casa. Como un palacio manuelino" (5-6, enero-marzo de 1927). Como era de esperar, la apreciación de Ramiro de Maeztu pasa de la curiosidad encomiástica con que se saluda *Don Quijote, don Juan y la Celestina* (1, junio de 1926) a la rendida admiración que el fiel colaborador de Acción española tributa a su inspirador con motivo de su discurso de ingreso en la Academia Española, acerca de la brevedad de la vida en la literatura española (92-93-94, abril-junio de 1935). Con todo y esto, el noventayochismo no fue nunca su tono predilecto y siempre lo entendió como una fase embrionaria del nacionalismo, contaminada de los prejuicios de su época y estropeada por lo jeremiaco: a Antonio Machado, en ocasión de sus *Poesías completas* de 1928, le reserva un elogio formulario, porque es "un venerable, un clásico, un fundador de dinastía poética" que, sin embargo, viene a ser "una escuela bien definida y cuyos nombres no es menester citar" (20-21, abril-mayo de 1928); por su parte, José María de Salaverría, a quien siempre tuvo cierto afecto socarrón, le parece una suerte de caballo en cacharrería cuyos "incomprensivos" *Retratos contemporáneos* (Regoyos, Baroja, Unamuno y Ortega) resulta un libro "uzcudunesco, puñetable y rijoso" (1, junio de 1926; Paulino Uzcudun fue un boxeador de pesos pesados que perdió el campeonato de Europa frente al italiano Primo Carnera, en 1933), por más que, como postula al reseñar sus *Nuevos retratos*, "no saben los autores el alto beneficio que suponen libros como el

de Salaverría para dar emoción y dramatismo –interés general- a la vida literaria de un país".

Resulta indudable que tal concepto ("vida literaria") y tal propósito ("interés general") fueron los ingredientes que buscaba Giménez Caballero en su pesquisa. Y que hallaba encarnados, en el más alto grado, en Pío Baroja, puede que la presencia más constante en la "Revista Literaria Ibérica". Desde la trilogías "Agonías de nuestro tiempo" y "La selva oscura" a la continuidad y finalización de la serie de "Memorias de un hombres de acción", casi ni un título barojiano escapó al escrutinio de Giménez. Ni siquiera los menores, en torno a los cuales curiosamente se arraciman las apreciaciones más certeras. *Intermedios*, por ejemplo, le parece "una prendería, un bric-à-brac barojiano", "vivamente deslavazado y apetitosamente anárquico", que, sin embargo, se erige como un "libro de época" ("¿Qué época? La de Pío Baroja. La del Hospital General, en el que muere don Eduardo y el hermano Juan. Época de bohemios como Lozano, Urbano, Nakens, Ciro Bayo, Estévanez. Época de anarquistas como Feraz, Delmago, Gómez. Del saludador de Orihuela. Del Dr. Letamendi. De Salmerón. Época del mito anglosajón. Del mito antimediterráneo") (63-64, noviembre-diciembre de 1931). Tres años después, otra miscelánea de ensayitos, *Vitrina pintoresca*, le lleva a confesar que lo ha anotado copiosamente al margen y que "cuando llegue el día –por mí ansiado siempre y siempre diferido- en que yo aborde en un estudio a fondo la vida y obra de Baroja, estas anotaciones mías saldrán de estos márgenes" (89-90-91, enero-marzo de 1935).

Letras de jóvenes

Para Giménez Caballero el mundo de sus estrictos contemporáneos comenzaba en Ramón Gómez de la Serna, otra figura de la que no deja libro –y son muchísimos- sin el correspondiente aviso: desde *El novelista* (donde "Ramón deja atrás al mejor de sus lectores, a fuerza de inundarle con su literatura", 1, junio de 1926) hasta *Policéfalo y señora*, pasando por *Goya* e *Ismos*. Y es que, como escribe a propósito de

las *Seis falsas novelas*, Gómez de la Serna es "el abastecedor de todas las bibliotecas del reino" (12, agosto de 1927).

Pero el interesado en estos textos apreciará más los inequívocos e imaginativos regocijos de Giménez Caballero ante las obras cimeras de la nueva poesía: las *Canciones* de Federico García Lorca son "el más bello manojo de versos andaluces que ha brotado en Andalucía, desde… ¿desde cuándo? No precisemos fechas. Íbamos a decir desde el rey de Tartessos" (8, junio de 1927); por cuenta de *Cántico*, Jorge Guillén ha logrado "pleno sol, cuando aún es la aurora" y consigue que "todo el lirismo líquido se hace níquel. La luz, prisma. La carne, osatura. La naturaleza, guarismo. La vida, traducción infinitesimal. Intelecto, intelecto" (27-28, noviembre-diciembre de 1928); un mes después, se descubre ante Pedro Salinas, en razón de la aparición de *Seguro azar* cuya lectura le lleva a decir que "en el tiempo de varios años, ningún par de libros –*Seguro azar*, *Cántico*- tan supremos de supremacía lírica como estos dos. Anteojos (gemelos) de un porvenir de oro en España (en la España apolínea, de lira y templo. De aristocracia literaria)" (29-30, enero-febrero de 1929). Rafael Alberti recibe los primeros elogios por cuenta de *Marinero en tierra*, en breve reseña conjunta al lado de *Tiempo*, de Emilio Prados, y *El ala del sur*, de Pedro Garfias, pero al leer *Cal y canto* ya advierte que el poeta andaluz ha practicado "una vuelta a algo occidental, a algo antiantiguo y antitradicional. Se dirían poemas herederos de Sandburg" (31-32, marzo-abril de 1929; la evocación del poeta de Chicago no deja de ser feliz y oportuna, aunque aventurada), mientras que *Sobre los ángeles*, poco después, le permite confirmar que, por una "pista de ancha internacionalidad", Alberti ha pasado "de Sur a Todo. Del alhelí a la máquina multitudinaria. Su "vanguardismo", superado por su "casticismo", torna a hacerse ultravanguardista. Quien siga a Alberti contemplará en España, uno de los más ricos casos de inspiración joven" (34-35, mayo-junio de 1929).

Sin embargo, en sus críticas ocupa más espacio –y quizá curiosidad más avizor- la prosa de vanguardia. El número 3-4 (octubre-diciembre de 1926) incluye una nota sobre *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, un escritor en quien ha hallado "algo de Gracián por lo sustancioso. Algo de Argensola, por lo escarolado. Melocotón de

meseta ibérica. Envuelto en la sobriedad de una piel pelusosa y encendida". Y los elogios –entreverados de cierta burla benévola: la que siempre merecía la edad de Jarnés, el mayor de los jóvenes- se repiten con motivo de *El convidado de papel*, *Ejercicios*, *Paula y Paulita*, *Teoría del zumbel* y *Viviana y Merlín*, casi la totalidad de la obra del novelista aragonés en este periodo. También los hallamos a propósito de *Enemigo que huye*, de José Bergamín ("es un complejo cerebral muy curioso. Tiene calidad metálica, con torturaciones de alambre. A lo mejor, este alambre (muelle) se escapa, y rebotando en el metal, provoca un sonido de campana. Lírico"; 20-21, abril-mayo de 1928). Y las loas se repiten en los casos de Rosa Chacel (aunque en la novela *Estación. Ida y vuelta* advierta que el "fuselaje de acero" reviste algo "clorofítico. Tierno, florido, tenue, delicado, de encaje de bolillos sentimental. Puntilla. Libro puntillado"; 43, marzo de 1930), Agustín Espinosa, Francisco Ayala y Luys Santa Marina.

Quizá el elogio más cumplido es el que se dedica a la biografía que el secretario de *La Gaceta Literaria*, César M. Arconada, ha consagrado a Greta Garbo, donde se admira, sobre todo, la construcción de una lírica urbana, con "el taxi y la mecanógrafa, y la larga avenida, y la luz de escaparate, y el cinema en la calle: todo lo mecánico y articulado, todo el complejo antinatural e imposible de una ciudad" (41, enero de 1930). Como, de otro lado, los límites infranqueables de la prosa vanguardista están fijados en una descalificación rotunda de *Antes del mediodía*, relato del novel Ramón Ledesma Miranda: "Ledesma Miranda –rico, mimado, fino de gustos, liberal, suave de estilo- es un autor que encantaría seguramente a Díez-Canedo. Por lo menos, debería encantarle. ¡Ah!, y al pobre y simpático Gómez de Baquero que está ya en la gloria, una gloria suave, cómoda, fina, condescendiente, como la amable novela de Ledesma Miranda" (45, mayo de 1930). Al paso, Giménez ha tomado sus distancias con respecto a los dos críticos pretéritos más significativos: el vetusto "Andrenio" (en los mismos términos de su necrológica en *La Gaceta Literaria*), que había pasado del naturalismo tardío a ensayar pinitos *modernos*, y el más joven Canedo, el crítico de referencia de *El Sol*, poeta modernista en su día y siempre tibio y comprensivo con todo y con todos.

La deriva política hacia el fascismo

La nueva literatura no era, en efecto, una cuestión de espíritus febles o diletantes. La lectura de *Regards sur le monde actuel*, de Paul Valery, le hace preguntarse si "¿tiene derecho un lírico a meterse literariamente en la prosa política?", y menos todavía si no pasa de ser un prosista "fino, espiritual, un poco pensador, un poco académico", como el francés; nuestro Juan Ramón nunca lo haría, apostilla Giménez Caballero (con escaso acierto pues ocurría precisamente todo lo contrario en el autor de *El trabajo gustoso* y *Españoles de tres mundos*). Y es que la política y la literatura se entrelazaron inextricable y peligrosamente en los sondeos de la "Revista Literaria Ibérica", pero la política militante sólo se hizo más explícita en el tramo final, conforme las ideas del autor fueron haciéndose cada vez más reaccionarias y ni siquiera se engañaba a sí mismo con coartadas seudorrevolucionarias.

Ya en el número 29-30 (febrero de 1929), nuestro escritor había llamado la atención de los lectores sobre su traducción y prólogo del libro de Curzio Malaparte que quiso titular, de modo unamunesco, *En torno al casticismo de Italia*, y que fue su profesión de fe en la necesidad de un fascismo español: "Este libro es un manifiesto a las nuevas juventudes para corregirlas en la ruta excesiva –nórdica y occidental- de tres siglos españoles. Es la proclama de la vuelta juvenil a Unamuno, en el sentido fascista, de Sur a Norte. De Antirreforma contra Reforma. De España contra Europa". Pero solamente después de 1931 se hicieron patentes los síntomas de su regresión política, que un lector del momento pudo advertir también en los sugerentes y delirantes batiburrillos de *El Robinsón Literario de España*, postrer manifestación (y también entierro) del espíritu de *La Gaceta Literaria*. En lo que nos concierne, la primera manifestación claramente antirrepublicana corresponde a un demorado análisis de *España*, la síntesis ensayística de Salvador de Madariaga (65-66, enero-febrero de 1932), donde se mostró muy crítico con la visión liberal y el antimonarquismo de su reseñado.

Pero mucho más explícita fue la "Revista" del número siguiente (67-68, marzo-abril de 1932), consagrada a "Libros en español sobre judaísmo y República". Giménez Caballero desmiente que su preocupación por el tema tenga carácter étnico alguno pero, muy farisaicamente, consigna que tal cosa "algo tendrá que ver cuando el tema florece y se reitera con curiosa frecuencia". Y es que "más bien se debería a las dosis judaísmo que toda República liberal y socialista trae consigo injerta en su venaje ideológico. No hay que olvidar que el liberalismo tuvo siempre como instrumento ejecutor la masonería. Y que la masonería, si no de origen hebraico, por lo menos fue siempre un gran refugio instrumental de Israel". La fuente es tan obvia que no haría falta resaltarla: la difusión de los *Protocolos de los Sabios de Sión*, la célebre superchería antisemita elaborada por la policía secreta zarista y divulgada, entre otros, por el industrial norteamericano Henry Ford, está aquí tan presente como en algunos desahogos barojianos coetáneos y como lo estuvo en las sandeces políticas de Onésimo Redondo, el caudillo fascista vallisoletano[576] . Con tan aviesas sospechas por delante, no ha de extrañarnos que los dos libros comentados con elogio sean *Orígenes de la revolución española*, del clérigo catalán Juan Tusquets (futuro director de las tristemente famosas "Ediciones Antisectarias") y *El oro, el socialismo, los judíos*, de Juan Machimbarrena, un vulgar acreedor de las ideas de Ford, que anteceden a una tercera reseña: la del reportaje de Ilya Ehremburg, *España, república de trabajadores*, que, al

---

[576] El libro clásico sobre los *Protocolos* es el de Norman Cohn, *Warrant for Genocide* (1964), que cito por su traducción francesa, debida al gran especialista en antisemitismo Léon Poliakov, *Histoire d'un mythe. La "conspiration" juive et les protocoles des sages de Sion*, Gallimard, París, 1967. Sobre su incidencia española, cf. la importante monografía de Gonzalo Álvarez Chillida, *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Marcial Pons, Madrid, 2002 (especialmente, la Cuarta Parte, "La eclosión antisemita: de la República a la guerra mundial", que dedica uno de sus apartados a "Giménez Caballero: un fascista filosefardí que deviene antisemita", pp. 344-347). Por mi parte, he realizado un sucinto balance literario del problema en el artículo "Los judíos en la literatura española de la primera mitad del siglo XX: notas sobre un tema", *Judíos en la literatura española. Curso sobre cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, coord. Iacob M. Hassán y Rafael Izquierdo, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, pp. 375-402.

decir del escritor, ha venido a ser "para la humanidad social que se avecina" lo que el libro de Théophile Gautier fue en el siglo XIX para "la humanidad burguesa". Lo que, en el fondo, no es parvo elogio del divertido folleto del ruso…

El paso de los meses sólo empeoró las cosas. En el número 77-78-79 (enero-marzo de 1934), Giménez reseña un panfleto, *Nueva ciudadanía*, del Conde de Rodríguez de San Pedro, que era el secretario de la nueva Junta Directiva de la Unión Iberoamericana, en la que él mismo figuraba como Vocal. Compartía con el autor su firme catolicismo –que dice profesar "por congénesis española"- y todas sus aprensiones contrarrevolucionarias, y únicamente le reprocha su renuencia al fascismo: "¿Acaso no es Mussolini hoy un enviado cristiano, un héroe católico en su más profundo sentido, que ha llegado al mundo para salvar la civilización romana de caer en manos de faraones orientales y bárbaros?". En el número 85-86 (septiembre-octubre de 1934), una calurosa reseña de los versos de César González Ruano refleja una camaradería con el mosquetero monárquico, ya veterana, pero que las circunstancias hacían más notoria. Y, líneas más abajo, un recuerdo al fallecido Ángel Sánchez Rivero, por cuenta de la aparición de sus póstumas *Meditaciones políticas* (prologadas por el inevitable Jarnés y publicadas por el grupo de la revista *Literatura* en la bonita Pen Colección) encierra otra clave personal de la nueva etapa: "Coincidí con él en una crisis fundamental: la fe en el liberalismo. Creo que casi juntos descubrimos dos cosas: el catolicismo y el fascismo. Recuerdo la visita que hicimos a un jesuita de un convento quemado el 11 de mayo, sedientos de cuestiones que el jesuita rehusó abordar" (pero la memoria de Giménez fallaba aquí: Sánchez Rivero había muerto muy joven en agosto de 1930 y por tanto, no pudo ver las quemas de edificios religiosos de mayo de 1931[577]. ¿O fueron los duendes de la imprenta los que desplazaron aquí este párrafo que quizá pertenecía a la reseña de González Ruano? En

---

[577] Acerca de la curiosa figura de Ángel Sánchez Rivero (de quien esbocé un retrato en un artículo ya muy envejecido, "Breves comentarios a un escritor olvidado", que puede verse en *Literatura y pequeña burguesía en España*, Edicusa, Madrid, 1972, pp. 171-188), disponemos ya de una reedición de su diario: *Papeles póstumos. Fragmentos de un diario disperso (1925-1930)*, prólogo y ed. de Manuel Neila, Los Llibros del Pexe, Gijón, 1997.

todo caso, todos tres vivieron la ruptura con el liberalismo y no fueron los únicos: la efímera constitución del Frente Español de 1932, que agrupó parte significativa (y nada vulgar) de la juventud universitaria madrileña, explica muchas razones y el descorazonador alcance de ese naufragio)[578]. Las dos últimas "Revistas" confirmaron una deriva intelectual sin paliativos: la del número 95-96-97 (julio-septiembre de 1935) trata de *La rivoluzione di Spagna*, un libro del fascista Nicola Pascazio, y de sendos títulos de dos exministros de la Dictadura primorriverista: *La reforma corporativa del Estado*, de Eduardo Aunós, y *El capitalismo contemporáneo y su evolución*, de José Calvo Sotelo. La del número 101-102-103 (enero-marzo de 1936) se dedica monográficamente a un folleto del aviador falangista Julio Ruiz de Alda, *Una política militar. Gibraltar, clave de España*, pretexto para recordar su actitud antibritánica en las ya lejanas *Notas marruecas de un soldado* y su más reciente propósito de "una novela heroica", titulada *Los que reconquistamos Gibraltar*, que debió haber aparecido en *El Robinsón Literario de España*, pero "mi gesto dannunziano quedó inútil al suspenderse la publicación". Calvo Sotelo, asesinado por elementos policiales en represalia por la muerte del teniente Castillo, sería el oportunísimo "protomártir" de la futura "Cruzada"; Aunós reanudaría su carrera política (y sus pretensiones literarias, siempre servidas de una cohorte de *negros*) en el nuevo régimen de 1939; Ruiz de Alda, héroe del *raid* del hidroavión "Plus Ultra" en 1926 y partícipe –con José Antonio Primo y Alfonso García Valdecasas- en el mitin patriótico de octubre de 1934 en Teatro de la Comedia, mal llamado "acto

---

[578] Sobre el contexto orteguiano del "Frente Español" son certerísimas, como suyas, las observaciones de Antonio Elorza, *La razón y su sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, Anagrama, Barcelona, 1984, pp. 202-224. Hay noticia algo más amplia del "Frente" en el libro de Ian Gibson, *En busca de José Antonio*, Planeta, Barcelona, 1980, pp. 50-52, pero el manifiesto de 7 de marzo de 1932, tal como apareció en *Ahora*, viene en el interesante y extenso prólogo de Jesús Moreno Sanz a la obra juvenil de una notoria firmante del mismo, María Zambrano, que estuvo en la efímera empresa al lado de José Antonio Maravall, Salvador Lissarrague, Justino de Azcárate y Alfonso García Valdecasas (María Zambrano, *Horizonte del liberalismo*, Morata, Madrid, 1996, pp. 13-193; el texto aludido en la nota 392, pp. 159-161).

fundacional de Falange Española", murió en una de las sacas de la Cárcel Modelo de Madrid, durante el asedio de la capital…

Giménez nunca perdonó la pérdida de *La Gaceta Literaria*, su criatura predilecta, con la que quiso construir una *literatura nacional* durante la el gobierno de Primo de Rivera y dictar sus pautas culturales a la naciente República… Ya lo hemos visto: otra suspensión mucho más dramática –el estallido de la guerra civil- estaba ya a punto de clausurar la "Revista Literaria Ibérica", de *Revista de las Españas*…

EL TEMA DE JUDIT EN LA LITERATURA DE LA EDAD DE PLATA

Miguel Ángel Pérez Priego

Universidad Nacional de Educación a Distancia

> … y sobre la muralla, coronada
> del pueblo de Israel, la casta hebrea
> con la cabeça resplandece armada.
> (Lope de Vega, *Rimas*)

Judit y Salomé son dos personajes, dos mitos femeninos de procedencia bíblica, que han sido muchas veces representados juntos y hasta han llegado a confundirse en sorprendente sincretismo. Así en el cuadro del veneciano barroco Francesco Mazzei, que analiza E. Panofsky[579], o en la pintura del vienés Gustav Klimt, cuya *Judit I* durante mucho tiempo llevó el título de *Salomé*. En numerosas ocasiones, en

---

[579] Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 21-23.

efecto, uno y otro mito han sido tratados por el arte y por la creación literaria[580]. Pero seguramente fue la literatura de fin de siglo la que les asignó una interpretación más original y significativa. Nuestro propósito es aquí estudiar uno de esos temas, el de Judit en este caso, en esa versión de la modernidad que reflejan nuestros escritores de la Edad de Plata, siempre atentos, aunque con algún retraso, a los temas y argumentos literarios que venían de fuera.

La historia de Judit, conocida por el libro bíblico del mismo nombre –no siempre tenido por auténtico–, nos introduce en un episodio muy representativo de la historia del pueblo de Israel. En la ciudad de Betulia, los israelitas, regresados de su cautiverio, regidos por un sumo sacerdote y un senado de ancianos confiados en la protección del Señor, viven un tiempo apacible. Pero Holofernes, uno de los generales del rey asirio Nabucodonosor que quiere someter a los pueblos orientales y ser adorado por ellos, pone cerco a la ciudad. Betulia resiste más de un mes el asedio y, ya al borde del hambre y con el pueblo amotinado pidiendo que se pacte con los asirios, los regidores prometen entregar la ciudad si en cinco días Dios no viene en su auxilio. Entonces Judit, viuda desde hacía más de tres años, hermosa y rica, se rebela contra ese juramento de los ancianos que así han tentado a Dios y se ofrece para llevar a cabo esa misma noche una hazaña que se recordará de generación en generación. Tras orar ante Dios, se despoja de su ropa de viudez, se engalana con sus mejores joyas y vestidos, y sale de la ciudad acompañada de su sierva. Llegada al campamento asirio, finge haber huido de los hebreos y dice querer comunicar a Holofernes noticias verdaderas para que pueda tomar la ciudad mejor. Ante el general, cuando todos se maravillan de su belleza, Judit se confiesa sierva suya, elogia su inteligencia en el arte de la guerra y explica su huida de los hebreos. Holofernes queda muy halagado y le brinda hospitalidad en sus aposentos. Al cuarto día, organiza un banquete, al que es invitada Judit. Cuando ésta acude, Holofernes, que desde el día que la vio estaba aguardando una ocasión para

---

[580] Puede verse, dentro de la copiosa bibliografía que ha generado el tema, el estudio de conjunto de ambos mitos en Felipe Val González, "Judit y Salomé: dos mitos universales", en *Notas y estudios filológicos*, 12 (1997), pp. 219-282.

rendirla, arde en deseos de unirse a ella. Holofernes bebió tanto vino como jamás había bebido y, solos en su tienda, queda tendido ebrio sobre el lecho. Judit se encomienda a Dios, toma el alfanje de Holofernes, le ase por los cabellos y, con toda su fuerza, le hiere dos veces en el cuello hasta cortarle la cabeza. Con ayuda de su sierva, guarda la cabeza en la alforja de las provisiones, sale del campamento y llega a Betulia, donde la muestra victoriosa diciendo: "Ahí tenéis la cabeza de Holofernes, el general en jefe del ejército asirio, y ahí el dosel bajo el que yacía en su embriaguez aquel a quien el Señor hirió por la mano de una mujer. Yo juro por el Señor, que me ha guardado en todos mis pasos, que mi rostro le sedujo para perdición suya, pero que no cometió contra mí pecado alguno que pudiera mancillarme o avergonzarme". Después de esos sucesos, el ejército asirio abandonaría el asedio y se dispersaría.

A partir de este relato, Judit se convirtió para la posteridad en una heroína que salva al pueblo de Dios, una mujer ejemplar que actúa en nombre de Dios y cuyos actos quedan por él justificados. De manera que, si engaña y mata, lo hace por necesidad y por designio divino. Ni siquiera, como ella misma proclama, llega a comprometer en nada su castidad. Judit es, por tanto, para toda la tradición cristiana, un modelo y una lección. De ese modo, pudo erigirse, por ejemplo, en paradigma de "claras y virtuosas mujeres", en la Edad Media, como la describe Álvaro de Luna en su *Libro de las claras e virtuosas mugeres*; o pudo ser contemplada como modelo de la castidad y el valor, de la hermosura y la alteza y virilidad de ánimo, como la ve Santillana en sus *Proverbios* ("de Judit bien se reza / ser fermosa, / mas viril e virtuosa / sin torpeza"), o hasta como símbolo de la fuerza poderosa que se rebela contra el tirano, como la juzga Juan de Salisbury en su *Policraticus* (lib. VIII, 20), dentro de su justificación del tiranicidio. Fuera de esa tradición, no dejará de ser cuanto menos una historia bella, como la entendía Lutero. Y al igual que en otras leyendas, la posteridad tenderá a completar aquellas circunstancias y motivaciones que el texto bíblico dejaba en penumbra o sin una explicación suficiente.

Universalmente aceptada como modelo, la representación de Judit en las artes y en la literatura comenzó muy pronto y ha sido asidua y frecuente[581]. En pintura, desde el Renacimiento y Barroco (Cranach, Botticelli, Caravaggio, Tintoretto) hasta el arte de fin de siglo (Gustav Klimt o Franz von Stuck). Y en literatura, en el teatro particularmente, desde los misterios medievales y el teatro jesuítico del XVI al drama moderno (la tragedia del alemán Federico Hebbel, la de Jean Giraudoux, o la de Azorín, a las que nos referiremos enseguida).

Como han puesto de relieve entre otros los estudios de Bam Dijkstra y de Erika Bornay[582], la representación de Judit en las artes combinó siempre una mezcla de admiración entre lo bello y lo monstruoso. La viuda hermosa y ejemplar, libertadora de su pueblo (el pueblo de Dios) comparecía mostrando la espada y la cabeza sangrante de su víctima. Ese cierto sadismo visual es ya perceptible en la pintura barroca de Caravaggio o en el impresionante cuadro de Artemisia Gentileschi (que, como se ha dicho, quizá vierta en él todo el odio vengativo de su propia violación). Como símbolo de la venganza de muchos hombres, cuyas cabezas salen de una especie de saco, la interpretó Goya en una sanguina de 1797. Por su parte, Gustav Klimt, en 1909, en su *Judit I* y su *Judit II*, haría la interpretación fin de siglo de la mujer fatal, mezcla de sensualidad, de dolor y de muerte. Judit aparece, en imagen vertical y alargada, con amplio peinado, los ojos entornados, la boca entreabierta, un gran collar de pedrería al cuello, el pecho desnudo, en una expresión de éxtasis sexual, sosteniendo la cabeza de Holofernes, que corta el borde del lienzo. El alemán Franz von Stuck, en 1893, pinta igualmente a una Judit símbolo de sexualidad, completamente desnuda, con una cruel

---

581 Véase, como muestra, Leo Spitzer, "Al triunfo de Judith de Lope de Vega (*Rimas humanas, LXXVIII)*", en *Modern Language Notes*, 69 (1954), pp. 1-11, recogido en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Lengua Española, 1962, pp. 143-154. Escaso interés ofrece, sin embargo, la breve nota de John D. Fitz-Gerald, "La historia de Judith y Holofernes en la literatura española. Materiales para su estudio", en *Hispania*, 14 (1931), pp., 193-196.

582 Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, Madrid-Barcelona, Debate-Círculo de Lectores, 1994; y Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

sonrisa, que aguarda el momento de golpear con la espada el cuello de Holofernes que duerme tendido en su lecho.

En literatura, quien proyectó el tema de Judit a la modernidad fue el dramaturgo alemán Friedrich Hebbel (1813-1863), que en 1840 publicó su tragedia *Judith*, que lograría gran impacto y difusión. En ella, por vez primera, había una reinterpretación del mito bíblico, que al mismo tiempo era recreado arqueológicamente. La heroína no obra ya por designios divinos sino por motivaciones íntimas desencadenas en su propio mundo interior y en su relación con Holofernes. Hebbel buscará así la motivación de las acciones y comportamientos de los personajes, que en el relato bíblico no quedaban explícitas, aunque quizá sí sugeridas.

Lo más significativo de su versión es el carácter erótico que cobra ahora la relación entre Judit y Holofernes, lo que llamó Freud la sexualización del mito. Aunque Judit sigue siendo la heroína hebrea que trama la venganza para liberar a su pueblo, su presencia en el campamento de Holofernes está motivada ahora por una oculta atracción hacia el general asirio, extraordinariamente poderoso y fuerte, símbolo de virilidad, el primero y último hombre que ha nacido en el mundo, como dice cuando ya le ha dado muerte. En la interpretación de Hebbel, Judit, viuda, siente la vergüenza inconsciente y el dolor de conservarse virgen a pesar de su anterior matrimonio. Holofernes, por su parte, siente también muy pronto atracción y deseo por la mujer, cuyo amor en realidad nunca ha conocido. A lo largo de la conversación en la tienda, tratará de besarla varias veces, incluso da muerte a un capitán que insinúa que ha hecho proposiciones a Judit, y finalmente la poseerá en el lecho. Judit, sacrificada su virginidad, debe dar muerte al causante de su inmolación. Así lo dice a su criada:

> Una virgen es una criatura insensata, a quien sus propios sueños hacen temblar, porque un sueño puede traerle un daño mortal; y, sin embargo, no vive mas que con la esperanza de no quedarse virgen eternamente. No hay momento más grave para una virgen que aquel en que deja de serlo; y cada impulso de su sangre,

> refrenado hasta entonces, cada suspiro ahogado, exaltan el valor del sacrificio que ofrece entonces (Acto quinto)[583].

Esta interpretación nueva del mito no pasaría desapercibida a Sigmund Freud, quien, en su escrito "El tabú de la virginidad" (1918), explicaría desde el punto de vista psicoanalítico, la propuesta de la obra de Hebbel. Para Freud, la Judit de Hebbel es una mujer cuya virginidad está protegida por un tabú. Su primer marido se vio paralizado la noche de bodas por una enigmática angustia y nunca más se atrevió a tocarla. Cuando Holofernes sitia la ciudad, ella concibe el plan de seducirlo y perderlo con su hermosura, utilizando de esa manera un motivo patriótico para encubrir uno sexual. Tras la desfloración por ese hombre violento, envanecido de su fuerza y su audacia, ella encuentra en su indignación la fortaleza para cortarle la cabeza y así convertirse en la libertadora de su pueblo. La acción de decapitar nos es bien conocida, dice Freud, como sustituto simbólico de la de castrar. Según eso, Judit es la mujer que castra al hombre que la desfloró. Por todo ello, concluye, es evidente que Hebbel ha sexualizado adrede este relato, pero es probable que su sensibilidad de poeta registrara el antiquísimo motivo inserto en aquel relato tendencioso y no hiciera más que devolver al material su contenido primigenio[584].

Por lo demás, añadiríamos, el tema de Judit resulta perfectamente acorde con el teatro de Hebbel, que crea una fórmula teatral que pone en escena grandes individualidades, a menudo tomadas de la historia, que constituyen auténticos caracteres dramáticos únicos, capaces de originar la "falta trágica". Ellos son los que pueden llegar a ser culpables por exceso, por egoísmo, por querer hacer prevalecer su idea frente a toda la humanidad. Y en ello llevan precisamente su condena: Holofernes por su titanismo, Judit por transgresión de su condición. Por eso terminará pidiendo la muerte como recompensa a los ancianos de Betulia que quieren glorificarla: "¡No quiero dar a luz un

---

583 Cito por la traducción de Ricardo Baeza y K. Rosenberg, mencionada más abajo.

584 Sigmund Freud, "El tabú de la virginidad", en *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 3ª ed., t. VII.

hijo de Holofernes! ¡Ruega a Dios que mis entrañas sean estériles! ¡Acaso me sea misericordioso!".

Con los comienzos de siglo XX, conoció notable difusión el mito en España. De la obra de Hebbel se hicieron dos traducciones, la de Ramón María Tenreiro y la de Ricardo Baeza y K. Rosenberg[585]. Por su parte, Francisco A. de Icaza publicaba una antología de los escritos en prosa y las ideas teatrales de Hebbel (Madrid, Pueyo, 1919)[586].

Por esos años, aparecen diversas obras españolas recreando nuestro tema. Francisco Villaespesa escribe en 1913 una *Judith*, "tragedia bíblica en verso", estrenada por Margarita Xirgu. Villaespesa sigue puntualmente el texto bíblico y lo recrea poéticamente, conservando todo su esplendor histórico y arqueológico. La novedad sólo se halla al final de la obra, que se cierra con el beso de Judit a la cabeza muerta de Holofernes, como había hecho Salomé con la cabeza de Iokanaán en el drama de Oscar Wilde. Confundiendo deliberadamente ambos mitos, Villaespesa logra un final muy efectista y se asoma a las interpretaciones de la modernidad:

(Arrodillada junto al lecho)

Sangrientos despojos
que inmolé a la cólera santa del Señor;
sanguinantes labios, inmóviles ojos,
también os conjuro, llorando, de hinojos:
-¡Adoné, despierta!... ¡Resucita, Amor!

(Descubre la cabeza)

¡Qué espanto, Dios mío!... ¡Oh, boca lasciva,
que aún para besarme te miro entreabierta;
el beso que nunca te quise dar viva,

---

[585] Friedrich Hebbel, *Judith, tragedia en cinco actos*, traducción y prólogo de Ramón M. Tenreiro, Barcelona, Tip. La Académica, 1918; Friedrich Hebbel, *Judit. Tragedia en cinco actos*, estudio preliminar de Jacinto Grau y prólogo de Ricardo Baeza, traducción de R. Baeza y K. Rosenberg, Madrid, Atenea, 1918.

ahora, pobre boca, te lo daré muerta!

(Se inclina y la besa, y permanece así un instante,

como devorándola con sus besos) [587]

A Valle-Inclán hubo de atraerle el mito, aunque no lo recreó como sí hizo con el de Salomé. Alguna vez alude a él de pasada, como en *Sonata de Primavera*, donde uno de los cuadros que adornan la cámara donde duerme la Princesa Gaetani es precisamente uno de Judit con la cabeza de Holofernes, de la escuela florentina. Más por extenso lo recuerda en la tragedia pastoril *Voces de gesta* (1911). Allí la muerte del Capitán a manos de la pastora Ginebra es una réplica de la de Holofernes por Judit. El Capitán, que ha dado muerte a su hijo Garín, ebrio, quiere pasar la noche con Ginebra. Ésta se entrega a sus brazos, para degollarle en el lecho. Con la cabeza del Capitán recogida en su halda, sale para ofrecerla al rey Carlino[588]. Obviamente estamos ante una evocación de la historia bíblica, aunque como otras veces Valle la despoja de sus signos de identidad más externos y anecdóticos, y la proyecta a una nueva situación y escenario, en este caso, el mundo legendario y pastoril de su tragedia, aunque siempre preservará en el mito la atractiva combinación de eros y tánatos que a él tanto le mueve.

De algunos años más tarde, 1926, es la tragedia *Judit*, de Azorín, que, aunque entregada a la actriz Margarita Xirgu, no fue estrenada en su tiempo ni tampoco publicada. Hoy la conocemos por la edición que en 1993 llevaron a cabo Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla[589]. Azorín parece que se interesa por el tema algún tiempo antes, pues, con motivo de las traducciones de la obra de Hebbel, escribe, en *ABC* de 19 de enero de 1919, un breve artículo, titulado "Judit, la vengadora". En él

---

[586] Francisco A. de Icaza, *Hebbel, prosista (Autobiografía, Ideario, Del Drama)*, Madrid, Juan Pueyo, 1919.

[587] Francisco Villaespesa, *Judith: tragedia bíblica en tres actos y en verso*, Madrid, Renacimiento, 1913.

[588] Ramón del Valle-Inclán, *Voces de gesta. Tragedia pastoril*, Madrid, Imprenta Alemana, 1912.

[589] Azorín, *Judit (Tragedia moderna)*, ed. de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993.

habla de las memorias de Rochefort (que acaba de leer) y sus intrigas de conspirador frente a Napoleón III. Allí se cuenta de la condesa de Castiglione, que franqueaba su lecho al monarca con el propósito de traicionarle y entregarlo a sus enemigos. De ella dice Rochefort (y desmiente Azorín) que era "una Judit que ofrece su honor a cambio de la cabeza de Holofernes". De ahí pudiera desprenderse que Azorín participa ya de la interpretación moderna del mito de la mujer fatal, extendido por la cultura de fin de siglo. Judit es un ser perverso que, como la condesa, es capaz de entregar su cuerpo y su honra (su virginidad, en Hebbel) para conseguir la muerte (la cabeza) del enemigo.

Pero en su *Judit* hay un profundo extrañamiento del mito, un deliberado antiarquelogismo como lo calificó Díaz-Plaja. Azorín es el primero en situar a Judit en un contexto contemporáneo, en medio de un conflicto social actual, una huelga minera exactamente. Los obreros, protagonistas del conflicto, tienen fe ciega en un personaje (que no se descubrirá nunca en escena) llamado el Poeta y en su compañera Judit, ideólogos de aquella revolución, si bien las ideas que expresa Judit son más bien de concordia, de conciliación y no violencia (aunque relata un sueño en que da muerte a un guerrero, en nota). El conflicto se desencadena cuando se anuncia la visita a la ciudad del Presidente del Congreso, hermano del Poeta, quien se halla gravemente enfermo, visita que se interpreta como un propósito de sofocar la huelga. Los acontecimientos se precipitan y estalla la revuelta, que ocasiona la muerte de varios obreros y un niño, querido como un hijo por Judit y el Poeta. Sabemos de esos sucesos cuando el Presidente se está acercando a la ciudad y desde una colina la contempla, al tiempo que recibe novedades de los jefes de las fuerzas que han intervenido en la ciudad. A pesar de los riesgos, decide encaminarse allá, solo y a pie.

Ha muerto en tanto el Poeta y asistimos desde el balcón de su casa a su entierro multitudinario. En el interior de la estancia se hallan Judit y el Presidente. Éste le propone volver al pasado, la coge de las manos y trata de besarla en la frente. Judit, siempre como entre sueños, lo rechaza. Salen ambos de escena, se oye un desgarrador grito de mujer. Judit vuelve titubeante, tambaleándose, sin saber dónde está, como en sueños. En una visión fantástica y surrealista, se le aparecen las Parcas, con quienes

conversa. El cuadro siguiente nos sitúa en la animación de una plaza, donde, entre una variopinta serie de personajes, oímos a dos viejas comentar que Judit dio muerte al Presidente. Habían sido antes novios y éste seguía enamorado de ella. Quiso besarla y Judit le lanzó un puñal buido con la punta envenenada, que le hizo una heridita que poco a poco, en ocho días, fue acabando con su vida. Un caballero comenta a otro que así ha nacido una leyenda: una nueva Judit que ha dado muerte a otro tirano espantable. El último cuadro se desarrolla en un moderno sanatorio para curar de la enfermedad del tiempo, de la nostalgia del pasado. Allí está curándose Judit, que ha cambiado su nombre por el de Ester. La presencia de un Joven que le habla del Poeta, reaviva en ella el pasado. Pero el Doctor no permite que recaiga en su enfermedad y la devuelve a una niñez que ella acepta abatida.

Azorín juega con el mito, pero lo descontextualiza extraordinariamente, lo desarqueologiza. Por un lado, es la Judit que da muerte al tirano, la Judit ahora revolucionaria, obrerista, que acaba con el opresor y el pueblo convierte en leyenda. Pero es también la Judit privada, con su drama íntimo y personal. La amante del opresor, que al sentirse deshonrada, acosada (quizá también desflorada, pues no parece que tuviera relaciones sexuales con el Poeta), mata a quien la ha mancillado. Por eso tiene deseo, necesidad de volver a su niñez, a su estado virginal. Como ocurría al final de la obra de Hebbel, en la que Judit pedía la muerte a los ancianos antes de engendrar un hijo de Holofernes. A todo eso, Azorín le ha añadido su peculiar fórmula de teatro superrealista, en el que la realidad de que se parte va diluyendo sus perfiles y dando paso a situaciones visionarias, de ensueño, de transposiciones temporales, del mundo del subconsciente, que transforman poderosamente aquella realidad de partida. Bajo esa fórmula superrealista, en una entrevista de prensa a Margarita Xirgu, se anunciaba la esperada *Judit* azoriniana como "una obra de abstracciones, muy complicada, con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos personajes".

También Pedro Salinas en su *Judit y el tirano*, escrita a comienzos de los años cuarenta y no representada hasta 1992 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Manuel Collado, desarqueologiza el tema y lo sitúa en época

contemporánea[590]. Lo instala en un país imaginario, dominado por un tirano que no muestra nunca su rostro, llamado Regente, y un minoritario grupo de oposición, constituido por artistas e intelectuales, que decide atentar contra él, misión para la que es designada Judit Velasco como ejecutora. De manera accidental, Judit, que ha logrado llegar a los aposentos del Regente, lo salva de ser asesinado por otras personas que se le iban a adelantar. A partir de ese momento, se crea una relación cada vez más cordial e íntima entre Judit y el Regente, quien va descubriendo su doble personalidad de tirano y hombre. Esa relación llegará a aniquilar al tirano, que en su último mitin revela ya sólo vacío y falsedad. Cuando los amantes se disponen a huir a un país extranjero, dos fieles servidores del Regente se encargarán de impedir que así ocurra y, confundiéndolo con un agitador, le darán muerte, irónica, paradójicamente porque no le conocen, porque no conocen su rostro.

Ese desdoblamiento de la personalidad del tirano es interesante en la reelaboración del mito por parte de Pedro Salinas[591]. Es lo que le permite de manera lógica mostrar también la doble condición de Judit, en su interpretación secular y finisecular, la de libertadora de un pueblo, aquí rebelde política, y la de mujer amante, aquí mucho menos fatal que en otras interpretaciones. Como la Judit de Giraudoux (1931)[592], la de Salinas es una Judit enamorada, no sexualizada, que descubre el amor en brazos de su enemigo y que en él encuentra, no al monstruo, sino al hombre más seductor. Si en la obra de Giraudoux da muerte a Holofernes porque no quiere que esa experiencia se degrade y vulgarice al contacto de la vida cotidiana, la Judit de Salinas puede acabar con el tirano, con la máscara de dictador del Regente, pero también

---

[590] Pedro Salinas, *Judit y el tirano, comedia en tres actos*, Madrid, Teatro Español, 1992; Pedro Salinas, *Teatro completo*, nota preliminar de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 305-358; Pedro Salinas, *Teatro completo*, edición de Pilar Moraleda García, Sevilla, Alfar, 1992.

[591] Algo parecido ocurre con el protagonista de su "fabulación" *La bomba increíble* (1950), también llamado Regente, monarca absoluto de un país imaginario, el Estado Técnico Científico, pero culto y sentimental Pedro Salinas, *La bomba increíble. Fabulación*, prólogo de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Viamonte 1997.

[592] Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1070, pp. 197-276.

sucumbe a su otra personalidad, a la de hombre común y enamorado. Judit vive momentos intensos de rebelión, de agitación política, pero también de pasión amorosa, de júbilo amoroso, expresado muchas veces en términos e imágenes muy caros al poeta de *La voz a ti debida* (el amante que llega con la luz, el gozo ante su llegada y presencia, el amor pronominal). Todo ello hace de la obra de Salinas una creación quizá más lírica que dramática. A la lírica le llevaba indefectiblemente su condición de poeta. Al drama, la propia tradición del tema. Esta la resuelve decorosamente nuestro autor con la muerte del tirano amante, no a manos de la libertadora amada –es decir, no la muerte del amante por la amada— sino mediante el recurso artificioso del rostro desconocido que confunde a los guardias del Regente.

Como hemos visto a través del análisis del mito de Judit (para otra ocasión quedan otras versiones posteriores, como las de José Francés, Pedro Laín Entralgo, Lourdes Ortiz o Juan Antonio Hormigón), a nuestros autores de la Edad de Plata llegaron fecundos aquellos temas bíblicos, femeninos, en los que la literatura finisecular decadente halló sus más expresivos símbolos para la representación de la mujer fatal, cargada de misterio y de motivaciones eróticas. Por lo general, no trataron de recrearlos arqueológicamente ni de bucear en aquellas motivaciones perversas. En algún caso, es muy claro el alisamiento de estos mitos y hasta su tratamiento irónico, como revela Pío Baroja al describir en *La busca* la sórdida pensión madrileña de doña Casiana: "En la pared del recibimiento y en la del pasillo se destacaban cuadros pintados al óleo, grandes y negruzcos (...) Eran lienzos en donde el pintor había desarrollado escenas bíblicas tremebundas: matanzas, asolamientos, fieros males; pero de tal manera que, a pesar de la prodigalidad del artista en sangre, llagas y cabezas cortadas, aquellos lienzos, en vez de horrorizar, producían impresión alegre". En otros casos, aquellos temas sirvieron a nuestros autores para experimentar en las formas literarias, teatrales casi siempre, que estaban empeñados en renovar o consolidar, el teatro superrealista, en el caso de Azorín, o el drama lírico, en el de Salinas.

GREGUERÍA Y NOVELA:
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y EUGENIO D'ORS

Isabel Román Román
Universidad de Extremadura

Juan Manuel Rozas nos enseñó, entre tantas otras cosas, a apreciar la evolución desde la vanguardia ultraísta de brillantes imágenes que eran objeto en sí mismas, al "lenguaje de poema" de los autores de la generación del 27. Se ocupó también -en un artículo que enriqueció las páginas de la entonces incipiente revista filológica de la Universidad de Extremadura- de señalar la pervivencia y función de las greguerías en un contexto tan poco previsible como el "lenguaje de novela", por así decir, de ciertos relatos sociales de la República. *La venus mecánica* (1929) de Díaz Fernández, *La turbina* (1930) de Arconada y *Pero sin hijos* (1931) de Salazar Chapela, entre otros textos, se sometieron a una novedosa lectura[593] que señaló amplios enclaves (a veces capítulos completos) semejantes a poemas en prosa. Estos enclaves imaginísticos son pertinentes en el contexto de las novelas, pero apuntaba Rozas entonces que ciertos

capítulos parecían experimentos vanguardistas ajenos a las novelas, algunas de las cuales se organizan de manera acumulativa, con textos de origen e impulsos de escritura diversos. Aun sin detenerse en ello, no eludía el papel de las circunstancias editoriales en la publicación de ciertas obras, asunto que en efecto, ha de tenerse en cuenta a la hora de hablar de la tendencia al fragmentarismo y a la estructura acumulativa y en sarta de algunas obras de la vanguardia.

Y es que el terreno natural de muchos novelistas de vanguardia parece ser la novela corta, espacio dado a lo fragmentario y menos comprometido con el desarrollo de una vida e historia completas al modo decimonónico, de tal modo que algún estudioso ha afirmado que la novela corta es una de las formas artísticas que "presentan una fragmentación estética de la realidad"[594].

El género de la novela corta, tan de moda desde la primera década del siglo, asociado a las revistas y a las colecciones inauguradas por "El cuento semanal" en 1907, estableció una tensión con la novela larga y con el cuento[595]. Se convirtió en género camaleónico abierto a todas las fórmulas cuando pasaba a editarse en libros, habitualmente recopilatorios de mayor formato, y que por tanto esperaban un lector tal vez más culto que el consumidor de las colecciones populares. En el formato del libro se desarrollan aún más los experimentos narrativos, los prólogos y epílogos, las digresiones metanarrativas, el reciclaje de materiales heterogéneos.

Las novelas complejas, de estructura abierta y fragmentaria y sin trama definida, propias de la vanguardia de los años 20 y 30, rompen con los hábitos del lector de novela tradicional"[596]. También sorprenderá al lector convencional la ausencia de

---

[593] Juan Manuel Rozas, "Greguería y poema en prosa", Cáceres, *Anuario de Estudios Filológicos*, II, 1979, pp. 251-269.

[594] José Carlos Mainer, *La doma de la quimera*, Barcelona, Universitat Autónoma, 1988. Cf. cap. III, "1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos", pp. 135-170. La cita corresponde a p. 130.

[595] Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, p. 248.

[596] De hecho, la primera parte de *El profesor inútil* está constituida por el cuento "El río fiel" publicado un año antes en la *Revista de Occidente*. Cada uno de estos episodios está formado por un

desenlaces, en el sentido de sus expectativas sobre lo que es un *desenlace* en novela. Esta estructura abierta favorece la posible reescritura de una obra, la combinatoria de materiales en las sucesivas reediciones, que cambian la materia narrativa, añaden nuevos capítulos, digresiones, etc., en una especie de "estructura en sarta" muy útil para los sucesivos trasvases y formatos editoriales.

La frecuente reescritura de las novelas permite integrar escenas independientes, bajo el hilo de una débil estructura común. Por citar casos muy ilustrativos, en las novelas de Benjamín Jarnés *El profesor inútil* y *Escenas junto a la muerte*, cada episodio es independiente de los demás y el único elemento de unión es el protagonista. De hecho, los cinco episodios independientes de *El profesor inútil* podrían haber sido cuatro, siete, doce o cualquier otro número, igual que los casos relatados por *El doctor inverosímil* de Ramón permitirían ediciones cada vez más amplias de la novela.

Decenas de ejemplos se podrían señalar, semejantes al de las cinco novelas poemáticas que recoge *El ombligo del mundo* de Pérez de Ayala en 1924: sólo una era inédita, y tres de ellas aparecieron en colecciones muy populares. Cuando los relatos pasaron a reunirse en libro, se incluyeron poemas de apertura que no figuraban en las ediciones populares, así como tampoco la denominación "Prólogo" encabezando el relato. Y tampoco el comentario humorístico y cómplice que indica, ahora a un lector más culto, que "el prologuillo" no es necesario si uno busca ingresar en la ficción rápidamente.

Es nuestra intención ofrecer aquí algunas consideraciones más sobre trasvases y reescrituras: las de las intersecciones entre greguería y novela, tomando como referencia ejemplos de la narrativa de Gómez de la Serna de la década de los 20, que pondremos en conexión con los relatos *Oceanografía del tedio*, (1916) y *El sueño es vida* (1922) de Eugenio d' Ors. La razón de esta propuesta es que el autor catalán

---

relato principal en el que se interpola a veces un relato secundario que cumple diversas funciones dentro del episodio. Cf. María Pilar Martínez Latre**,** *La novela intelectual de Benjamín Jarnés***,** Zaragoza, Diputación Provincial, 1979, p. 119.

también debió adaptar una unidad de pensamiento y expresión breve que le era consustancial, la "Glosa", al contexto de las ficciones narrativas.

Todo autor que en los años 20 asumiese la influencia ultraísta en cuanto a las imágenes o el gusto por las greguerías, en el paso al género narrativo debía crear un contexto y un punto de vista que le permitiese diseminar con cierta coherencia esas unidades creativas breves que, fuera de los géneros narrativos, eran objeto en sí mismas. El reto resultaba, si cabe, más complejo en narrativa que en poesía, dado el peculiar régimen de lectura que requiere la novela. Ramón y Eugenio D'Ors, creadores de formas breves tan peculiares como la greguería y la glosa, al actuar como novelistas debieron cuidar que la disgregación del relato y la discontinuidad de la lectura no se convirtieran en un lastre, ni hiciesen perder la cohesión del texto narrativo.

Para Ramón –como dijo Alfonso Reyes– la greguería era "la unidad de su pensamiento, su milímetro espiritual"[597]. Cuando Ramón habla en primera persona en textos de *Ramonismo*, pongamos por caso, es explícita y evidente la atribución directa de las greguerías a su persona. Fuera de las novelas –y *Ramonismo* es buen ejemplo– no se nos ocurre pensar en puntos de vista ajenos a Ramón, cuya voz escuchamos, omnipresente. Incluso nos sorprende la ocasional identificación con el ficticio "Doctor Inverosímil" reconocido en *Ramonismo* como *alter ego*, como cuando dice el autor, en el texto titulado "Las latas de sardinas": "Yo, en mi calidad de doctor Inverosímil, prohibiría las sardinas a toda mi clientela"[598]. Extraña identificación, si recordamos que en la "Presentación" de los relatos en primera persona que forman *El Doctor Inverosímil*, Ramón quiso deslindar su personalidad de autor respecto de la del doctor Vivar, "amigo" que a requerimiento suyo redacta directamente sus supuestas experiencias profesionales.

---

[597] Tomamos la cita del Prólogo de la novela corta *El hijo del millonario*, donde el editor se hacía eco de esta afirmación de Reyes. Nos servimos de la primera edición de la novela, en la colección La Novela Mundial, Madrid, 1927, antes de incorporación al conjunto de las *Seis falsas novelas*.

[598] *Ramonismo*, Madrid, Calpe (col. Los humoristas), 1923, 1ª ed., p. 117.

El autor deberá crear en novela un tipo de personajes y situaciones que le permitan trasvasar sus ingeniosas formulaciones sueltas al contexto de la novela. Cuando exista un narrador omnisciente, serán especialmente necesarios los continuos *índices de la percepción* del personaje, del tipo "x pensaba que", "le parecía que…" , "veía… ", "consideraba…", seguidos ya de la oportuna imagen o greguería. ¿A quiénes atribuir esas nuevas visiones? Doctores, enfermos[599], artistas *dilettantes*, millonarios extravagantes…Una narrativa diferente precisaba, parece claro, nuevos modelos de personaje, caracterizados (si es que puede hablarse de caracterización) por una hipersensibilidad enfermiza, por una creatividad e imaginación desbordantes, que es la que permitirá a los autores canalizar un nuevo enfoque de la realidad, un insólito punto de vista ante las cosas y el entorno.

Enfoquemos a uno de estos tipos: el personaje artista, creativo y eventual escritor. Es el nuevo protagonista de un tipo de novelas que la crítica ha calificado como "intelectuales" en las que, además, se hace presente un tratamiento irónico de los recursos narrativos convencionales[600]. Este modelo de personaje condicionará la estructura y devenir de la novela, que por momentos puede aproximarse al ensayo, a las glosas de lectura, a la poesía, con el consiguiente desasosiego para el lector de novelas tradicionales.

Ya en fechas tempranas, el típico lector de novela se enfrentaba a una rotunda ruptura de expectativas, por poner un ejemplo, en un capítulo tan lento y heterogéneo como el VI de la primera parte de *La pata de la raposa* (1912) de Pérez de Ayala, compuesto de notas sueltas, a modo de *collage* o álbum personal del protagonista, con sus notas de lecturas y sus pensamientos propios. El aristócrata protagonista, abúlico y ocioso, anota minucias cotidianas fruto de su observación: sus

---

[599] Vid. Carmen Herrero Vecino, "El concepto de enfermedad en las novelas de Ramón Gómez de la Serna (1914-1934)", *Siglo Diecinueve*, 7, 2001, pp. 197-208.

[600] Andrés Amorós, en el Prólogo de su edición de R. Pérez de Ayala *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, 1970, pp. 26-28.

animales domésticos, un hormiguero en la huerta…, en una actitud que guarda cierto paralelismo con la que hallaremos en *Oceanografía del tedio* de D' Ors, años más tarde.

Pérez de Ayala conoce que esto no es lo que el lector de novela suele buscar, y por ello previene en el título del capítulo: "El autor aconseja al lector que deje de lado este capítulo y vuelva sobre él, si le place, en concluyendo la novela". Anticipa así irónicamente su conciencia de que se trata de un capítulo que torpedea la ya tenue acción y el camino hacia el desenlace, tan buscado por los lectores realistas. Por otra parte, el narrador omnisciente que nos guiaba y hacía avanzar el relato, muy al inicio del capítulo VI, adoptará ahora el papel de editor, para transcribir textualmente los papeles dispersos de Alberto Díaz de Guzmán: "He aquí a continuación un traslado de sus papeles, no muy claros, en verdad: citas, notas, esbozos fragmentarios y versos". Y en efecto, lo que leeremos desde ese momento son reflexiones semifilosóficas del protagonista, que seguramente serían enfadosas para un lector tradicional de novela.

Esos "papeles" dispersos, por impertinentes que resulten al lector tradicional de novela, forman parte del mundo interno del protagonista, cuya vida interior se muestra en la novela con medios tan variados como las cartas, digresiones, *collag*e, etc., que alteran con la propia narración omnisciente. Nos encontramos en ese caso, como ha visto la crítica, ante una novela de la educación sentimental, estética e intelectual de un personaje.

La primera vanguardia narrativa ahondará en experimentos iniciados como mínimo hacia fines del siglo XIX, textos que permitieron el nacimiento de nuevos espacios híbridos donde las novelas salvan fronteras y hacen incursiones en el poema, el ensayo o el teatro[601] , ante el desconcierto de lectores y críticos, que verán a los personajes como proyecciones directas de la intimidad del propio escritor. Así ha ocurrido con los personajes de Unamuno, por ejemplo, o con algunos tipos de las primeras obras de Ayala, de los que –por poner un caso– F. C. Sainz de Robles

---

[601] Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 337.

lamentaba que fuesen "personajes símbolos, personajes paradigmáticos, de quienes se sirve el novelista, amañadamente, para la oratoria de su filosofía o de su estética"[602] .

Por su parte, Ramón Gómez de la Serna llegará pronto a la creación del personaje-escritor como recurso que lo libera extraordinariamente, al favorecer la total identificación de su imaginación desbordante con la que caracteriza al personaje. El caso extremo lo constituye su novela *El novelista* (1924), tal vez la obra más metanarrativa que pueda encontrarse en la vanguardia española, desde su personaje central, el novelista Andrés Castilla. La dispersión del relato es total, paralela al seguimiento de la vida creativa del personaje y de su supuesta creación literaria.

Conocemos, mediante un narrador convencional omnisciente, las reflexiones de Andrés y su teoría de la novela, su búsqueda de personajes, la visita y el encuentro con algunos de ellos (en capítulos IV y XLVI), su relación con el editor… Y sobre todo, la escritura de hasta treinta y ocho novelas de géneros y estéticas variadas, cuyo proceso de invención y de plasmación literal en fragmentos vamos siguiendo. Andrés Castilla, claro, está dotado de la misma imaginación portentosa que Gómez de la Serna, y por ello leemos continuamente sus greguerías ensartadas, a propósito de cualquier asunto. Un capítulo completo, el XI, "Exaltación del farol", es emblemático del experimento de someter las greguerías en sarta a los requisitos esperables en una novela: Andrés se propone escribir una novela cuyo nuevo tipo de protagonista será un objeto, aquí un farol. Podremos leer capitulillos de esta peculiar novela incluidos textualmente en el capítulo, que se convierte en ejemplo rotundo de greguerías encadenadas en torno a un ser inanimado, de lo que hay otros casos tan llamativos como el capítulo.

Sin embargo, Ramón no podía entregarse a escribir una y otra novela metaliteraria con idéntico procedimiento. Se ejercitó en las muchas posibilidades de las novelas "de género", pero hay que reconocer la especial rentabilidad creativa que le proporcionan personajes como "la hiperestésica", o "el doctor inverosímil", o "el

---

[602] Cit. por J. J. Macklin, *Tigre Juan and El curandero de su honra*, Grant & Cutler Ltd./Tamesis Books, 1980, p. 53. Cf. también "Characters and Archetypes", *ibid*, pp. 52-69.

incongruente", tipos protagonistas de las novelas que los elevan al título con mayúsculas.

Pensemos, por ejemplo, en las posibilidades de un tipo como la hiperestésica que da título a la novela corta de Ramón en 1914. Su estrambótica hipersensibilidad, su hipocondría y la desbocada imaginación (que incluso será señalada por su marido, médico, como causa de sus males) permitirá al escritor contextualizar nuevas greguerías, ahora como fruto del punto de vista y las sensaciones de su personaje. El novelista se provee de un punto de vista excelente para la sarta de greguerías que nos prepara, tan semejantes a otras presentadas ya directamente como greguerías sueltas de Ramón en diversos lugares, acerca del piano, del almanaque, del matrimonio, de las enfermedades, etc.

En *La hiperestésica*, las ocurrencias-greguerías se atribuirán al punto de vista de Elvira, quien afirma, en estilo directo, en el capítulo inicial: "-Al tocar en el piano me encuentro con manos de otra…El piano se toca con otras manos, con manos de muerta." Las reacciones viscerales de Elvira ante el matrimonio de su amiga, que abren el capítulo 8, encadenarán greguerías cuyos nexos ("como si…") resultarán más admisibles que la identificación metafórica total:

> Pero cuando Dorotea se casó fue cuando Elvira entró en la crisis grande de su hiperestesia.
>
> –No puedo aguantar a tu marido…Te trata como si fueses una turista del matrimonio y él tu guía.
>
> –¡Pero, por Dios, si te quiere tanto como a mí!
>
> –¡Ca!; a mí me sonríe como si me detuviese a la puerta del museo secreto… Siempre me está diciendo con su sonrisa: "usted no puede pasar.

En la novela corta *El hijo del millonario*, de 1927, el narrador y el protagonista deberán repartirse las visiones analógicas, que proceden de una misma imaginación. El narrador omnisciente se las arregla para no detener la fluidez de las descripciones, por ejemplo, cuando presenta en metáfora (A de B) las ventanas de los rascacielos de Nueva York como ojos ominosos:

> Los rascacielos hacían caer sobre la ciudad el sueño de sus mil o dos mil ojos. Los párpados corridos de aquellos mil o dos mil ventanales pesaban sobre el transeúnte que se quería animar[603].

La manera de exponer las greguerías o, por así decir, la "gramática de la metáfora", procura huir en estas ocasiones de la modalidad de la frase sentenciosa y aislable, objeto en sí misma, para servirse de fórmulas más fluidas ("ese..", "algo de…") que permitan una mejor cohesión con el contexto. Por ejemplo, el millonario se queja - en discreta greguería- en casa de su rubia amante: "(…) me indigna ese ruido de motor de aeroplano faldero que mete el secador de aire caliente"[604].

Poco después, será la voz del narrador quien describa: "El automóvil, con algo de cama que comienza a correr, pasó por entre los transeúntes (…)"[605].

Los narradores en tercera persona irán a la zaga, haciéndose eco continuo (casi a modo de estilo indirecto libre) de las ocurrencias, sensaciones y comentarios de los extravagantes personajes, a los que se conceden también amplias peroratas, e intervenciones en diálogos cuya dinámica diferirá también de las novelas "tradicionales". Es necesario que el Ramón novelista atribuya a sus narradores y personajes el punto de vista propio de la vanguardia que impulsa observaciones como la que sigue, expresada ahora desde su propia voz en *Ramonismo*:

> Hay un momento en que descienden los monumentos hacia nosotros. Esa cúpula se nos ha acercado mucho esta tarde, y esa estatua estuvo hablando con nosotros un buen rato, la otra tarde, mientras esperábamos el tranvía[606].

---

[603] *El hijo del millonario*, ed. cit., p. 45

[604] *El hijo del millonario*, ed. cit., p. 22.

[605] *El hijo del millonario*, ed. cit., p. 23.

[606] *Ramonismo,* ed. cit., p. 222.

¿Qué tipo de personajes de novela podrían hacerse cargo de sensaciones como la que acabamos de transcribir? Fue esa una buena tarea para el Ramón novelista. Hallados los tipos, y de la manera más fluida posible, Ramón insertará las greguerías de los personajes, expuestas como "pensamientos" de los mismos o embutidas en conversaciones con otros personajes. En estos últimos casos, los diálogos pueden tienen un carácter inconexo, acontextual e iterativo. Es decir, cada "ocurrencia" de los personajes, aunque aparezca expuesta en el texto una vez, podría verse como "*phrase à effect*" que podría emitirse una y otra vez, con independencia del interlocutor, el contexto y el hilo de la conversación. Nos referimos a pasajes tan reconocibles para los lectores de Ramón como el siguiente, donde la generalización del narrador enmarca y traba la consiguiente greguería de Gustavo *el Incongruente*, que debe decir *su frase*:

> Cuando Gustavo se vestía de frac era como si se amortajase, como si se embalsamase, como si se vistiese de etiqueta para irse al otro mundo.
>
> "Todo hombre vestido de frac", solía decir él, "tiene algo de *croque-mort*"[607].

Con este procedimiento, es evidente que la combinatoria de muchas situaciones y diálogos en decenas de novelas podría ser infinita.

Eugenio D'Ors aportó en 1916 un interesante ejemplo de relato inclasificable, muy cercano a la prosa poética, cuya lectura ofrece también materia de reflexión para el asunto que abordamos. En *Oceanografía del tedio* no hay historia ni materia de relato. La impresión de escrito autobiográfico, dado el personaje elegido, es inevitable: el protagonista es Autor, que anota las sensaciones e impresiones habidas durante tres horas balnearias en las que por prescripción de "Doctor" debe entregarse a la contemplación de lo minúsculo, en detrimento de su habitual tendencia a la reflexión y la abstracción. Doctor receta a Autor que no piense, que no se mueva y que sólo sea receptivo a las sensaciones. La posición estática (Autor contemplará el entorno desde

una posición corporal nueva para él: tumbado en una *chaise longue*) contrastará con la riqueza y "dinamismo" de un viaje sensorial por el pequeño recinto del jardín balneario, que parece ponerse en movimiento para sus ojos. Le bastarán tres horas de un tedio creativo para obtener "la lección profunda del tedio", "la lección magnífica del tedio"[608].

En el Prólogo, el escritor califica el texto como "narración" pero advierte que "Cualquier acción es, en ella, abolida". A cambio, el lector encontrará una "opulencia de sensaciones, un tesoro de aventuras, dramas y peripecias…"[609] Se nos propone un nuevo concepto de aventura y peripecia, coincidente con el conocido "amor a las cosas" y la atención a los minúsculo propia de Ramón, con quien D'Ors concuerda, de forma teórica y práctica, en *Oceanografía*. No olvidemos el caso extremo que citamos antes, el del intento de escribir una novela (no un poema vanguardista, no una greguería) con un farol como protagonista, por parte del novelista Andrés Castilla.

En el libro de D' Ors algunos capítulos funcionarían como declaraciones de principios o especie de "Poéticas" que anuncian una nueva voluntad creativa, voluntad que combinará dos factores: el humor y el "descubrir en profundidad" la riqueza de "aquello que ha parecido igual y monótono al profano y distraído"[610]. ¿No resultan coincidentes estas propuestas con tantas formulaciones de Ramón sobre sus greguerías?

Fundamental es también el texto titulado "Cenestesia", que recoge un mundo de sensaciones muy cercano a los presupuestos de Ramón: la rendición de la razón vigilante a los sentidos, la capacidad de analogías e imágenes nuevas, como retribución a quien se entrega sin prejuicios a nuevos puntos de vista. Títulos como "Delicia. Embriaguez", sin duda contactan con el hodiernismo de la vanguardia, y acercan el género del texto a la prosa poética. De hecho, no sería difícil relacionar este capítulo incluso con innumerables poemas del *Cántico* guilleniano, como el titulado "Paraíso regado".

---

[607] Ramón Gómez de la Serna, *El Incongruente*, en *Obras completas, Novelismo* I, edición dirigida por Ioana Zlotescu, Madrid, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, p. 623.

[608] *Oceanografía del tedio*, cit., p. 122.

[609] *Oceanografía del tedio*, cit., p. 36.

[610] Cf. el capítulo titulado "Oceanografía".

La práctica de esta nueva Poética ofrecerá interesantes ejemplos de greguerías en *Oceanografía:* la visión de un cuerpo tendido como un arpa tocada por el viento, la *chaise longue* como "un meridiano" que divide al mundo en dos mitades[611]; las observaciones sobre "La bombilla eléctrica" en el capitulillo así titulado; el precioso cuadro impresionista que el ojo atento llega a encontrar en una rugosa pared encalada, en "La pared blanca"; las visiones como de fuegos artificiales en ferias, que percibe el ojo deslumbrado por la luz[612], las metamorfosis que una graciosa nube protagoniza ante los ojos del observador (en "Una nube"), nube que más adelante se convierte en la protagonista de una "obra teatral" para recreo del Autor[613] , etc. Etc.

La posición corporal es relevante: la misma realidad, observada con un nuevo punto de vista, se revela radicalmente nueva. Y es nuevo, sin duda, el concepto mismo de "qué puede entenderse por acción" en un relato, como vemos en el pasaje siguiente, en el que la única "acción" la protagoniza un ojo que parece autónomo de la voluntad de su dueño, por lo que la descripción sigue exclusivamente el ritmo del descubrimiento que realiza nuestro nuevo y activo protagonista, el ojo:

> […] adquirir noticia de un resplandor pequeño, hacia el lado de la derecha, que viene a herir al ojo con un reflejo minúsculo. Vuélvese el ojo muy lentamente de este lado, mientras permanece el cuerpo inmóvil. Viene el resplandor de una cucharilla de metal. Bajo la cucharilla hay una taza. Bajo la taza, un velador de café[614].

El nuevo concepto de *acción* basado en el cambio del punto de vista se plasma bien en el capitulillo titulado "El cielo sube". Lo que convencionalmente sería materia de descripción, *Oceanografía del tedio* lo transforma en narración: la naturaleza se mueve, actúa de forma sorprendente, generando un verdadero espectáculo para el ojo

---

611 *Oceanografía del tedio*, cit., pp. 41 y 43 respectivamente.

612 *Ibid.*, p. 50

613 *Ibid.*, p. 102.

614 *Oceanografía del tedio*, cit., p. 32.

atento, que percibe como actividad maravillosa la impresión de que el cielo se va alzando poco a poco:

> En el cuadrado de cielo, no hay nube alguna. Pero el mirar, ávido, ha encontrado tema de diversión en este cuadrado de cielo. Acontece algo extraordinario. Este cielo se va levantando. *El cielo sube*… Hace un segundo, el lienzo de azul parecía suspendido y preso en la misma cima de los árboles…Ahora, más alto todavía…Por haber dejado pasar un instante sin mirarlo, ahora él ya parece ascendido a infinita altura[615].

La visión del entorno desde un nuevo punto de vista puede lograr en la descripción efectos cercanos al impresionismo pictórico, como en los apuntes del jardín como manchas de color. La imagen de una mujer sosteniendo un libro aparecerá desde tres metáforas en cadena, fruto de una percepción visual insólita. Incluso desde su formulación (jugando como si el término real fuese el figurado y viceversa) recuerdan la "nueva lógica" que nos imponen muchas greguerías:

> Un festón amarillo recorre, por debajo, toda la extensión de la blancura, a no ser muy cerca del final, en lugar en que ésta se derrama y alcanza cierto desmayo hasta la arena del jardín. Tampoco la blancura es enteramente blanca. A un extremo de ella, una mancha de color de rosa es un rostro, terminado por una corona de oro viejo, que es una cabellera; y hacia la mitad hay otra mancha rosa, que son dos manos sosteniendo un cuadrado amarillo, que es un libro[616].

D'Ors realizó también otro curioso experimento con la novela corta de 1922 *El sueño es vida*, que pondremos en relación con la novela de Ramón *El incongruente*, del mismo año[617]. Con cierta práctica superrealista *avant la lettre*, *El sueño es vida* no llega a la liberación total del discurso del soñante, sino que crea un marco ordenado y

---

[615] *Ibid.*, p. 47.

[616] *Ibid.*, p. 77.

[617] Eugenio D'Ors, *El sueño es vida*, La Novela Semanal, nº 52, Madrid, 8 de julio de 1922.

verosímil para mostrarnos el envés de la vida de una joven mediante la edición de su "cuaderno de sueños". Recordemos que Ramón mostró su orgullo por anticiparse a la recepción del psicoanálisis en España. Como expone en el "Prólogo a la nueva edición" de *El doctor inverosímil* en 1941, cuando editó la primera versión en 1914, en la colección La Novela de Bolsillo:

> No se conocía aún en España –fuera de algunos especialistas de la psiquiatría que leían el alemán– el nombre y la doctrina de Freud (…) Al releer ahora en pruebas esta nueva edición de mi libro lo que me ha hecho verdadero efecto es pensar que en 1914 tuviese el atrevimiento de mis psicoanálisis cuando no los escudaba ni los había precedido prueba de autoridad ninguna…[618]

Los sueños, correctamente redactados y fechados, aparecen bajo el clásico marco del autor-editor, aquí profesor de la joven que se propone estudiar científicamente ese conjunto de sueños cuyo relato escrito ha solicitado.

Sin embargo, pese al dilógico título de su novela, D'Ors no se atreve a presentar como "realidad" el mundo de sueños de la protagonista. Podríamos decir, jugando también con la paráfrasis, que la manera de incluir los relatos deja claro que "los sueños, sueños son", y no hay modo de que se confundan con relatos fantásticos o del género maravilloso, pues no se atribuyen a la vida vigil de la protagonista. Por el contrario, Ramón no recurre al marco razonable del sueño para enmarcar lo que en origen parecerían vivencias surrealistas de su protagonista. De manera rotunda, la presentación de sus aventuras es realista, aunque aparezcan bajo los calificativos de "sucesos inesperados"[619] o bajo el juicio de "incongruencias".

En la novela de D'Ors, algunos diálogos conservarían el encanto de la intuición poética, de una lógica insólita y de la atrevida imaginación cercana a la greguería. Pero el marco del cuaderno de sueños que los alberga con naturalidad los

---

[618] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, Novelismo* I, ed. cit., p. 71.

[619] Ramón Gómez de la Serna, *El Incongruente*, en *Obras completas, Novelismo* I, ed. cit., p. 633.

transforma explícitamente en "texto citado", en "texto escrito" y transforma también la experiencia de la lectura. Por ejemplo, la señorita afirma que en su casa

> He roto, con sólo acercarme a él, un espejo muy grande. Mamá dice que pongo poco cuidado en las cosas y debe de tener razón. Una de (*sic*) mis compañeros de estudios, no sé cuál, me ha dicho:
> –Usted no tiene la culpa. ¡Si este espejo se raja con sólo acercarse a él!

Al ponerse otra vez ante el espejo, éste se suelda y aparece de nuevo íntegro. Pero claro, no estamos ante realismo mágico, ni ante un suceso real pero inexplicable. En el sueño, algunas de las cosas que pasan a la joven son semejantes a las que vive Gustavo el Incongruente, y sin embargo en la novela ramoniana se presentan las anécdotas azarosas y extrañas que ocurren al protagonista en su total dimensión de "incongruencias" maravillosas de la vida real. De hecho, sólo un capítulo (el 27, de título "Sus sueños") se dedica explícitamente al mundo onírico del personaje.

En la novela de D'Ors, de contexto e instancia narrativa muy diferentes: nos encontramos ante relatos en primera persona, lo que podría ser más propicio al fluir de las ocurrencias de la protagonista que atenerse a un narrador en tercera persona. Pero además de resultar reconocibles ciertos universales del sueño, son admisibles como tales sueños todos los hechos y los diálogos -asunto que nos interesa especialmente- extraños, como estos que recoge el relato de la soñante:

> Yo le he dicho entonces a mi compañera: ¿Ve usted qué suerte tengo? Las manchas no se conocen, [manchas de aceite, sólo visibles para ella] y en cuanto al espejo, se ha soldado. A mí siempre me pasan cosas así[620].

La influencia del cine, tan contemporánea y frecuente en buen número de escritores, se hace patente también en los modos expresivos de la redactora:

---

[620] *El sueño es vida*, ed. cit., pp. 10 y 12, respectivamente, para las citas anteriores.

> La magnífica escena ha empezado a confundirse y alejarse, al modo como se hace en algunas películas de cinematógrafo (…)
>
> Pasa un viento fuerte, que se lleva en torbellino todas las cosas.
>
> FIN[621]

La relación de este cierre[622] con el de *El incongruente* es llamativa, ya que al contexto de la diégesis (Gustavo y la mujer asisten a una sesión de cine) se añadirán greguerías del protagonista que muestran la vida *sub specie* de cine:

> Si se pudiesen proyectar de alguna manera los destinos, no sería por medio de la escritura en una lectura interminable, no, sino así, por medio de la película…[623]

Sin embargo, de las conexiones entre la novela corta dorsiana y la de Ramón se desprende el inmenso atrevimiento de la voz narrativa de *El Incongruente*, asociada al estilo directo e indirecto libre de un personaje disparatado que vive (no que sueña) en el mundo de lo insólito y lo maravilloso, y que libera su imaginación y su expresión fuera de las ataduras lógicas.

Pocos años después, Benjamín Jarnés incorporaba a su narrativa –en un año tan emblemático para la literatura surrealista española como fue 1929– la fusión de sucesos verosímiles con escenas oníricas, integrados en la novela al mismo nivel, con total naturalidad y formando parte de la misma "realidad" del relato, en *Locura y muerte de nadie*.

Estos experimentos, sin duda, requerían –y necesitan aún– desprejuiciados lectores de novela, no apegados a los contenidos, cómplices de las propuestas insólitas de las que hablaba Ramón en el artículo "Novelismo" de su libro *Ismos* (1931). Cuando

---

[621] *El sueño es vida*, cit., pp. 43-44.

[622] No es el caso ahora de establecer relaciones con posteriores textos surrealistas de Lorca o Alberti y con los relatos oníricos de *La flor de California* de Hinojosa, cuyas puntos de encuentro con *El sueño es vida* dejamos para otra ocasión.

[623] Ramón Gómez de la Serna, *El Incongruente*, ed. cit., p. 761.

defendía un nuevo concepto del realismo en la novela, suponía también que el lector contemporáneo necesitaba la sorpresa y rechazaba lo previsible y las convenciones del género. Según Ramón, el nuevo lector "mucho más sagaz que el de antaño, comprende a dónde va a parar la novela y qué caminos seguirá en cuanto se esboce cualquier conflicto tópico". Su defensa de la novela superrealista implicaba una novela discontinua, acorde con "la discontinua vida moderna", novela en la que "hasta lo más inverosímil y arbitrario" se muestre "con naturalidad". Para Ramón, la vida tiene que aparecer en la novela, pero agitada y mezclada "con verosimilitud a circunstancias inverosímiles e inconvencionales". Un nuevo concepto de realidad que sigue resultando completamente actual y un reto para el lector de novela que sólo aspire a encontrarse con acción externa, historia, conflicto y, cómo no, desenlace[624].

[624] Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 351-357.

QUEVEDO DESDE LA MIRADA LECTORA DE JORGE GUILLÉN

Gregorio Torres Nebrera

Universidad de Extremadura

Cuanto más se examina —con la perspectiva de la historia literaria en la mano— la trayectoria de los autores censados en el "Veintisiete", la conjunción que ponen en marcha de la vanguardia con la tradición que les sirve de plinto, e incluso de profundo cimiento, se hace más evidente. Por ello una parte de la crítica en torno a ese momento de la "Edad de Plata" de nuestra literatura se ha interesado por rastrear la influencia, la presencia, la recepción o la interpretación de ciertos autores "clásicos" en la generación Guillén-Lorca y otros autores adjuntos a la nómina más o menos canónica: al lado del emblemático Góngora, notamos la vuelta a Cervantes, Lope, Calderón y Francisco de Quevedo —en primera línea— además de percibir las huellas de las lecturas de Gil Vicente, Garcilaso, Fray Luis, San Juan... y algunos más, en un segundo plano. Decía don Jorge Guillén [1999: 404] en su fundamental texto "Lenguaje de poema: una generación" (remate de su impar libro *Lenguaje y poesía*) lo que sigue:

> Ahora [refiriéndose a su grupo, a su tiempo] se airea todo el Siglo de Oro lírico, y no solamente a Góngora. Entre Garcilaso y Quevedo reaparecen los admirables segundones: Figueroa, Aldana, Medina Medinilla, Medrano, Espinosa, Villamediana, Soto de Rojas…Y si se vindica al gran don Luis cordobés se da valor actual a Gil Vicente, a Fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Lope, a Quevedo. [Guillén, 1999: 404]

En este trabajo me voy a referir a una pequeña parte, casi un detalle, del amplio campo de rastreo que se abre por delante en la tarea de señalar, y comentar, la lectura que, de diversos modos, hicieron del clásico Quevedo los autores de aquella rica generación —más que en los años primeros (que son los años acotados y examinados en el interesante y pionero libro básico en este tema de José Luis Calvo Carilla, 1992 y un más reciente artículo de Díez de Revenga, 2004), en los posteriores de exilio o de retorno; no pongamos, en esto, puertas al campo— limitándome de momento, y tan solo, a un cualificadísimo lector y glosador: Jorge Guillén.

1. A don Jorge le interesó la figura de Quevedo un poco desde fuera, desde el lector-profesor que se propone entender a un poeta tan solo para explicarlo a unos alumnos, pero reconociendo que Quevedo se sentía lejos de su talante de poeta, de estudioso y de hombre: en una carta a su fraternal Salinas, fechada en Montreal el 13 de marzo del 40, don Jorge reconocía "que no he llegado -¡todavía!- a la *idea* de Quevedo" [Pedro Salinas/Jorge Guillen, 1992: 226]. Y aunque le admiró profundamente y reconoció sus grandes valores literarios, tengo para mí que no se identificó demasiado con el ácido y estoico poeta barroco, porque Guillén poco tiene en su poesía de pesimista estoicismo y casi nada de ácida sátira (salvo excepciones puntuales que se podrían resumir en el fino talante irónico de su poema "Potencia de Pérez" y en una sección de *Homenaje*). En un poema de ese mismo libro (que echa una mirada —aún muy lejana, todavía muy serena— hacia la muerte común aplicada a sí mismo; por eso lo titula "Resumen") Guillén expresa su rechazo del Quevedo ("Quevedo insoportable", le dice) que continuamente nos está recordando nuestra condición de mortales:

Me moriré, lo sé, Quevedo insoportable.
No me tiendas eléctrico tu cable.

Amé, gocé, sufrí, compuse. Más no pido.
En suma: que me quiten lo vivido.[Guillén, 1978: 588]

y glosa sus propios versos en el largo texto "El poeta ante su obra"

> «Que me quiten lo vivido» corresponde a la frase de la lengua «que me quiten lo bailado». El autor advierte que admira mucho a Quevedo, escritor formidable. Pero disiente de su doctrina [Guillén 1999: 815].

Guillén no dedicó específicamente a Quevedo ninguno de sus trabajos de crítica literaria— a pesar de que en otro comentario epistolar a Salinas reconocía que don Francisco es "el mayor poeta lírico de Europa del siglo XVII" [Pedro Salinas/Jorge Guillen, 1992: 363]— y sólo muy esporádicamente encontramos algunas opiniones entre sus ensayos y comentarios en prosa, de modo que hay que buscar atentamente en la creación poética propiamente dicha de don Jorge para encontrar presencias más explícitas de la lectura de Quevedo.

Ya señalaba Calvo Carilla [1992: 180 y 179] que "la ausencia de huellas quevedescas es prácticamente total en los dos primeros *Cánticos*" y por tanto "resultará más fácil hablar de la influencia de Quevedo en el Guillén posterior a 1950". Y en efecto, como se verá enseguida la más amplia presencia expresa de Quevedo en la poesía guilleniana corresponde al libro *Homenaj*e, que es de 1967, en su primera edición. Con todo, en las escasas páginas que el mencionado crítico dedica a la recepción guilleniana de la cosmovisión y de la poesía quevedesca, se hace eco del espléndido soneto de *Cántico*

"Muerte a lo lejos", en el que—en opinión ya señalada por E.M. Wilson [1977] entre otros— se nota la impronta de otros dos sonetos quevedianos: "Miré los muros de la patria mía" y "Todo tras sí lo lleva el año breve" [Quevedo 1963: 31 y 32]. Estoy con Guillén (según señaló el poeta en un post-scriptum que Wilson añadía en la reedición de su artículo, inicialmente aparecido en 1953) en que hay mucha menor presencia en su texto del primer soneto quevediano que del segundo, pues los versos de dicho soneto "influyen claramente en mi actitud y en mi escritura". Un detalle que confirmaría tal aserto: Quevedo había escrito, al empezar su texto, que el tiempo de la vida mortal es "año breve", y reitera el mismo adjetivo al final, cuando la muerte vuelve a definirse como "breve suspiro, y último y amargo". Y en una décima de *Cántico* dedicada a reflexionar sobre el paso del tiempo (o sea, de la vida) sobre el apoyo referencial de un reloj de arena que deja deslizar su contenido de una ampolleta a la otra, durante una hora, dice Guillén, cuando la precipitación de la arena parece— subjetivamente— ganar celeridad, que "lenta la hora, ya es todo/ breve", utilizando el mismo adjetivo quevedesco. Y hasta una coincidencia reflexiva final, aunque se llegue a ella desde presupuestos distintos, desde el fatalismo estoico de Quevedo, y desde el optimista vitalismo de Guillén. Para el primero, puesto que no hay posibilidad de detener la brevedad de la vida ("si es ley, y no pena") para qué lamentarse. Y don Jorge tomaba parecida actitud: "Por más que el codo /cavile no, no hay lamento" [Guillén 1977: 251]. También—sin abandonar el primer libro de *Aire Nuestro*— se podría advertir un eco quevediano en algún momento del poema "El desterrado" [Guillén 1977: 218], texto en el que el yo lírico se siente apartado del mundo contingente por la acción difuminadora, condenatoria de la niebla, haciendo que el "todo ya pleno" de otras exultantes ocasiones se convierta en "todo es vago", espacio deshilachado en donde parecen diluirse, como imagen presentida de Caos, "las santas cosas". En el verso décimo de ese poema—lo señaló ya J. L. Calvo Carilla— salta casi la intertextualidad quevediana. Guillén escribe: "El mundo cabe en un olvido", y Quevedo había consignado en la silva "El sueño" (que es otra forma de "niebla de la mente y del espíritu", o, para Quevedo, "muda imagen de la muerte") que "en todos los mortales/ yace la vida envuelta en alto olvido"[Quevedo

1963: 421]. Claro que Guillén, al continuar en su cerco reflexivo al hecho de la niebla, duda pronto del aserto anterior, en lo que tiene de pesimista, y lo repite pero entre interrogaciones, porque al fin de la reflexión concluye que "la tardía niebla jamás anonada".

También en *Clamor* se ha señalado por parte de algún crítico [E. de Zuleta 1971, 157-158] algún otro eco quevediano, o "contra-quevediano", si se prefiere. Es el caso del soneto "Ars vivendi" [Guillén, 1977: 516] que podríamos poner ante el espejo de uno de los "metafísicos" más conocidos del escritor barroco, ése que empieza "¡Ah de la vida!"... ¿Nadie me responde?" [Quevedo 1963: 4], verso que Guillén coloca como lema (y texto al que remite) al frente del suyo. Guillén asume el paso del tiempo, en el umbral de la vejez, pero sin sentir desaliento en el afán de cada día. Se acerca inicialmente, por tanto, a la visión de Quevedo, pero situándose, al final, en el extremo opuesto: frente al pesimismo fatalista de éste ("no hay calamidad que no me ronde") la confianza en que la vida tiene razón y sentido a pesar de los golpetazos del tiempo ("mortalidad no es el instante/ que al fin me privará de mi corriente"). Como dice Zuleta en el lugar señalado, en Guillén, como en Quevedo, pero a la vez distanciándose de él, se siente "la vida como fluir hacia la muerte, pero el acento se pone en el vivir". Nunca Guillén asumiría en su verso la entrega deprimente de Quevedo ("soy un fue, y un será y un es cansado") sino la contraria ("Estas horas no son las postrimeras") y por tanto los dos sonetos divergirán en los respectivos endecasílabos de cierre. Si tras ese examen de lo que ha sido y es la vida que ha pasado y por pasar, Quevedo se acaba viendo reducido a "presentes sucesiones de difuntos", Guillén opone un sintagma contrario que apuesta por la vida: "serán mis sucesiones de viviente".

En el capítulo que inexcusablemente le ha de dedicar Guillén en la "historia literaria en verso" que es la sección "Al margen de…" (entre Villamediana y Calderón) dentro de la tercera entrega de "Aire Nuestro", *Homenaje*, encontramos la primera presencia explícita importante de Quevedo en el poeta vallisoletano, lectura que se ve prolongada en un soberbio retrato que encontramos en el volumen *Y otros poemas*, que será el texto que más destacaré en las líneas siguientes.

En la serie de poemas "Al margen de Quevedo", es un soneto el primer texto que abre el conjunto, y que nos remite a uno de los más conocidos entre los satíricos del autor del *Buscón*: el que don Francisco inicia con este verso "En cuévanos, sin cejas y pestañas" [Quevedo 1963:618] y del que Guillén [1978:58] cita, como lema del suyo, el endecasílabo que cierra el segundo cuarteto del texto quevediano: "y luego dais la teta a las arañas", verso que Guillén comenta brevemente en uno de los ensayos [1999: 518], al tratar de que "la poesía no depende de la hermosura o de la fealdad reales de las cosas", de este modo:

> Un día, un día de inspiración, don Francisco de Quevedo insulta a una vieja. Increíble. ¡A una vieja! Y surge una extraordinaria imagen: «Y luego dais la teta a las arañas»: verso atroz y perfectamente poético. ¡Y luego dais la teta a las arañas!"

Para facilidad del lector, reproduzco a continuación ambos poemas:

A UNA VIEJA

En cuévanos, sin cejas y pestañas,
ojos de vendimiar tenéis, agüela;
de Fregenal, muslos de suela;
piernas y coño son toros y cañas.

Las nalgas son dos porras de espadañas;
afeitáis la caraza de chinela
con diaquilón y humo de la vela,
y luego dais la teta a las arañas.

No es tiempo de guardar a niños, tía;
guardad los mandamientos, noramala;
no os dé San Jorge una lanzada un día.

Tumba os está mejor que estrado y sala;
cecina sois en hábito de arpía,
y toda gala en vos es martingala.

LA VIEJA Y DON FRANCISCO

Luego de dar la teta a las arañas
te hace a ti cucamonas y mohines
como si fueses tú de sus afines
mientras a su tugurio la acompañas,

y a tu juego responde con sus mañas
aunque a suma tiniebla la avecines,
y por entre vocablos malandrines
jamás barrunte cómo la enmarañas.

brujas con la pelambre ya postiza
y algún raído Góngora pelado,

que revisten allí sus propios lutos.
Hacia tu huesa el orbe se desliza,
Don Francisco, de muerte delegado.

Quevedo, con las hipérboles expresivas que le son habituales en este tipo de retratos satíricos, plenamente expresionistas, recalca la fealdad y la sequedad dérmica de la anciana objeto de su ataque, resaltando sus ojos excesivamente hundidos en la cara llena de granos y tumefacciones que vanamente quiere ocultar con afeites; y su extrema delgadez, que acompaña a su mal disimulada vejez, se hiperboliza en el verso que transcribe don Jorge, pues la mujer tiene los pechos reducidos a una sutil tela de araña (la zoomorfización que luego usará Valle es evidente) con el negro pezón evocando el cuerpo del arácnido en el centro de su tela que atrapa y mata. Consecuentemente el poeta barroco acaba subrayando la caducidad de la dama que aspira a una falsa juventud mediante el envío al tiempo que le es más coherente, en los aledaños de la muerte ("tumba os está mejor que estrado y sala") y especialmente declara que esa ruina humana escondidas tras sus afeites no es "gala" sino "martingala", voz que en el *Diccionario de Autoridades* se define como "parte del arnés que cubría las entrepiernas",

las calzas que vestían los caballeros debajo de los quijotes, o sea lo que está por debajo de lo aparente, de donde fácilmente se desliza al significado actual de "artimaña", "estrategia para el engaño o disimulo", que es el sentido que pone en marcha Quevedo.

Guillén hace partir su particular glosa o "prolongación" de la burlesca situación iniciada por Quevedo en el verso citado al frente de su poema, verso que casi repite literalmente en la apertura de su soneto ("Luego de dar la teta a las arañas") faltándole la copulativa "y" del original —que une la acción descrita a la previa de "afeitarse el rostro— y cambiando la forma verbal "dais" por el infinitivo "dar" precedido de la locución adverbial "luego de" ('inmediatamente después', 'a continuación') que introduce así un matiz de temporalidad, de proceso, que es lo que por su cuenta Guillen desarrolla en su soneto/retrato de don Francisco de Quevedo, como más adelante se verá.

Pero nótese además que Guillén organiza su soneto de forma pareja a cómo lo hizo don Francisco con el suyo: si el autor del XVII se dirigía con cierto desparpajo zumbón a la vieja que se las quiere dar de joven, Guillén aborda directamente al poeta Quevedo al que recrea en relación con esa misma dama, que en los versos de don Jorge no es sino efigie de la muerte, y el poeta que la acompaña, "delegado" de la misma. Se consigue así, de forma mucho más clara que la insinuación del soneto quevedesco, la equiparación de "arañas" (primer verso) y "muerte" (último endecasílabo) en un deseo de aproximar también a los agentes —vieja y poeta barroco— "como si fueses tú de sus afines". Uno y otro, usando de sus mismas "martingalas" (las "mañas" o "artimañas" que prefiere usar Guillén) marchan al mutuo encuentro en la consideración guilleniana de esa poesía de aguafuerte que practicó Quevedo.

En el primer terceto (enlazado sintáctica y semánticamente con el cuarteto anterior) sale a relucir una síntesis de la tipología que el poeta y el prosista Quevedo hace aflorar en su literatura fuertemente satírica. Así "dómines hirsutos" (al frente de ellos el llamado "Cabra") "brujas con postizos" como la del soneto que motiva este poema, o tantas brujas de las pinturas goyescas (ya comentaba el editor Blecua [1963:CXIII] acerca de este mismo soneto, que en él "una vieja afeitada y presumida

será vista con ojos tan extraordinarios, que sólo una mezcla de Goya y Picasso lograrían producir un cuadro semejante") más "algún raído Góngora pelado", alusión metaliteraria a las pésimas relaciones entre los dos grandes escritores, por un lado, y por otro a la marcada oposición tan tópica como superada (hoy) de un culteranismo gongorino tan pecador por exceso —en don Luis— y un conceptismo de asociaciones tan cargadas de irónicas alusiones —en don Francisco—.Vale aquí, en el conceptista Guillén, la expresión "raído Góngora pelado" por el retrato-síntesis de aquel escritor (en la valoración de Quevedo) como taciturno, triste, apocado, antivitalista (al contrario- repito- del vitalismo confiado que caracterizó casi siempre la poesía guilleniana) que fue también objeto de chanza por parte del autor del *Buscón* bajo la despectiva sufijación de "Gongorilla". Así toda una sección de las "sátiras personales" que distingue Blecua en su edición de la poesía quevediana que aquí se utiliza [1963: 1161-1184] está plagada de dardos contra el cordobés (ataques de los que este verso guilleniano es un acertado resumen oportuno). Allí encontramos un endecasílabo que coincide parcialmente con el de Guillén, pues llama don Francisco a don Luis "culto y pelado" [Quevedo 1963: 1180], y don Jorge habla de "raído Góngora pelado". Ni que decir tiene que el autor de *Cántico* está haciendo clara referencia a la utilización dilógica por parte de Quevedo del adjetivo "raído", con los simultáneos valores de 'gastado por el uso' en referencia al hábito sacerdotal (don Luis era clérigo) y "desvergonzado, libre y que no atiende a su decoro", según definición del *Diccionario de Autoridades*. En un romance satírico de Quevedo comprobamos tal uso dilógico del adjetivo "raído":

> aquel sacristán famoso
> aquel desdichado Fabio,
> el que a tus torres de viento
> repicó los campanarios,
> después que el manteo raído,
> ya que no desvergonzado,
> hizo asiento sobre un cerro
> para descansar un rato (Quevedo 1963:905)

Y en cuanto a la voz "pelado" no hay que descartar que don Jorge la esté utilizando a partir de su significado en el XVII de "persona aquejada de la sífilis o mal gálico", padecimiento que acarreaba la pérdida del cabello. Además Guillén ha comprendido y asimilado muy bien los juegos contrastivos del modelo barroco, al enlazar la "pelambre" postiza de las viejas pintadas por Quevedo con el "raído" y "pelado" (sinónimos de "mísero" o incluso "miserable") con que se dibuja escueta y conceptistamente al gran enemigo de don Francisco en la corte de los poetas.

Pero Guillén acaba convirtiendo lo que en un principio parecía una glosa a un poema satírico de Quevedo en un retrato del poeta como escritor y pensador volcado hacia la visión funeraria, pues el espacio particular que gusta pintar don Francisco es aquél que camina hacia la muerte, como declara sin ambages Guillén a punto de acabar su soneto: "hacia tu huesa el orbe se desliza". De modo que en este viaje que hacen juntos el poeta y su figura hacia "el tugurio" de esta última (v. 4) concluimos que el cuadro que pinta Guillén no es otro que el de Quevedo y la Muerte de la mano. Eso explica la aposición de cierre: don Francisco es el portavoz, representante, heraldo de la misma Muerte.

Los restantes poemas de la sección "Al margen de Quevedo" [Guillén 1978:59-63] son juegos retóricos inspirados en los guiños y escorzos de la mucha y muy rica poesía satírica y humorística de Quevedo, menos uno, en el que me detendré unas líneas. Así el breve texto dedicado a pergeñar un retrato zoomorfizado, expresionista (como tantas veces lo hizo Quevedo) de "Regino Soler", en el que no solo interesan sus comparanzas anatómicas ("ojos saltones" como "sabañones"; "ojos bizcos" como si fuese "mezcla de rana y sapo") sino el recurso llamativamente humorístico conseguido por la rima de los dísticos, práctica retórica que Guillén había estudiado en Góngora y también en Quevedo, en donde este recurso expresivo llega a ser, en ocasiones, el verdadero meollo del poema. En la temprana fecha de 1925, y en uno de los capítulos de su tesis doctoral *Notas para una edición comentada de Góngora* [Guillén 2002: 44] al tratar de las "palabras cómicas" del cordobés, de los efectos grotescos que Góngora

persigue al enlazar ciertas rimas, reconoce Guillén que en tal uso el autor del *Polifemo* "se muestra parco en parangón de Quevedo. Quevedo ha explotado tanto esa mina que debemos considerarla suya. Nadie —de los españoles— se ha aventurado tan lejos como él en la fantasmagoría grotesca". Resonancia de las sátiras quevedianas, de sus "letrillas", tiene la caracterización de medio mundo —por tipologías nacionales— del poema "Hora de las diferencias" (la "hora de todos" de don Francisco se refleja en dos "horas" de sendos poemas guillenianos de este grupo) que se reconoce como un "juego" que perfila irónicamente el modo de ser de italianos, franceses, rusos, ingleses y americanos en sucesivas y habilidosas redondillas, como en el texto titulado "Hora de la verdad", en el que se va oponiendo el título al sustantivo que cierra —como incesante y progresivo estribillo— cada estrofa: "un camelo", "el mayor camelo", "el camelo del camelo", "el más criminal camelo" y, por fin, "el gran Camelo", hipérbole de marca quevediana y pie forzado de la rima que ha determinado otra cascada de sustantivos enlazados por el cordón umbilical de la rima consonante: "velo"+"vuelo"+"desvelo"+"duelo"+"anzuelo", con parecida finalidad humorística a la reseñada antes. Una "hora de la verdad" que es también un desvelamiento de las punibles apariencias que encontramos en este ejemplo de poesía satírica, denunciadora, de Guillén, en la línea de aquel inolvidable "Potencia de Pérez". Una redondilla de ejemplo:

> ¿La paz armada entre el vuelo
> del avión y el del grajo
> parecerá a los de abajo...?
> -Cumbre del mayor camelo.

Aludiendo a una letrilla quevedesca en la que "Refiere su nacimiento y las propiedades que le comunicó" ([Quevedo 1963: 696]; Guillén cita, e introduce en su poema, los dos primeros versos del clásico: "Parióme adrede mi madre,/ ¡ojalá no me pariera!"] el autor de *Cántico* nos da su particular formulación del "nihilismo barroco" y

sus apariencias ("¿Las cosas son? No son nada/ que a una realidad ajuste/ sus apariencias ¡Embuste!"). Y, cerrando la serie, los severos alejandrinos de "Obsesión" agrupados en cuartetos que se inspiran en el soneto (del "Canto a Lisi") "Amante desesperado del premio y obstinado en amar" [Quevedo 1963: 513], un texto en principio amoroso que Guillén adapta a una reflexión ante la muerte que deviene en la posibilidad de perdurar, de permanecer frente a la carrera del morir en el espacio protector, preservativo de toda contingencia, del útero materno ("tiniebla protegida"): una suerte de "desnacer" frente al "morir" que enlaza el pensamiento guilleniano con el de Unamuno. La vida es —afirma Guillén con imágenes que hubiesen gustado a Quevedo— "congoja de prisión", tránsito, "intervalo difícil" entre dos recintos que nos defienden del "mundanal ruido": el útero de la madre y el útero de la tumba. Una personal variante del binomio paradigmáticamente quevediano de "la cuna y la sepultura".

Hay otro poema de Guillén en el que se hace un segundo retrato del gran escritor barroco. Pertenece a la cuarta entrega de *Aire nuestro*, *Y otros poemas* [Guillén 1979: 260-261], y está dentro de una sección que, en realidad, es una prolongación de aquella "Al margen de…" de *Homenaje* que acabamos de ver. Estamos, en concreto, en la sección "Glosas II", y al lado de otros poemas que igualmente se titulan "Al margen de (Boccacio, Jorge Manrique, Garcilaso, Gracián, *La Dorotea* o *El Libro del Buen Amor*).

En este segundo caso Guillén no parte de un poema concreto de Quevedo, que le sirva de estribo, sino que pretende— con la taracea de varias citas quevedianas— resumir las varias facetas que integran la imagen que tenemos del escritor, puesto que Guillén toma pie en una aseveración que intenta hacer plausible en los versos que siguen: en Quevedo hay un "cruce genial de varios que son uno/ terriblemente idéntico a sí mismo".

Siete secuencias trenzadas de endecasílabos y heptasílabos (más un pie quebrado pentasilábico, en el penúltimo verso) excepto la primera, solo formada por versos de once sílabas. Ese es el diseño métrico del poema guilleniano, de versos libres, a

modo de una silva de cuarenta y cinco unidades versales, como las que acuñaba don Francisco, sobre todo en su poesía de corte moral y metafísico.

Empieza Guillén por hacerse eco de una conocida divisa quevediana ya expresada en uno de sus conocidos poemas metafísicos, "El escarmiento" [Quevedo 1963: 12-15] pues el endecasílabo "emergió de una cuna ya ataúd" se corresponde bien con la afirmación tantas veces acuñada por don Francisco "muriendo naces y viviendo mueres"(v. 122). Sea pues esa primera estrofa del retrato guilleniano para reafirmar lo que se había concluido en un poema anterior: que para Guillén, Quevedo, el hombre y el poeta, son "delegados de la muerte", y con la muerte conviven en estoico maridaje:

> ¿Este nombre designa sólo un hombre?
> Cruce genial de varios que son uno
> terriblemente idéntico a sí mismo:
> emergió de una cuna ya ataúd,
> con fantasmas difunto siempre a cuestas.

El Quevedo moral es la primera faceta que le interesa destacar a Guillén en las estrofas segunda y tercera, en las que se advierte una cierta ironía del poeta que cree en la importancia del instante y del presente (el hodiernismo gozoso de Guillén) frente a la conciencia abusiva del acabamiento que acompaña a la cosmovisión quevediana ("hombre mortal de siempre", para el que no existió "la gracia del instante") que sólo cree en la realidad sempiterna y de ultratumba. Y a cuento de esa faceta— que claramente es la menos compartida por Guillén— llega la primera cita intertextual, "pasto delicioso del pecado", que es la transcripción del verso de cierre del soneto que zahiere la figura del rico glotón ["¡Cuántas manos se afanan en oriente!" Quevedo 1963: 56]:

Delicias, sí, las hay:
El "pasto delicioso del pecado".
Espíritu robusto
dicta lección sin fin
por entre consonantes razonantes,
frente a unas tierras áridas.
Camino de ultratumba,
voz castiza levanta sus loores:
Dios, el Rey, el Imperio.

¿La gracia del instante
no existió para él?
Hombre mortal de siempre
—y cristiano muy viejo—
deja al mortal, ya escuálido,
ante la sola realidad eterna.

Avanzando por los "varios" que son uno en Quevedo, le llega el turno en la estrofa cuarta al poeta amoroso, pero advirtiendo que la fuerza de la severidad moral de don Francisco resta vitalidad y sinceridad carnal a su poesía de amor, que es más ejercicio de retórico lenguaje que experiencia sentida y vivida, y aun cuando lo fuera, no pasaría del "desliz impuro", de ser una ocasional "delicia de pecado": escueto ideal que se agota en sí mismo, fríamente, "inacción sin pecado" vivida en solitario, en la pura abstracción. Pero una vez más don Jorge encuentra la imagen que mejor puede definir esa postura de Quevedo ante el amor, buscando no entre su poesía amorosa, sino entre la religiosa, un delicioso endecasílabo: "con respeto anda el aire entre las rosas". Guillén toma la cita del verso 694 del largo "Poema heroico a Cristo Resucitado", fechado con anterioridad a 1621[Quevedo 1963: 189-193]. La procedencia de la cita, que no deja de ser algo extravagante, está en cierto sentido "advertida" por el poeta, puesto que la hace preceder del heptasílabo "un paraíso espera", verso que lo podemos entender como referido a los prometedores gozos del amor, pero que, concordando con el ascético

Quevedo, que es el preferido de Guillén, nos envía a ese *locus amoenus* celeste —el Paraíso al que retorna Cristo tras su tránsito terrestre— que don Francisco dibuja en el enfadoso y religioso poema aludido. Quevedo está dibujando un paradisíaco jardín, en el que las flores son estrellas, en el que "con respeto anda el aire entre la rosas: / que sólo toca en ellas, manso, el viento/ lo que basta a robarlas el aliento" (vv. 694-696) :

Amor? Desliz impuro
si no es aún retórico ejercicio,
a solas ideal
inacción sin pecado.
Un paraíso espera:
"Con respeto anda el aire entre las rosas"

La siguiente estrofa apunta a la cara agridulce del poeta satírico (sobre un ejemplo de esta veta se había construido el retrato anterior) pero advierte Guillén que ese humor tiene también un profundo valor moral— ya lo veíamos antes— puesto que sirve para poner en su sitio, en su hora de la verdad, a tantos fingidores. Y una vez más Guillén acude a la cita del moralista Quevedo, porque la verdad es el objetivo que persigue el poeta—opina Guillén— por molesta y severa que pueda resultar al fin. La cita ahora procede de los versos 5-6 del soneto, entre los morales, "Reprehende a un amigo débil, en el sentimiento de las adversidades, y exhórtale a su tolerancia" [Quevedo 1963: 74-75]:

Pero el humor genial atiende al mundo,
y lanza sus chacotas
a tantos simulacros,
mentirosos, hipócritas, farsantes,
seres que siendo apenas se desmienten.
"Verdad severa enmiende el sentimiento
si, varón fuerte, dura virtud amas".

La voz "virtud" de la cita le sirve a Guillén para enlazar con la siguiente estrofa, en la que parece apuntarse al estilo quevediano que procura someter a la disciplina del lenguaje (y de eso sabía mucho su glosador) los sinsabores de la experiencia, y hace (tal vez sin proponérselo) un elogio del papel que en poesía supone saberse callar a tiempo, algo así como lo que ahora se elogia como "poética del silencio":

> Esa virtud encuentra
> vocablos esenciales
> a una altura de voz
> varonil con dominio
> de una latente angustia,
> sostén y contrapunto
> del tono y del silencio ya tan nobles.

Todo Quevedo— resumen y valoración final en la última secuencia— es para Guillén algo tan noble, tan cimero, como "un lenguaje soberano", que el poeta ha logrado alcanzar en una especie de ascesis moral que se ha logrado en el túrculo de la palabra bien escrita, precisa, aquellos "vocablos esenciales" que nos permiten entender el mundo y sosegar el espíritu. Creo que es en esta tesitura en la que Guillén parece entender "la idea" de Quevedo, que decía no haber captado todavía en 1940: en que su admirado poeta del Barroco hizo de la poesía un modo vital de iluminación y exégesis del propio mundo. Por ello el final de este poema guilleniano, que nos ha llevado hasta la contemplación de la cima quevediana, se remansa en un pluripausado, lentísimo— y a la vez fluido con sus dos sinalefas— endecasílabo que recorre los peldaños de esa aventura en la que el poeta del XVII y el poeta del XX parecen encontrarse: mirar en derredor, codificar en lenguaje poético, salir airosos del proceso, y descansar contemplando la obra bien hecha: todo ya pleno. Uno de los vocablos más queridos de don Jorge –"calma"– es el broche que ajusta este segundo retrato de don Francisco de Quevedo (que entronca

con las resonancias de las odas luisianas, ésas de las que fue editor y encendido defensor, precisamente, el gran poeta del XVII):

> El alma así serena,
> diciendo sin cesar sus inquietudes,
> asciende hasta un lenguaje soberano,
> última cima
> de visión, de invención, de triunfo y calma.

En el libro *Final* [Guillén 1981: 341] en su quinta y última sección ("Fuera del mundo") reaparece Quevedo para recordar, con él y por enésima vez, nuestra inevitable mortalidad, pero afirmándola —todavía— con serenidad, sin desgarro interior, sin el desgarro quevediano al hombro: "Quevedo y otros dicen; Vida es muerte./ La muerte es el principio de la vida./ Hay contrarios humildes./ ¿La vida? Pues es vida. ¿Muerte? Muerte./ Cada uno responda con su fe./ La fe, no la razón, es quien decide". Si Quevedo, fiel al pensamiento de su tiempo, hizo de la muerte el centro gravitatorio de la vida, Guillén operó hasta casi el final de *Final* en vitalista dirección contraria: el "existencialismo jubiloso" del que hablaba Eugenio Frutos [1950].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Calvo Carilla, José Luis [1992]. *Quevedo en la generación del 27 (1927-1936)*. Valencia, Pre-Textos.

Díez de Revenga, F. Javier [2004]. "Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX (Quevedo y Jorge Guillén)" *La Perinola*. Revista de investigación quevediana, Universidad de Navarra, 8, pp. 109-114.

Frutos, Eugenio de [1950]. "El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 18, pp. 411-426. (Reproducido en B. Ciplijauskaité (ed) *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, 1975,pp.189-206).

Guillén, Jorge 1977 a]. *Cántico*. Barcelona, Seix Barral.

_____ [1977 b]. *Clamor*. Barcelona, Seix Barral.

_____ [1978. *Homenaje*. Barcelona, Seix Barral.

_____ [1979]. *Y otros poemas*. Barcelona, Seix Barral.

_____ [1981]. *Final*. Barcelona, Seix Barral.

_____ [1999]. *Obra en prosa*. Edición preparada por Francisco J. Díez de Castro. Barcelona, Tusquets.

_____ [2001]. *Notas para una edición comentada de Góngora* (ed. a cargo de Antonio Piedra y Juan Bravo, con prólogo de J. Mª Micó) Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha y la Fundación Jorge Guillén.

Quevedo, Francisco de [1963]. *Obras Completas I: Poesía original* (ed. de J.M. Blecua) Barcelona, Planeta.

Salinas, Pedro / Guillén, Jorge [1992]. *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona, Tusquets.

Wilson, E. M. [1977]. "Guillén y Quevedo ante la muerte" (recogido en *Entre las máscaras y Cernuda*. Barcelona, Ariel , pp. 301-309).

Zuleta, Emilia de [1971]. *Cinco poetas españoles*. Madrid, Gredos.

V

…Y SIEMPRE JUAN MANUEL

JUAN MANUEL ROZAS Y EL TEATRO CLÁSICO

Luciano García Lorenzo

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Como es bien sabido, sobre todo por los que aquí nos encontramos, la labor investigadora de Juan Manuel Rozas se centró fundamentalmente en dos épocas: el Siglo de Oro español y en especial la labor tanto poética como dramática de Lope de Vega, y el siglo XX, con primordial interés por la poesía de la Generación del 27. Mi intención es detenerme ahora en una parte de la primera actividad que he citado –los trabajos de Juan Manuel dedicados al teatro clásico español– y para llegar a un entendimiento adecuado de esta dedicación, creo conveniente, además de remitir a la labor que realizó Jesús Cañas al reunir en 1990 los trabajos dedicados a Lope[625], hacer una agrupación de los mismos y que sería la siguiente:

---

[625] Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990. Vid. también la Bibliografía de Juan Manuel Rozas en *Revista de Estudios Extremeños*, XLVIII, 1991, pp. 614-620.

a) Trabajos de carácter general: en primer lugar, la redacción de varios capítulos de la *Historia de la Literatura*, que dirigió en 1978 y editada por la UNED[626]; en segundo lugar, el estudio publicado en *Historia y crítica de la Literatura española*, en 1983[627]; el tercero sería el titulado "Siglo de Oro, Historia de un concepto: la acuñación de un término", aparecido en el Homenaje a Francisco Ynduráin, en 1984[628].

b) Trabajos dedicados a aspectos diversos: la licitud del teatro y Bances Candamo (1965, en la revista *Segismundo*[629]) y un segundo en el Homenaje a don Emilio Orozco (1979[630]); el volumen consagrado al *Arte Nuevo* de Lope (1976[631]); los estudios en torno a La Mancha y el teatro (1981) y, en la misma línea, otro a las Ordenes militares (1990)[632], y, por último, el dedicado a la enemistad Pellicer-Lope (1984)[633].

---

[626] *Historia de la Literatura española. Tomo I. Edad Media y Siglo de Oro*. Madrid, UNED, 1978; el segundo tomo está dedicado a los siglos XVIII al XX. En el primero, Rozas escribe toda la segunda parte; en el segundo figura como redactor de la obra, al lado de otros ocho profesores. Es muy significativo que la ilustración de la cubierta del primer tomo sea el retrato de Lope de Vega.

[627] Francisco Rico, *Historia y crítica de la Literatura española*. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 123-202 y 291-380. El volumen estuvo coordinado por Bruce Wardropper y titulado *Siglos de Oro: Barroco.*

[628] *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 413-428.

[629] "La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite", en *Segismundo*, I, 1965, pp. 339-419.

[630] "Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, Universidad, 1979, III, pp. 140-161.

[631] *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.

[632] *Ciudad Real en el teatro de Lope De Vega*. Discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real, 1981; "Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)", en *Estudios sobre Lope de Vega*, cit. pp. 469-478.

[633] "Pellicer frente a Lope (Historia completa de una enemistad)", en *La Literatura en Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 133-168.

c) Estudios dedicados a obras concretas de Lope: *Fuenteovejuna* (1981); *El castigo sin venganza* (1986) y *Las Batuecas del Duque de Alba* (1988)[634], este último aparecido ya muerto Juan Manuel. Quiero recordar particularmente el segundo, pues fue uno más de los trabajos de Rozas con los que tuve algo que ver, ya que en aquel momento yo estaba asesorando a Miguel Narros en el Teatro Español y estuve muy cerca del montaje de *El castigo sin venganza* y de las actividades que se llevaron a cabo con este motivo, una de las cuales fue el encargo que se hizo a Ricardo Doménech para organizar un ciclo de conferencias y que dio origen al libro que luego las publicó.

d) El artículo en torno a la técnica del actor barroco y que apareció en 1981[635].

De todos estos trabajos, voy a detenerme en tres, pues estimo que son los que, por diferentes razones, han tenido una especial repercusión en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro español.

Si nos acercamos a la atención que se ha prestado a los aspectos relacionados con la licitud moral de nuestro teatro áureo, podemos observar fácilmente que, después del volumen impagable de Cotarelo sobre las Controversias, muy poco se había hecho sobre el tema precisamente hasta los años ochenta del pasado siglo. Es en esa década cuando se hace un serio acercamiento a los textos que, en todo o en parte, ofreciera Cotarelo para ver la importancia de los mismos y se comienzan a publicar numerosos artículos (monografías sólo una, por desgracia) que hoy conforman un buen ramillete de reflexiones, que tienen como protagonistas al Padre Mariana, a Fray José Jesús María, al Padre Manuel Ribera, a Ribadeneira y a tantos otros autores de libros y panfletos de

---

634 "*Fuenteovejuna* desde la segunda acción", en *Primer Simposio de Literatura española*. Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192; "Texto y contexto en *El Castigo sin venganza*", en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1986, pp. 165-190; "*Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid, Castalia, 1988, III, pp. 305-321.

635 "Sobre la técnica del actor barroco", en *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura), III, 1981, 191-202.

muy diverso carácter, defensores unos y contrarios otros a las comedias y, sobre todo, a su puesta en escena. Detrás de estos estudios se encuentran investigadores como José Luis Suárez García, que ha editado modernamente las *Controversias…* con una excelente puesta a punto de lo que estamos recordando y un utilísimo Índice[636], Marc Vitse escribiendo uno de los más sugerentes trabajos publicados en las últimas décadas sobre el teatro clásico, Antonio García Berrio con una pequeña monografía que Vitse discute, Alfredo Hermenegildo, Antonio Roldán Pérez, Agustín de la Granja, Francisco Florit o quien esto escribe…[637]

Pero quizás el estudio más temprano, entre los de mayor valía, es precisamente el de Juan Manuel Rozas, aparecido en la revista *Segismundo* en 1965. Este trabajo, además, es también uno de los primeros acercamientos realmente extensos al *Teatro de los teatros* y en él Rozas estudiará adecuadamente no sólo lo que se refiere a las opiniones de Bances sobre el teatro áureo y el inacabado proyecto que el autor pretende sobre el teatro español y también sobre el grecolatino, sino que Juan Manuel pone sobre el tablero y discute las ideas de Bances en torno a ese universo de la escritura y de la representación, un debate que llenó toda la historia dramática del XVII español.

En los primeros años de la década de los setenta tuve la oportunidad de hacer realidad uno de esos sueños que se tienen en esta profesión y fue dirigir una serie de colecciones en una editorial de confianza. Efectivamente, la Sociedad General Española de Librería (SGEL) aceptó mi propuesta de publicar tres series, la primera dedicada a obras concretas de la literatura española y que se titularía "Biblioteca de crítica literaria", la segunda consagrada a aspectos diversos de dicha literatura y que se llamaría "Temas" y la tercera a la publicación de una biblioteca de autores clásicos y que llevaría por nombre "Clásicos universales", dirigida a un público no sólo universitario.

---

636 Emilio Cotarelo Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Estudio preliminar e Índices de José Luis Suárez García. Universidad de Granada, 1997.

637 Vid. la Bibliografía publicada en el volumen de la nota anterior, aunque faltan en ella algunos trabajos a los que deben añadirse otros publicados desde 1997.

En total, y durante algunos años, se publicaron varias decenas de volúmenes, uno de los cuales llevaba por título *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega* y cuyo autor fue Juan Manuel Rozas.

Significado y doctrina…, aparte, como se puede apreciar, de razones personales, es uno de esos de los libros que enorgullecen a cualquier director de colecciones y es también el que, en algún momento de nuestra carrera, todos quisiéramos escribir. Hay en él conocimientos a toneladas y entusiasmo a raudales. Tuve la oportunidad de vivir directamente su preparación y tuve también la suerte de que Juan Manuel aceptara mi sugerencia de publicación y que lo fuera además en una serie que estaba bajo mi responsabilidad. La recepción del volumen demostró que no estaba equivocado, aunque yo estaba plenamente convencido de que así iba a ser.

Este libro es, además, el mejor testimonio de la gran vocación de Rozas: la enseñanza. Porque si Juan Manuel era un excelente investigador y sabía lo que era estar sentado horas y horas en una mesa leyendo y escribiendo (lo sé porque compartí despacho con él durante muchos años), sobre todo era un magnífico maestro, un excelente profesor y además disfrutaba con ello. Por eso, en las primerísimas páginas del volumen dice, al explicar la génesis del mismo: "Todas estas cuestiones tan sabidas por los colegas como importantes para los alumnos, me hicieron elegir como tema, del primer curso monográfico que debía dar en la Universidad Autónoma de Madrid, el teatro de Lope, dándole al tema teórico del *Arte nuevo*, y en general a la doctrina teatral barroca, la parte del león. Pues la lítica barroca, en gran parte por influjo de la crítica que parte del 27, está excelentemente estudiada y en vías de buena divulgación entre nuestros estudiantes. La novela del Siglo de Oro –léase, sobre todo, la picaresca– ha sufrido recientemente, en manos de tres o cuatro investigadores nacionales, un gran avance y un definitivo enfoque. Sin embargo, el teatro barroco sigue sin tener muchos estudiosos dentro de España, a nivel de investigación y aula, y por razones históricas que a veces

arrancan del 98, ha sido dejado en muchos aspectos a la piedad de manos extranjeras, bien habilidosas por cierto, especialmente anglosajonas."[638]

Y seguidamente insiste en lo anterior con ese tono de humildad que sólo los grandes maestros y generosas personas pueden practicar: "Este libro, pues, es fruto de una parte de esas clases, repetidas y ampliadas, durante tres cursos consecutivos. Cuando un libro procede más o menos directamente- de un curso, tiene un carácter especial, para mí generalmente grato. Hay partes que son aportaciones nuevas, dirigidas especialmente a críticos y profesores, que podríamos llamar, con una terminología periclitada, el *libro del profesor*. Pero el armazón intencional de la obra va forzosamente encauzado hacia el alumno, en ese nivel tan interesante de los últimos años universitarios en que es ya 'un tirón investigador', en la parte que podríamos llamar *libro del alumno* […] Pero el conjunto del libro está pensado con mente de profesor que quiere explicar lo que la máquina del Arte nuevo significa en el momento crítico del Barroco español, a unos alumnos que estaban muy necesitados de presupuestos y puntos de apoyo previos, a los que había que puntualizar, antes de hablar de tragicomedia, lo que era teatro, lo que era tragedia, lo que era poética y lo que era la *Poética* de Aristóteles. De todo esto el libro se resiente, tal vez, en varias partes, por lo que pido perdón a los lectores avezados."[639]

Podemos afirmar, siguiendo la exposición llevada a cabo por el mismo Rozas en torno a la historia de los acercamientos al *Arte nuevo*, que su análisis e interpretación de la obra de Lope supone un paso importantísimo en la comprensión del texto, después de lo que él denomina las etapas prehistórica, histórica (o historicista) y crítica en torno a la obra. Y en cuanto a la intención de Lope, expone Rozas, entre otras, las opiniones de Lessing, Menéndez Pelayo, Morel-Fatio, Américo Castro, Vossler, Romera Navarro, Menéndez Pidal, Juana de José, Froldi o Montesinos, para discutirlas y finalmente identificarse con la opinión de Vossler y de los que lo han seguido, matizando en algunos casos sus afirmaciones. Pero, insistimos, no olvidemos lo que Rozas nos dice al inicio de

---

[638] *Significado y doctrina*…, p. 15.

su libro y tengamos en cuenta de dónde nació y a quiénes va dirigido. *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega* tiene su origen en el aula y a partir de ahí se entiende también, no sólo su intención, sino también su significado y su doctrina.

Las mismas palabras que empleé para iniciar el apartado dedicado al artículo sobre las Controversias debo ahora usarlas para comentar la importancia y la anticipación que supuso la aparición del trabajo de Rozas dedicado a la técnica del actor barroco. ¿Qué importancia se le daba en esta fecha a las cuestiones relacionadas con la representación?... Muy poca. Hasta 1978, como ya hemos escrito en otros lugares, en que comienzan las Jornadas de teatro clásico en Almagro, el estudio se hace fundamentalmente sobre los textos y los cursos que se impartían y se imparten en las universidades sobre teatro clásico giraba y sigue girando principalmente en torno a la escritura, a la literatura dramática; sólo en una pequeña parte y desde no hace mucho tiempo, también se ha comenzado a prestar alguna atención en las aulas a los espacios (corrales, Palacio, etc.), a las compañías, al público, a las tramoyas… La bibliografía sobre todo estos aspectos de la puesta en escena es ya muy considerable y, por lo que se refiere a los actores y en la línea planteada por Rozas, las aportaciones en forma de libro o de artículos es muy estimable: ahí están, y sólo son dos testimonios, los nombres de Oherlin y, sobre todo, de Evangelina Rodríguez Cuadros como testimonio de nuestras afirmaciones. Más aún, acerquémonos a las historias del teatro de las últimas décadas y veremos que es a partir de 1995, con la *Historia del teatro del siglo XVII* de Ignacio Arellano, cuando se dedican no pocas páginas a la representación en el Siglo de Oro, cosa que se intensifica considerablemente al acercarnos, y no sólo para la época barroca, a la *Historia del teatro* coordinada por Javier Huerta Calvo.[640]

Una vez más, Rozas es un pionero, afortunado pionero, cuando publica en 1965 su trabajo, que tantas veces se ha citado después y que, junto con algunos otros

---

[639] *Significado y doctrina*…, p. 16.

[640] *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, 2002. En los capítulos correspondientes se encontrará abundante bibliografía con los nombres citados y otros también de interés.

para aspectos diferentes, han sido continuamente recordados como los estudios seminales de una nueva manera de mirar el teatro del XVII.

Pero Juan Manuel Rozas no sólo ha dejado estos trabajos como testimonio de su magnífica aportación a los estudios sobre el teatro clásico español. Hay un último aspecto en el que me gustaría particularmente detenerme y es la revista *Segismundo*, precisamente, como hemos dicho, donde aparecieron algunos de los trabajos a que nos venimos refiriendo. Esta publicación nació en 1965, llegaron a aparecer 20 volúmenes y en ellos, sobre todo en los primeros, jugó un papel decisivo Juan Manuel Rozas.

Segismundo aparece publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con un Consejo de redacción en el que estaban nombres tan fundamentales para el teatro español, sobre todo clásico, como Charles Aubrun, Hans Flasche, Eduardo Juliá, G. B. Morley, Alexander Parker, Ángel Valbuena Prat o John Varey y teniendo como Secretarios a Ramón Esquer Torres y a Juan Manuel Rozas. Bien es verdad que, para los que estuvimos cerca de este nacimiento, en mi caso como becario honorario del C.S.I.C., el nombre de Rafael de Balbín estaba detrás de la experiencia primera de *Segismundo*, como también muy ligados a ella estuvieron Juan María Díez Taboada y Antonio Quilis. Rozas, Taboada y Quilis eran tres de los cuatro investigadores de plantilla dedicados a la lengua y la literatura españolas que tenía el Instituto Miguel de Cervantes y Esquer Torres, además de profesor de Bachillerato, era el encargado del Seminario de Gramática General y Crítica literaria de la Universidad Complutense, es decir el Seminario de la Cátedra de la que era titular el profesor Balbín. El "reparto" de tareas, por lo que se refiere a las publicaciones periódicas del Instituto Miguel de Cervantes del Consejo, eran claras: Antonio Quilis en la *Revista de Filología Española*, Juan María Díez Taboada en *Revista de Literatura* y Rozas en *Segismundo*.

La revista *Segismundo* se creó con dos fines muy determinados: abrirse al hispanismo para acoger todos los trabajos referentes al teatro español (no olvidemos que tanto Rozas como Esquer Torres dedicaban muy buena parte de su actividad al estudio del teatro) y en segundo lugar irse preparando para la celebración del centenario de la

muerte de Calderón en 1981 y que justifica también el título de la revista. Las dos cosas están expresamente afirmadas en la presentación del primer número: "Si algún tema tiene amplitud y altura suficiente para justificar y mantener acerca de él una colaboración duradera y múltiple, este tema es seguramente la investigación sobre el teatro español clásico. Queriendo dar un primer paso en este camino y convergencia de los estudios hispanistas, nace este nuevo SEGISMUNDO, en los albores de 1965, para ofrecer plaza común y abierta a los hallazgos, hipótesis y estudios de cuantos trabajan en la gustosa problemática de la dramaturgia hispánica." Y continúa la presentación haciendo referencia al centenario: "Aunque el título de esta nueva revista sea primordialmente un decidido homenaje a la memoria y a la obra de don Pedro Calderón de la Barca –cuyo centenario en 1981 no queda ya demasiado lejos–, no sería ni discreto ni honroso invocar la ilustre autoridad de un nombre para apoyar en ella la negativa realidad de innecesarias limitaciones…" Por suerte, los deseos se cumplieron y la conmemoración calderoniana llegó a hacerse realidad en el Consejo años después, a pesar de reticencias nacidas fuera del C.S.I.C. y que ya tuve la oportunidad de recordar en otro lugar.[641]

En los primeros números de *Segismundo*, Rozas colabora asiduamente tanto con artículos como con reseñas y precisamente queremos recordar una de ellas, la dedicada a la *Preceptiva* de Sánchez Escribano y Porqueras, como testimonio de la atención con que Rozas leía y el rigor de sus reseñas críticas. Por lo que se refiere a los artículos, Juan Manuel publica en *Segismundo* el ya citado dedicado a Bances Candamo y la licitud del teatro, antes había hecho una crónica de lo sucedido en el teatro madrileño en la temporada 1963-64, y que repetirá con la temporada 1964-65, para un año después, en 1966, incluir el trabajo "Sobre unos textos calderonistas de Menéndez Pelayo y Valera". En 1968 muere Esquer Torres y a partir de ese momento la Secretaría de la revista la comparto con Rozas: en el volumen doble de ese año Juan Manuel publica la Necrológica de Esquer y esa es su última colaboración en *Segismundo* y el fin también de otros aspectos relacionados con el C.S.I.C. Al Consejo de redacción llegan

---

641 "Calderón a partir de 1981", en *Anthropos,* 1997 (Extraordinario núm. 1 dedicado a

nombres nuevos que propusimos Juan Manuel y yo (Alfredo Hermenegildo, Joseph Silverman, Francisco Ynduráin, Donald McCrady y Shergold), comenzando una etapa en *Segismundo* en la que Rozas siempre mantuvo su trabajo y su apoyo a mi labor, de la misma manera que llegaron no pocos artículos a la redacción de la revista gracias a sus contactos, sus amistades y a veces a gestiones muy personales. Desligado ya del Instituto Miguel de Cervantes del C.S.I.C., Rozas deja la Secretaría de *Segismundo* en 1977 pasando al Consejo de redacción de la misma y después de pelear más de una vez por su supervivencia; efectivamente, la publicación se interrumpió en más de una ocasión y las repetidas vueltas a la imprenta se debieron a la insistencia y a la batalla dadas en varias ocasiones frente a personas del propio C.S.I.C. que ni siquiera entendían el título de la revista y a las cuales en diferentes ocasiones había que explicárselo, sobre todo en la etapa de mayor peligro de la revista (años ochenta) y en la que, afortunadamente, estuve formando parte de la Comisión científica y de la Junta de Gobierno del C.S.I.C. En todas estas lides siempre tuve a mi lado a Rozas, hasta que 1986 suprimen la publicación de *Segismundo*, y en cuyo volumen 43-44 figura en el Consejo de redacción su nombre acompañado de la cruz que recuerda su muerte.

Como se puede apreciar, hacer la historia de *Segismundo* es seguir los años profesionales de Rozas y que enmarcaron la vida de esta revista. *Segismundo* fue una de sus mayores apuestas cuando salió a la luz y tuve el privilegio de vivir muchos de los proyectos y la enorme ilusión que Juan Manuel puso en ellos durante aquellos años. El C.S.I.C. de entonces no tenía nada que ver con lo que hemos intentado que fuera después y puedo asegurar que Rozas, con su testimonio personal y profesional, merece especial lugar a la hora de constatarlo.

Calderón de la Barca), pp. 169-174.

JUAN MANUEL ROZAS Y LA LITERATURA MEDIEVAL: EL VASALLAJE ESPIRITUAL Y EL SIGNIFICADO DE LA OBRA DE GONZALO DE BERCEO

Fco. Javier Grande Quejigo
Universidad de Extremadura

Del magisterio medievalista de Juan Manuel Rozas basta señalar que discípulos suyos son Miguel Ángel Pérez Priego y Jesús Cañas Murillo. Y junto a su magisterio en hombres también se mantiene su magisterio en obras. No son muy abundantes sus estudios dedicados a la Edad Media frente a sus amplias aportaciones al Siglo de Oro y al 27, aunque son profundamente sugerentes. Se agrupan sus aportaciones en unos artículos iniciales y esporádicos, realizados en su época de investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1962-1970), y en un segundo periodo vinculado a su etapa de profesor en la Universidad Autónoma de Madrid y sus colaboraciones con la UNED, en el que destacan aportaciones fundamentales al conocimiento de la obra de Gonzalo de Berceo.

Sus primeros escarceos en la Edad Media se hicieron junto a otros compañeros que abrían vías en la historia de la lengua y en la edición textual. Así publicó

junto a Antonio Quilis una nota sobre fonética histórica titulada «Para la cronología de la fricativa velar, sorda /x/, en castellano»[642]. Junto a J. M. Díez Taboada abordó una ejemplar «Edición y estudio del *Auto de la huida de Egipto*»[643]. Posteriormente, la revista *Arbor* acogió una sintética descripción y análisis del *Cancionero de Baena*[644].

En la década de los setenta, centrado ya en su magisterio docente, Juan Manuel Rozas va a dirigir la redacción de una *Historia de la Literatura* para la UNED[645] en la que, junto a sus discípulos, presentará una síntesis actualizada y profunda de los estudios sobre la literatura medieval que en 1976 ofrecía el panorama más completo y novedoso para introducirse en el estudio de la literatura medieval. Tras esta obra de conjunto, Juan Manuel Rozas abordó directamente la literatura medieval realizando dos estudios magistrales sobre Gonzalo de Berceo, que culminaron con la edición de los *Milagros de Nuestra Señora*[646].

En su primer estudio, el artículo «Composición literaria y visión del mundo: *El clérigo ignorante* de Berceo», el profesor Rozas nos imparte una doble lección. En primer lugar, desarrolla un magistral acercamiento al comentario y comprensión de un texto, mostrando la estructura ojival del milagro que posteriormente aplicaría Isabel Uría al análisis de la estructura del *Poema de Santa Oria*[647] y M. González Domínguez a la

---

[642] *Revista Filología Española,* XLVI, 1963, pp. 445-449.

[643] *Estudios de filología española*, I, 1964, pp. 78-89.

[644] «El *Cancionero de Baena*», en *Arbor,* 264, 1967, pp. 105-112.

[645] *Historia de la Literatura*, I. Madrid, UNED, 1976.

[646] Se trata del artículo presentado en el homenaje a Rafael Lapesa «Composición literaria y visión del mundo: El clérigo ignorante de Berceo», *Studia hispanica in honorem R. Lapesa,* III, Madrid, Gredos, 1975, pp. 431-452; de su participación en un curso de verano de la UNED recogido en forma de libro bajo el título *Los Milagros de Berceo como libro y como género*, Cádiz, UNED, 1976; y de la edición escolar *Milagros de Nuestra Señora,* Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1986 (recientemente reimpresa en Madrid por Libertarias).

[647] *Vid.* su artículo "El *Poema de Santa* Oria. Cuestiones referentes a su estructura y género", *II Jornadas de Estudios Berceanos,* en *Berceo*, 88, 1975, pp. 31-38; luego ampliadas en su edición del *Poema de Santa Oria*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 35-39.

estructura de la *Vida de Santo Domingo*[648]. En segundo lugar, partiendo de las tesis que desarrollase Claudio Sánchez Albornoz sobre el vasallaje espiritual en la obra de Berceo[649], ofrece una clara explicación de las relaciones que en Berceo se dan entre su ideología religiosa y su creación literaria.

La ampliación de este trabajo configurará la monografía *Los Milagros de Berceo como libro y como género.* En primer lugar, esta monografía ofrece una cumplida explicación sobre la estructura unitaria de los Milagros, desde su introducción alegórica a sus milagros hispanos, realizada en torno al mariano número de 25, en dos redacciones. Una primera hacia 1246 que ocuparía la *Introducción* y una serie de veinticuatro milagros cerrada por el milagro de *Teófilo*. Y una segunda redacción hacia 1252 en la que el milagro de *La iglesia robada* se añadiría al final para cumplir la doble función de redondear en veinticinco los cantos marianos del poeta presentado en la *Introducción* y para cerrar en la España contemporánea del Berceo la labor medianera de la Virgen iniciada también en la *Hispania gothorum* del milagro de *San Ildefonso* de la que se siente heredera la Castilla del siglo XIII.

En una segunda aportación, esta monografía berceana realiza una tipología estructural de los milagros, desde la función mediadora de la Virgen María, que mereció su difusión a todo el hispanismo medieval en el primer volumen de la *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por Francisco Rico[650]. Juan Manuel Rozas ofrece una tipificación de los milagros en tres categorías: milagros de premio o castigo, milagros de perdón y milagros de crisis. Por otro lado, en esta monografía se nos ofrece una profunda caracterización del servicio religioso propio de la concepción teológica de

---

[648] "La estructura gótica en los poemas hagiográficos de Berceo", en *Berceo*,118-119, 1990, pp. 105-116.

[649] *Vid.* "Berceo, horro del impacto de lo islámico", en *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1971, I, pp. 423-438.

[650] "Para una clasificación funcional de los *Milagros de Nuestra Señora*: los milagros de crisis", en Vol. I. *Edad Media*, dir. por Alan Deyermond, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 155-158. Una síntesis de este trabajo se encuentra disponible en la red en la dirección: http://www.vallenajerilla.com/berceo/rozas.htm.

Berceo. El poeta clerical entiende la devoción como servicio religioso, calco del servicio feudal. Con ello la devoción mariana se convierte en una práctica concreta: un servicio que se mide en la manifestación externa de la fe mediante la liturgia canónica y, en menor medida, mediante la donación votiva.

Esta concepción concreta de la devoción religiosa, propia de la sociedad medieval en la que habitó Berceo, obliga a que su obra, tanto los *Milagros* como el resto de su producción mariana, hagiográfica y doctrinal, haya de ser entendida más como arma de adoctrinamiento moral y devocional que como medio de propaganda. Por ello es posible clasificar toda la obra berceana[651] dentro de las distintas categorías que Derek W. Lomax vio en la literatura castellana producto de la reforma del cuarto concilio lateranense[652]. De hecho, la obra analizada por Rozas caería dentro del cuarto tipo caracterizado por Lomax, como pudimos demostrar, desde la propia argumentación ofrecida por su magisterio:

4) Literatura moral. Por tal se entiende la que propone modelos de comportamiento, pautas de actuación. Según sus destinatarios tiene profundas relaciones con la literatura doctrinal (manual de confesores) o con la literatura devocional (el comportamiento de los protagonistas de los milagros devotos pueden estar protagonizando auténticos *exempla* morales). Esa es la situación de los *Milagros de Nuestra Señora*. El profesor Juan Manuel Rozas lo explicó con claridad[653]:

> María es el polo central y estático, que expresa el dogma, *medianera de todas las gracias*, madre de pecadores, es decir, el *asunto* de los milagros. Alrededor de este polo, girando en torno a él, dinámica, existencial, argumentalmente, están los protagonistas humanos, a los cuales miramos insistentemente, pues con esta mirada

---

[651] *Vid.* Fco. Javier Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión en la "Vida de San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 266-271.

[652] "The Lateran Reforms and Spanish Literature", en *Iberorromania*, 1, 1969, pp. 299-313.

[653] *Los "Milagros" de Berceo como libro y como género*, Cádiz , UNED, 1976, p. 19.

> atenta averiguamos sobre nosotros mismos y sobre nuestro destino y comportamiento. A veces, el comportamiento de María es muy activo, a veces, es más pasivo. A veces, el problema de los agonistas es más bien pasivo, otras veces es muy activo, conflictivo y existencial. La dinámica *María-hombre* es la dialéctica *dogma-moral*. Pero estos términos - sobre todo en milagros con poco aparato sobrenatural, en términos literarios, con poco *deus ex machina* - pueden ser cambiados por otros dos: *esperanza-existencia*. De esta forma, los milagros valen para ejemplificar crisis humanas ante un mayor número de lectores actuales, creyentes o no. En resumen: María es el centro del dogma; el agonista lo es de la moral cristiana medieval; el lector u oyente, medieval o no, de la existencia.[654]

La edición de los *Milagros* que Juan Manuel Rozas realizó en 1986 venía lastrada por el carácter prioritariamente escolar de la colección en la que se editó. Ello impidió aportar un sólido aparato crítico (que sí se tuvo en cuenta en la elaboración del texto) y limitó el alcance de su estudio y sus notas a un horizonte más divulgador que especializado. No obstante, en esta edición supo presentar un texto limpio y cuidado, con regularidad métrica, sin aplicación de la sinalefa. En su introducción consiguió trazar un claro perfil de Berceo como clérigo "europeo", fruto de la cultura de su época, y ofreció una cumplida síntesis de sus anteriores estudios magistrales sobre de la estructura y el significado del libro. Con ello, los trabajos de Rozas demostraban que el vasallaje espiritual era la clave de la concepción devocional de Berceo.

Esta relación de servicio feudal en las prácticas devotas del XIII, que Rozas advertía en los *Milagros* de Berceo, nos llevó a entender sus obras hagiográficas desde una óptica diferente a la que advirtió en su día Brian Dutton. Este insigne berceísta desarrolló, en especial desde su análisis de la *Vida de san Millán de la Cogolla*, las tesis sobre los intereses propagandistas y económicos de las obras hagiográficas, y en menor media los *Milagros*[655], tesis aún defendidas por medievalistas como Alan Varaschin[656].

---

[654] Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión…*, pp. 269-270.

[655] *Vid.* en especial su estudio *La Vida de san Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*, Londres, Tamesis Book, 1966 (2ª edición actualizada en 1984).

La aplicación del concepto de vasallaje espiritual, explicado por Rozas, hace necesario rectificar las tesis del crítico anglosajón. Berceo hace en todo momento una obra devocional, dentro de los conceptos que de devoción se tenían en el siglo XIII. Juan Manuel Rozas demostró el trasfondo feudal de las devociones que se ejemplifican en los *Milagros*. Esta es la conclusión de su estudio:

> *El clérigo ignorante* es un modelo de imagen feudal de la vida. El preste, funcionalmente, está visto como un siervo, en lo material más que en lo espiritual, del prelado, pero al tratarlo éste mal, el señor espiritual, María, a la que rinde el preste vasallaje cordial, interviene. La Virgen lo dice bien claro al obispo: este capellán es mío, me lo has quitado. Es mi siervo.
>
> En *La iglesia de Santa María profanada*, la Virgen se siente *deshonrada* ante la acción criminal en su templo, y les demuestra –como señora, más poderosa que ellos– "que lis era irada". Tras el castigo, iba "prendiendo sus derechos". Ellos acuden a los santos hasta que entienden que había que llegar al poder mayor y ofendido, el de María. A la que acuden y le dicen que su pecado ya lo han "pechado", etc. Tan metida está en el texto la visión del mundo propia del vasallaje, que hasta los miembros corporales son vistos como vasallos del hombre y de su ánima. Así, como ya cité por otro motivo, los tres nobles guerreros, aunque mejoraran: "mas nunqua de los miembros non fueron bien sennores", verso que expresa el conjunto cuerpo y alma como un microcosmos gobernado por la ley del vasallaje. En los milagros, en efecto, el mundo está ordenado en un vasallaje espiritual tan cerrado como las bóvedas de una iglesia gótica y tan luminoso a causa de María –verdadera vidriera, medianera de luz–. En los *Milagros*, artística y religiosamente, todo se cierra perfectamente como en la arquitectura gótica: "Dans la cethédrale –dice Mâle– tout entière on sent la certitude et la foi, nulle part le doute". Esto contrasta, por ejemplo, con el mundo de *La Celestina*, del que dice Gilman: "En vez del cubierto y abovedado mundo medieval, donde el hombre estaba protegido, si se mantenía en el papel de criatura [de vasallo diríamos en esta ocasión], el mundo de *La Celestina* es un mundo expuesto a un peligro constante. Está caracterizado por esa falta de techo o de refugio que Lukács considera la

---

656 "San Millan de la Cogolla: le temps du monastère ou l'imaginaire de Gonzalo de Berceo", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 1981, pp. 257-267.

situación básica de la novela moderna". El texto de Gilman parece escrito para ser usado en comparación con los *Milagros* de Berceo.[657]

Este servicio espiritual implica, como muestra el final de la *Vida de Santo Domingo,* que el poeta cierre sus relatos solicitando el servicio devocional propio de la religiosidad del siglo XIII:

> Atal señor devemos servir e aguardar,
> que save a sus siervos de tal guisa honrar,
> non lo podrié nul omne comedir ni asmar
> en quál ganancia torna a Dios servicio far. (c. 756)[658]

Berceo puede concluir en estos términos su hagiografía, solicitando el servicio del devoto al santo, porque de él se derivarán "ganancias" materiales y espirituales para el fiel que tenga a tan poderoso protector, como han demostrado los milagros narrados, milagros que crecen diariamente a la vista de todos y sobrepasarán la labor del hagiógrafo (755cd), como ya le ocurriera a Grimaldo, fuente de Berceo y anterior testigo de la intercesión milagrosa del santo. El poeta riojano se convierte, desde esta nueva perspectiva, en un clérigo reformador, tal como lo dibujan los trabajos de Menéndez Peláez, Andrachuk, Baños Vallejo, Pedro Cátedra e Isabel Uría[659].

---

[657] *Los "Milagros" de Berceo como libro y como género*, Cádiz, UNED, 1976, pp. 32-33.

[658] Citamos por la edición de *Obra Completa*, coord. de Isabel Uría, Madrid, Espasa Calpe, 1992. Esta es la relación de los distintos editores de los poemas de Berceo incluidos en ella: *Vida de San Millán de la Cogolla*, B. Dutton; *Vida de Santo Domingo de Silos*, A. Ruffinatto; *Martirio de San Lorenzo*, P. Tesauro; *Poema de Santa Oria*, I. Uría; *Los Milagros de Nuestra Señora*, C. García Turza; *El Duelo de la Virgen*, G. Orduna; *Loores de Nuestra Señora*, N. Salvador Miguel; *Del Sacrificio de la Misa*, P. M. Cátedra; *Los Signos del Juicio Final*, M. García; *Himnos*, M. García.

[659] *Vid.* J. Menéndez Peláez, "El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía", en *Studium Ovetense*, 12, 1984, pp. 27-39; G. P. Andrachuk los artículos "Berceo and the «Clérigo simple»", en *La Corónica* , XV, 1987, pp. 264-267 y "Berceo's *Sacrificio de la Misa* and the clérigos ignorantes", en *Hispanic Studies in Honor of A. D. Deyermond. A North American*

De hecho, tanto los ejemplos del profesor Rozas, como otros espigados en una lectura más exhaustiva del motivo del vasallaje espiritual en los *Milagros,* confirman de manera inequívoca que Berceo entiende en todos los casos la devoción como servicio religioso concreto y que el móvil fundamental de sus obras es la intención pastoral de suscitar este servicio como protección vital del devoto y como camino para su salvación. En otro lugar hemos analizado con detalle cómo en los *Milagros de Nuestra Señora*[660] se nos ofrecen abundantes ejemplos de piadosos devotos y de la bondad de sus prácticas piadosas; por ejemplo, la oración de los gozos de María, de amplia tradición medieval, explicada en las coplas 118 a 122. De hecho, para Berceo la devoción del fiel se muestra mediante el culto litúrgico, como el rico oficio que Estevan ofrecía a san Proyecto el día de sus fiesta (cc. 252-253). Estas prácticas litúrgicas vienen a repetir el familiar esquema del servicio feudal aplicado a la relación con los santos. El concepto de "servir a buen señor" tiene una bellísima expresión en los *Milagros*, como ya subrayase Jorge Guillén en las lúcidas páginas que dedicó a Berceo[661]:

> Tal es Sancta María, que es de gracia plena,
> por servicio da gloria, por deservicio pena;
> a los bonos da trigo, a los malos avena,
> los unos van en gloria, los otros en cadena. (c. 374)

Esta estrofa resume la teología de la intercesión de la Virgen y de los santos en las que se asienta la piedad medieval. La abundancia de casos de piedad devocional viene a ejemplificar de manera explícita y sistemática esta teología del vasallaje espiritual

---

Tribute, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 15-30; F. Baños Vallejo, *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1989 y *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003; P. Cátedra "Nota Introductoria" a la ed. del *Sacrificio de la Misa* en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 932-943; e I. Uría *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000.

660 *Vid.* Grande Quejigo: *Hagiografía y difusión…*, pp. 303-308.

661 *Vid.* Jorge Guillén, "Lenguaje prosaico: Berceo", en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1972[2].

en los *Milagros*. Los diferentes milagros que se suceden muestran las diversas formas de intercesión de María y su amplia capacidad de mediación: sea cual sea el caso moral del receptor, le puede venir en su ayuda María. Desde el prodigio sobrenatural de la abadesa preñada al natural del parto maravilloso, desde la salvación del labrador avaro a la segunda oportunidad del romero de Santiago, desde la virtuosa dedicación del clérigo simple al alma vendida de Teófilo, todos alcanzan la salvación gracias a su devoción a María manifestada mediante prácticas piadosas litúrgicas. En este sentido ha de advertirse cómo la Virgen ayuda a devotos que tienen una especial práctica piadosa hacia ella, como es el caso del ladrón que

> Entre todas las otras avié una bondat
> que li valió en cabo e dioli salvedat;
> credié en la Gloriosa de toda voluntat,
> saludávala siempre contra su magestad. (c. 144)

O intercede por quienes rezan piadosamente en medio de su aflicción, como hace la abadesa preñada:

> Devatióse en tierra delante el altar,
> cató a la imagen, empeçó de plorar;
> "Valme –dixo– Gloriosa, estrella de la mar,
> ca non he nul consejo que me pueda prestar. (c. 518)

En todos los casos la conclusión invita al devoto a servir a María mediante sus prácticas piadosas. El milagro de *El ladrón devoto* concluye reflexionando sobre la utilidad de bendecir a la Virgen:

> Madre tan pïadosa, de tal benignidad,
> que en buenos e malos face su pïadad,
> devemos bendezirla de toda voluntad:
> los que la bendissieron ganaron grand rictad. (c. 158)

El milagro de *La abadesa preñada* invita a los oyentes al servicio devoto desde el ejemplo probatorio de los milagros relatados:

A la Virgo gloriosa todos gracias rendamos,
de qui tantos miraclos leemos e provamos;
Ella nos dé su gracia que servirla podamos,
e guíe fer cosas por ond salvos seamos. (Amén) (c. 582)

A la luz de estos ejemplos los *Milagros* son un claro ejemplo de literatura reformista, puesta al servicio de la formación de los fieles. Un significado reformista y devocional similar hemos encontrado en las dos vidas de los santos berceanos. Tanto *San Millán* como *Santo Domingo* se realizan para suscitar el servicio piadoso de los devotos en torno a la liturgia propia de sus reliquias[662]. Similar concepto del vasallaje espiritual puede advertirse también en el resto de las obras berceanas, aunque no haya trabajos críticos que señalen con detalle su presencia.

En el *Poema de Santa Oria* la vida cristiana de sus personajes se refleja con claras fórmulas de vasallaje espiritual, al igual que aparece en las hagiografías anteriores o los *Milagros* marianos. Los padres de Oria son ejemplo palmario del vasallaje espiritual entendido como servicio piadoso de los cristianos devotos:

Omnes eran cathólicos, vivién vida derecha,
davan a los señores a cascuno su pecha,
non fallava en ellos el dïablo retrecha,
el que todas sazones a los buenos asecha.
Nunca querién sus carnes mantener a gran vicio,
ponién toda femencia en fer a Dios servicio,
esso avién por pascua e por muy grant delicio,
a Dios ponién delante en todo su oficio.

Rogavan a Dios siempre de firme coraçón,
que lis quisiesse dar alguna criazón,
que fues a su servicio, que pora otri non,
e siempre mejorasse esta devoc̈ión. (cc. 12-15)

De la vida devota de la madre de Oria, Amunia, se nos dice que "plazié el su servicio a Dios Nuestro Señor" (22b). La vida espiritual de otros personajes también se califica de "servicio", como la del obispo don García "que sirvió a don Cristo de firme coraçón" (64d) o la de los "omnes de grant vida / que servieron a Christo con voluntad complida" (94ab) tal como rezan las palabras escritas en el vestido de Voxmea.

El resultado de este servicio, como ocurre en el servicio feudal, no ha de ser otro que el merecido galardón, como profetizan las santas vírgenes a Oria en su primera visión:

Combidarte venimos, Oria, nuestra hermana,
envíanos don Christo, de quien todo bien mana,
que subas a los Cielos e veas qué gana
el servicio que fazes e la saya de lana. (c. 36)

Voxmea reitera el merecido galardón de la santidad de Oria "ca es del tu servicio el Criador pagado" (97d). El propio narrador anticipa estas promesas: "por ond ganó en cabo de Dios rica soldada" (20d). Las confirma la gloria ya obtenida por los santos en las visiones de la santa: "queremos que entiendas entre las visïones,/ quál gloria recibiemos e quáles gualardones" (37cd).

La santidad de Oria se relata mediante claras acciones devocionales. Su vida de emparedada se dedica a la oración litúrgica: "siempre rezava psalmos e fazié oración" (26c). Tan es así que, cuando la voz del Criador se despide de ella en una visión en la que le promete la santidad por el mérito alcanzado por sus sacrificios, la manda a rezar las

---

662 *Vid*. nuestros estudios *Hagiografía y difusión...* y "La estructura hagiográfica de la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo", en *Homenaje a Carmen Pérez Romero,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 125-141.

horas canónicas: "torna a tu casiella, reza tu matinada" (110d). Oraciones y sacrificios piadosos y en ocasiones litúrgicos resumen la vida reclusa de Oria:

> Martiriava las carnes dándoles grant lazerio,
> cumplié días e noches todo su ministerio,
> jejunios e vigilias e rezar el salterio;
> querié a todas guisas seguir el Evangelio. (c. 115)

La brevedad del *Martirio de san Lorenzo*, y su temática, casi no dejan espacio a la mención del servicio devocional. No obstante, en su despedida Sixto profetiza a Lorenzo su pasión y el galardón de su "servicio":

> Quanto ayas el vaso, que te darán, bebido,
> luego serás connusco de buen manto vestido,
> enna corte del Cielo será bien recebido,
> verás Dios cómo onra los que lo han servido" (c. 73)

También el vasallaje espiritual del servicio devoto aparece registrado en el resto de las obras marianas de Berceo, en su triple presencia de 1) servicio piadoso del devoto, 2) galardón recibido por su vida de piedad o castigo por su vida impía; e 3) invitación directa al receptor a realizar oraciones devocionales o realización de éstas por parte del autor, subrayando de manera explícita el efecto salvador de estos rezos. Repasemos rápidamente su presencia:

1) El servicio piadoso del devoto:

En el *Duelo de la Virgen* el carácter feudal de la relación de este servicio piadoso se pone de manifiesto en las denominaciones propiamente feudales que se refieren a Dios y a los devotos. Éstos se convierten en "la vuestra mesnada" (106b) de Cristo ya que son "los siervos de mi fijo" (140d) a los ojos de María.

Los Apóstoles son caracterizados como "vasallos" en los *Loores de Nuestra Señora:*

Descojó sus vassallos de los de vil manera,
non quiso de los altos ó la sobervia era;
mostrólis "Pater noster", metiólos en carrera,
del perdón del christiano licencia dio larguera. (c. 49)

Todos los cristianos también seremos vasallos de Cristo para Berceo y, por ello, obligados a su servicio devocional:

En todos los sus miembros quiso sofrir pasión;
si non, irién los nuestros todos en perdición.
Señor que por vassallos faz' tal satisfacción
devrié seer servido con grant devoc̈ión. (c. 73)

Este vasallaje y su deuda piadosa por no ser fiel a su servicio vuelven a ser recordados por el poeta en primera persona:

En grant vergüença yago, mezquino peccador,
quand' veo por mal siervo muerto tan buen señor;
yo falsé su mandado, Él muer' por mi amor.
¡En grant vergüenza yago, mezquino peccador! (c. 94)

En términos de relación feudal siervo-señor, los *Loores* vuelven a recordar la relación entre los devotos y Cristo: "buen señor por mal siervo dexós' en cruz matar" (135c). En otros lugares, Berceo invita directamente al servicio espiritual: "refrenemos la carne, al Crïador sirvamos" (187c).

2) Premio o perdón según su servicio piadoso:

El *Duelo* al relatar la crucifixión recuerda que cada uno recibe el resultado de sus acciones, como ocurre con los paganos que "fazién muy grant crüeza como cruos villanos,/ ont' oï ellos ploran e ríen los christianos"(33cd) o con la autorización para enterrar a Cristo en la que Pilato y Joseph de Arimatea merecen "gualardón" (134c), aunque en distinta medida (c. 135). La condena de Cristo se explica como resultado de la

deslealtad de los vasallos a su Señor natural, en términos propios del delito de felonía feudal:

El Señor pïadoso sobre todo lo ál,
resucitó los muertos, el Señor natural,
a los que Él bien fezo como Padre leal,
aquessos li buscaron de echarlo a mal.
En logar de buscarli servicio e amor,
bucáronli bullicio e toda desonor;
bucáronli en cabo muerte, que es peor,
fizieron las ovejas despesar al pastor. (cc. 70-71)

Contra esta deslealtad advierte el poeta en una clara conclusión ejemplarizante del poder de Dios contra sus enemigos mostrado con su Resurrección:

Qui con Dios se aprende duramientre impetra,
ca lo diz el salterio, demuéstralo la letra,
ca mal cae el pied si fiere en la petra,
la ferida del dedo a coraçón li entra.
Qui a mi escuchare e creerme quisiere,
nunca taje la cima do los piedes toviere;
quando tajare éssa, después que se moviere,
non fincará los piedes do él sabor oviere. (cc. 203-204)

De hecho, los *Loores* relatan las tentaciones de Cristo en el desierto en términos de justicia feudal, en la que el señor repara la ofensa recibida:

Aquella temptación óvonos grant provecho,
allí fuemos vengados del primero despecho;
el malo fue vencido por el su mismo fecho.
¡Iva tu fijo, Madre, aviendo su derecho! (c. 47)

Al igual que el *Duelo*, en los *Loores* el buen servicio espiritual merece su premio: "a qual señor servieron ovieron tal soldada" (138d).

3) Oraciones devocionales de los receptores o del autor:

El *Duelo* se cierra con una oración devocional del propio autor que ocupa de la copla 205 a la 210. En ella se realiza una invitación general a rezar a la Virgen María:

Madre plena de gracia, Tú seas bien laudada,
Tú seas gradecida, Tú seas exaltada;
Tú seas bien venida, Tú seas bien trobada,
que sofristi tal pena e fuisti tan laçdrada. (c. 207)

El propio autor es el primero en cumplir con esa petición devocional, en la que subraya la eficacia de la oración para la salvación del devoto:

Madre a Ti comendo mi vida, mis andadas,
mi alma e mi cuerpo, las órdenes tomadas,
mis piedes y mis manos, pero que consagradas,
mis ojos, que no vean cosas desordenadas.
Señora de los Cielos, plena de bendición,
abri las tus orejas, udi mi petición;
yo ofrir non te puedo ninguna oblación,
mas la tu santa gracia tenga la mi raçón.
Madre que a Teófilo, que era desperado,
Tú li ganest' la gracia del tu santo criado,
Tú aguisa, Señora, pora mí tal mercado
por que nunca me vea en premia de pecado. (cc. 208-210)

Al igual ocurre en los *Loores* que incluyen una larga "Oración narrativa o meditación", según rubrica el editor, en sus coplas 78 a la 98. En esta oración se realiza una temprana contemplación de la muerte de Cristo desde diversas actuaciones de Dios en el Antiguo Testamento. La contemplación se cierra con la piadosa petición del poeta:

Señor, bien lo otorgo lo que Tú m' faceriste,
que por mí fecist' tanto que más fer non deviste.
Señor, mercet te pido de que tanto feciste,
que non me aborrezcas, quand' tanto me quisiste. (c. 98)

La vuelta al relato la utilizará Berceo para realizar una invitación general a la contemplación piadosa, como la que acaba de realizar en las coplas anteriores:

Tornemos a la 'storia e non la postpongamos;
sigamos la carrera como la empezamos;
adoremos la cruz e en Christo creamos,
que la resurrección dignamente veamos. (c. 99)

Las invitaciones a la oración se repiten en otros lugares de los *Loores,* siempre subrayando el poeta el efecto positivo de estas peticiones para el perdón y la salvación de los devotos:

Quand' Él resucitó, todos resuscitamos;
saliémos de prisión, enguedat recobramos;
a la Virgo María todos gracias rendamos,
por qui los peccadores tan grant merced ganamos. (118)

Acordémosnos todos, señores e hermanos;
aquestos varones tendamos nuestras manos,
roguémolos que sean nuestros entremeanos
e que non nos empezcan nuestros fechos livianos. (c. 166)

Es otro privilegio, por uso lo savemos:
a ti corre la lengua, quando cuita avemos;
Tú ante estás presta, que nos te demandemos,
Muchas veces cadriémos que por ti non caemos. (c. 217)

Berceo reitera los ejemplos de su propia oración devocional insistiendo en su eficacia salvadora en los "Loores y deprecaciones a María" con los que termina su poema (cc. 195-233). En esta larga oración el poeta insiste en varios lugares sobre la utilidad de la oración para quien la realiza:

Ruega tu Fijo, Madre, por los tu peccadores;
fijo lo as e padre, oïrá los clamores;
madre te á e fija, querrá fer tus favores.
¡Defiéndenos, Señora, de los malos sudores! (c. 214)

Varones e mugieres por Madre te catamos;
Tú nos guía, Señora, com' tus fijos seamos;
peccadores e justos tu merced esperamos,
fernos á Dios la suya por ti, como fiamos. (c. 218)

Aún merced te pido: por el tu trobador,
qui est' romance fizo, fue tu entendedor,
seas contra tu fijo por elli rogador,
recábdali limosna en casa del Criador. (233).

El vasallaje espiritual presente en todas las hagiografías y las obras marianas de Berceo, también está presente como base teológica en sus obras doctrinales. En *El Sacrificio de la Misa* Berceo promueve la activa participación del pueblo en el oficio divino mediante una exhortación en la que los fieles se caracterizan como los servidores del Rey de los judíos: "Tú, Jhesú nazareno, que puedes e que vales,/ Reï de los judíos, salva tus serviciales" (47cd). Este servicio llega a ser claramente litúrgico en el comentario que realiza Berceo al comienzo del cuarto canon en el que el sacrifico de la misa se transforma en "Todo est servicïo" (127d). Por ello, no es de extrañar que los fieles se transformen en "mesnada" a ojos del poeta (c. 67), al igual que los mismos apóstoles de Cristo, "la su buena mesnada,/ sant Pedro e los otros, compaña esmerada" (252ab). Tal mesnada necesita un "Señor spiritual" (131a) a quien servir devotamente,

por lo que el poeta exhorta a sus oyentes a la devoción activa en diversos momentos del oficio:

Señores e amigos, vasos del Criador,
que bevedes la sangne del vero Salvador,
aquí seet devotos, de temprado sabor,
aquí yaz el meollo de la nuestra lavor. (c. 143)

Si nós derechamientre quisiéremos andar,
lo que pronuncïamos devémoslo obrar,
ca dezir de la lengua, de manos non lavrar,
esso es flor sin drucho, prometer e non dar.
La muerte de don Christo nós estonz la laudamos,
quando nós en nos mismos el mal mortificamos;
la su resurrección bien no la adoramos,
si en fer bonas obras bien non nos abivamos.
Si queremos con Christo a los Cielos volar,
las alas de vertudes nos aven a levar;
si nós tales non somos en dezir e en far,
non somos derecheros vicarios del altar. (cc. 181-183)

Ejemplos de este servicio han sido los patriarcas que "omnes fueron devotos, del criador amados" (197b) y por ello, "siervos de Dios fueron, de Dios mucho preciados" (197d). El amor piadoso de Abel se demostraba en que "en fer a Él servicio era muy sabidor" (199b).

En los *Signos del juicio final* también aparecen reiteradas referencias al vasallaje espiritual en forma de servicio piadoso. El juicio final se realiza como premio o castigo del servicio o deservicio realizado por el devoto durante su vida: "Recivit gualardón de lo que me sirbiestes" (28a). El premio de este servicio a Dios no es otro que la gloria:

De lo que me serviestes buen gualardón avredes,
por seculorum secula conmigo regnaredes,
vivredes en grand gloria, pesar nunca veredes,
siempre laudes angélicas ante mí cantaredes: (c. 30)

En términos de vasallaje espiritual, Dios es ejemplo de señor feudal, por ello Berceo puede loarlo en los siguientes términos sociopolíticos: "señor que a sus siervos da gualardón atal/ ésti es verdadero, nadi non crea ál" (58cd). Por contra, quienes sirven a mal señor reciben como "amargos gualardones" (75d) las penas del infierno:

Id arder en el fuego, que está abivado
pora vos, e a Lúzifer e a todo su fonsado;
acorro non avrdes, esto es delibrado,
a qual señor serbiestes recivredes tal grado. (c. 32)

La obra concluye con una clara exhortación al servicio piadoso que se entiende, como en el resto de la obra de Berceo, en términos objetivos de actos de oración y penitencia que alcanzan eficazmente la protección divina:

Todos cristianos que en Christo creemos,
si estas visïones escusar las queremos,
mejoremos las vidas, penitencias tomemos,
ganaremos la gloria, el mal escusaremos.
Digamos Pater Noster que nos esto ganemos,
laudemos la Gloriosa, mercet nos li clamemos,
todos Ave María a su honor cantemos,
que nos con el su Fijo e con Ella regnemos. Amen. (cc. 76-77)

El rápido repaso de la presencia explícita del vasallaje espiritual en la obra de Gonzalo de Berceo, más allá de sus obras de mayor extensión, muestra que su teología gira en torno al concepto de servicio devoto que alcanza la protección de los santos y la Virgen María para alcanzar el galardón de la gloria que Dios otorga a sus fieles vasallos.

Para alcanzar esta protección, el siervo o vasallo de las mesnadas cristianas ha de realizar piadosas oraciones o acciones equivalentes, litúrgicas o paralitúrgicas, entre las que se incluyen los sacrificios y las limosnas. Frente a las intenciones propagandistas que Brian Dutton advirtió en algunas de las obras del poeta riojano, en todas ellas podemos encontrar el vasallaje espiritual que Juan Manuel Rozas tan magistralmente advirtió en los *Milagros*. Con ello el significado e intención de toda la obra de Gonzalo de Berceo no puede ser otro que el de la preocupación pastoral que intenta catequizar y promover la devoción activa y piadosa de los fieles vinculados a los dominios de los monasterios de San Millán y de Silos. En términos evangélicos no se puede servir a Dios y al dinero y las obras berceanas más parecen servir al culto de la liturgia monacal que a incrementar su patrimonio. Este significado supo enseñarnos Juan Manuel Rozas en su estudio de los *Milagros*, recordando las exhortaciones pastorales de Berceo, tan claras como la que se incluye en el final del milagro de *El prior y el sacristán:*

Esto es summum bonum servir atal Señora
que save a sus siervos acorrer en tal ora;
ésta es buena tienda, ésta buena pastora,
que bale a tot omne que buen cor la ora. (c. 304)

Ruegue a Dios la Gloriosa por tan buen "entendedor" como encontraron sus *Milagros* en la bonhomía de Juan Manuel Rozas.

EL MAPA LITERARIO EXTREMEÑO DE JUAN MANUEL ROZAS

Miguel Ángel Lama
Universidad de Extremadura

Pocas veces se ha puesto de manifiesto la importancia de las palabras que Juan Manuel Rozas antepuso como prólogo al tercer tomo, correspondiente a escritores contemporáneos desde 1939 a 1982, de la *Literatura en Extremadura* de Manuel Pecellín Lancharro[663]. En primer lugar, el hecho es significativo a la hora de reseñar, como pretendo en estas líneas, el conjunto de los trabajos críticos sobre literatura en Extremadura del profesor Rozas, quien era reconocido ya como una voz necesaria y autorizada para el estudio del panorama de unas letras extremeñas en desarrollo. Pero lo verdaderamente destacable de aquellas palabras fueron las consideraciones sobre los

---

[663] Manuel Pecellín Lancharro, *Literatura en Extremadura. Tomo III. Escritores contemporáneos (1939-1982)*, Badajoz, Universitas Editorial (Biblioteca Básica Extremeña), 1983, pp. 11-12. Sí destacaron el interés de aquel prólogo Ángel Campos Pámpano y Álvaro Valverde, en *Abierto al aire. Antología consultada de poetas extremeños (1971-1984).* Mérida, Editora Regional de Extremadura (Col. Poesía, 3-4), 1984, p. 19.

escritores contemporáneos, que mostraban, según Rozas, dos caracteres principales: la mayoría eran poetas y muchos vivían fuera de Extremadura. Ambas notas tenían parecido origen, la manquedad de la infraestructura cultural en la región, que hacía que géneros más necesitados de una red, como el teatro o la novela, no tuviesen el mismo desarrollo que la poesía; y que propiciaba el destierro de muchos escritores e intelectuales.

> Esta falta de diversidad de géneros y ese destierro muestran la ausencia de una amplia y coherente vida literaria. La manquedad de la infraestructura cultural y educativa. Se ha escrito recientemente, en un interesante estudio, que una de las causas de esas limitaciones a la vida literaria en el pasado, y también en el presente, se explicaría por la escasez, entre otras cosas, de imprentas. Creo que es al revés y que se puede asociar lo de las imprentas a toda esa infraestructura solicitada. No hubo un largo registro de imprentas porque no había instituciones, y, en el pasado, centros de mecenazgo que les diesen trabajo. Igual que salieron a trabajar fuera, imprimieron fuera. Las imprentas siguen, como todos los negocios, la orientación económica. Se asientan y se asentaron donde existen instituciones o personas que los demanden. (p. 12)

Las palabras de Rozas, al tiempo que saludaban la publicación del último de los tomos del compendio literario de Manuel Pecellín, develaban el interés del profesor y crítico por el panorama presente de la literatura de su más cercano entorno vital. Pronto, además, nos encontraríamos con el poeta, cuando en 1984 publicó *De la consolación y de sus dioses,* su primer libro, y, además, cuando pasó a formar parte de ese panorama al publicar, aunque ya póstumamente, su libro *Ostinato,* de 1986, en una de las colecciones más activas y representativas de la poesía extremeña contemporánea, la colección "Alcazaba"[664].

---

[664] La obra poética de Juan Manuel Rozas está compuesta por los siguientes libros: *De la consolación y de sus dioses,* Santander, La isla de los ratones (Col. Poetas de hoy, 73), 1984; *Cancionero doble,* Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres (Col. Palinodia, 1), 1985; *Ostinato,* Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz (Col. Alcazaba, 5), 1986; *disCURSO mANUAL,* Cáceres, Ediciones Norba 10004 (Col. Teselas, 3), 1990; *La partida,* Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1994.

Juan Manuel Rozas había llegado a la ciudad de Cáceres, a la Universidad de Extremadura, en febrero de 1978, en cuya Facultad de Filosofía y Letras dirigió el Departamento de Literatura hasta su muerte en enero de 1986. El período, pues, en el que desarrolla su producción centrada en los hechos y personalidades literarios de Extremadura coincide con su etapa biográfica extremeña, algo menos de ocho años. Su residencia en estas tierras es lo que motiva su implicación con el entorno cultural a través de la atención crítica a sus temas. Sólo un trabajo, dentro de su amplia bibliografía, centrado sobre un personaje extremeño queda fuera de ese período, el que dedicó a Rodríguez-Moñino[665]. Pero, lógicamente, también se trata de una nota circunstancial, hecha desde fuera sobre un extremeño universal, que no obedece a la misma motivación que otros estudios y ensayos posteriores que Rozas dedicará a temas y autores de Extremadura. Por otro lado, su interés por los asuntos bibliográficos y su conocimiento de Moñino explican la colaboración de Rozas en el número de homenaje al insigne bibliógrafo[666]. Salvando, pues, ese trabajo más temprano, es a partir de su incorporación a la Universidad extremeña cuando puede empezar a recorrerse el mapa literario referido a la literatura de Extremadura o de autores extremeños en la producción crítica del profesor, que comienza a colaborar en algunos proyectos o actos desarrollados en la región, lo que da pie a algunas publicaciones. Así ocurre con su primera colaboración en

---

Reunidos, con la incorporación de "Otros poemas", en *Poesía completa.* Edición, introducción y notas de José Luis Rozas Bravo. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006. Como poeta perteneciente a esa realidad literaria está incluido en la antología *Diez años de poesía en Extremadura (1985-1994),* Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres (Col. de poesía Ciudad de Cáceres, 4), 1995.

665 "Por su mucha antigüedad y autoridad", en *Ínsula,* número homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino, núm. 287 (octubre 1970), pp. 1, 3 y 12.

666 Prueba del carácter del texto citado sobre Moñino y de su controvertible inclusión en su 'mapa literario extremeño' son sus páginas dedicadas al bibliógrafo incluidas en el cuaderno inédito *Conversaciones y semblanzas de hispanistas,* en el que Rozas escribió un par de textos más sobre don Antonio, de la misma época que el publicado en *Ínsula*. Tuve el placer de publicar en *Laurel* uno de aquellos textos, "Mi encuentro con Rodríguez Moñino", al que remito para más detalles. Juan Manuel Rozas, "Mi encuentro con Rodríguez Moñino" [con una nota de José Luis Rozas Bravo], en *Laurel. Revista de Filología,* 5 (2002), pp. 115-122.

una revista universitaria extremeña, en el número 2, de abril de 1979, de *El Gayinero,* editada por los alumnos de Filología Hispánica de la Facultad de Cáceres, que no versará sobre autor extremeño, sino sobre "Las 1000 obras que Ramón no escribió"[667]. O, y ahora sí, sobre Chamizo, con la conferencia pronunciada en el Instituto de Bachillerato de Don Benito-Villanueva de la Serena que lleva el nombre del poeta de Guareña, y que se publicó en la revista del centro. O, en aquellos mismos inicios de su estadía en Extremadura, la ponencia que, bajo el título "Bibliografía española, bibliografía extremeña", presentó al Congreso de Estudios Extremeños de 1979[668].

Es significativo este arranque de la bibliografía "extremeña" de Juan Manuel Rozas, pues se hace con un autor tan marcado por aspectos identitarios como Luis Chamizo, pero que se toma —se universaliza— como ejemplo de un concepto sobre el que el profesor mostró declarado interés a lo largo de su trayectoria, el concepto unamuniano de 'intrahistoria', como prueba su librito *Intrahistoria y literatura (Tres lecciones a modo de ensayo),* y en el que Rozas, convencido de que ese concepto era "sumamente sencillo y pedagógico para la clase y el comentario de textos", sumó al extremeño ejemplos singulares como Cervantes y su *Numancia,* Galdós y su *Trafalgar,* los hermanos Machado o la literatura social del siglo XX[669]. La lectura intrahistórica que Rozas realiza de *El miajón de los castúos* es iluminadora y revalora el poema desde un planteamiento distinto al que hace hincapié solamente en la creación lingüística del texto. La lengua será uno de los cuatro puntos fundamentales que hacen la tradición eterna, la

---

[667] Trabajo muy poco divulgado —luego incluido por Jesús Cañas Murillo en su edición de los artículos dispersos de Rozas en la *Revista de Estudios Extremeños,* XLVIII, núm. III (septiembre-diciembre 1991), pp. 525-527— en el que se habla del poder creador de Gómez de la Serna y de cómo muchas greguerías eran libros quintaesenciados, posibles obras largas que nunca llegaron a ser.

[668] La única referencia a este trabajo se halla en la nota 9 de su estudio "Mapa para leer al Padre Salas", en alusión al propósito de volver sobre asuntos bibliográficos "para colocar a Salas en la línea que va de Sorapán a Barrantes" (p. 132). Es muy probable que esta ponencia —que no llegó a ser publicada— fuese un primer esbozo de lo que luego sería su trabajo *Los períodos de la bibliografía literaria española...*, de 1983.

intrahistoria, en el concepto unamuniano. Lengua, pues, transmisión de la herencia biológica de padres a hijos, creencias y técnicas de trabajo. Todo, en el poema de Chamizo.

Pero no será ésta la única incursión en el poeta de Guareña, sino que —y en curiosa simetría— volverá a abordar su poesía en un trabajo que apareció póstumamente y que mereció la siguiente nota de sus editores:

> Estando en imprenta este libro se ha producido el fallecimiento de don Juan Manuel Rozas. Lamentamos la pérdida de este gran maestro e impulsor de la creación e investigación filológica en Extremadura desde su cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres y sus colaboraciones en numerosas publicaciones y organismos del país extremeño[670].

Ciertas consideraciones sobre el valor de la estética de Chamizo ilustran muy bien la postura intelectual de Rozas ante algunos hechos literarios de Extremadura, en este caso, la poesía del autor de *Las brujas,* en quien deslinda claramente el lado estético del ideológico, para declarar que

> […] la estética de Chamizo —y su espíritu todo— ha influido beneficiosa y equivocadamente a la vez en la poesía extremeña. Hasta hoy mismo. Benéficamente, porque ha creado un regionalismo y un sentido humanitario y poético colectivo que, sin él, tal vez no hubiese existido, a pesar de Gabriel y Galán. Pero esta poesía que le ha seguido no lo ha hecho —¿puede hacer otra cosa?— sino repetitivamente y con poco talento. Chamizo, al no querer entrar en la poesía de su tiempo, la del 27, actuó voluntariamente con personalidad y originalidad. Seguir su camino inveteradamente es —si no salta un genio— acrecentar la dialectología. Seguir sin

---

669 Juan Manuel Rozas, *Intrahistoria y literatura (Tres lecciones a modo de ensayo).* Salamanca, Universidad de Salamanca-Cursos Internacionales, 1980.

670 José Mª Álvarez Martínez y otros, *Homenaje a Enrique Segura Covarsí, Bernardo Muñoz Sánchez y Ricardo Puente Broncano,* Badajoz, Departamento de Publicaciones Diputación Provincial de Badajoz (Col. Rodríguez Moñino, 3), 1986, p. 147, nota. Otro trabajo más aparecerá póstumamente, cerrando la trayectoria de Rozas, el prólogo a la antología *Como disponga el olvido,* de Santiago Castelo.

> ninguna novedad su estética, en los tiempos que corren, es ir camino del archivo documental[671].

Desde la solvencia intelectual y la sabiduría sobre nuestra historia literaria, Rozas subrayaba la coherencia estética del vate extremeño, pero, al tiempo, advertía sobre el vacuo epigonismo con pretensiones más ideológicas y regionalistas que literarias; lo que también ha sido un rasgo —y un riesgo— del panorama cultural de la Extremadura del último tercio del siglo XX.

Una vez más, encontramos pruebas de este interés por releer a Chamizo, aunque, en este caso, no llegó a publicarse, en un texto al que el propio Rozas alude en el anterior trabajo, de publicación póstuma, como ya se ha dicho. En una nota, la primera numerada, del citado "Coherencia y unidad en la poética de Luis Chamizo", avisa Juan Manuel Rozas que aquellas páginas eran una parte de un capítulo titulado "Regionalismo y vanguardia en el entorno del 27", que iba a aparecer en la *Enciclopedia de Extremadura,* en prensa para la Editora Regional. Dicho proyecto no llegó a cuajar, pues no hay que confundirlo con la *Gran Enciclopedia Extremeña* que se publicaría en 1989, en diez volúmenes, y en la que el profesor no llegó a participar[672]. El texto inédito de Rozas, titulado así, "Regionalismo y vanguardia en el entorno del 27", centrado en los casos de Chamizo, Eugenio Frutos, Francisco Valdés, Arturo Barea y Rodríguez Moñino, se conserva en 39 folios mecanoscritos y con numerosas anotaciones y marcas manuscritas. Su destino como capítulo de una obra general se pone de manifiesto por alguna referencia del texto; por ejemplo, cuando el autor, al repasar otros nombres del entorno del Modernismo, habla de la recreación de temas de vanguardia, y remite al "tomo de *Biografía extremeña*"; o por la relación final de "Ilustraciones para Regionalismo y vanguardia", con diecisiete referencias a imágenes, como retratos de los autores citados o portadas de sus obras, la mayoría de las cuales, claro, lleva la nota de

---

[671] Juan Manuel Rozas, "Coherencia y unidad de la poética de Luis Chamizo", en José Mª Álvarez Martínez y otros, *Op. cit.,* p. 158.

[672] *Gran Enciclopedia Extremeña*, Mérida, Ediciones Extremeñas, 1989-1992. 10 vols.

localización de Rozas: "(en mi casa)". Así, las *princeps* de *El miajón de los castúos*, de las *8 estampas* de Valdés, de *Pasión y muerte del arquitecto*, de Moñino, etc.[673].

En efecto, los folios 4 a 15 de "Regionalismo y vanguardia en el entorno del 27" son los que pasan a la colaboración de Juan Manuel Rozas en el homenaje a los tres profesores pacenses. En el primero de los folios citados, Rozas anota arriba, a mano, "La coherencia poética de Luis Chamizo", y en el tercer párrafo tacha "Aparte de ~~las tres obras mencionadas, publicadas como libros~~, Chamizo escribió"..., y anota los títulos de esas obras: "Aparte de sus tres libros, *El miajón de los castúos* (1921), *Las brujas* (1932) y *Extremadura* (1942), Chamizo escribió"..., que es, en efecto, el comienzo del trabajo que definitivamente se publicará con el título ya mencionado de "Coherencia y unidad de la poética de Luis Chamizo". Es probable también que "Regionalismo y vanguardia en el entorno del 27" sirviese de base para alguna conferencia de Juan Manuel Rozas o, parcialmente, para alguna clase o curso. Una anotación manuscrita en el título puede sugerir la conversión del texto en otro trabajo más parcial. Así, la interpolación de la palabra "Extremadura" y un añadido específico da como resultado el título de "Regionalismo y vanguardia en Extremadura en el entorno del 27. Tres casos: Chamizo, Valdés y Frutos." Por otro lado, los folios están llenos de marcas, especialmente de círculos y elipses que encierran algún título de obra o unas cuantas palabras de diferentes líneas de un párrafo, como una llamada de atención sobre el contenido, algo que podemos entender como marca de ayuda para moverse por el texto en una intervención oral, en una charla o conferencia[674].

---

[673] Una vez más, agradezco a Tina Bravo, viuda de Juan Manuel Rozas, el haber puesto a mi disposición su biblioteca y haberme localizado el texto referido, que se encontraba en una carpeta entre los papeles de nuestro profesor.

[674] Los testimonios de Jesús Cañas, discípulo, compañero y estrecho colaborador de Juan Manuel Rozas, y de José Luis Bernal, su alumno y discípulo por aquellos años, confirman algunos de estos supuestos. En primer lugar, "Regionalismo y vanguardia en el entorno del 27" tuvo su origen en un curso de doctorado impartido por Rozas en 1982, y fue reelaborado para conformar un capítulo de un proyecto general, el aludido por el profesor en su artículo citado sobre Chamizo, y quizá también, un proyecto anterior, que quedó truncado, de publicación en la Editorial Planeta de un volumen sobre

El conjunto de la obra crítica de Juan Manuel Rozas que va, aproximadamente —y con todas las reservas—, como hemos visto, de Chamizo a Chamizo, puede organizarse en cuatro bloques: el referido al siglo XVIII —puede sorprender esta mirada que es, puramente, 'extremeña'—, el de los estudios de bibliografía o sobre bibliógrafos, el que comprende su querido entorno del 27, y, por último, la poesía contemporánea, siempre referidos a Extremadura. En ellos, el trabajo de mayor empeño y peso, también más extenso, fue el preciado ensayo *Los períodos de la bibliografía literaria española,* que dedicó a la memoria de Rodríguez Moñino, y en el que propuso una periodización de la historia bibliográfica española y situó en ella a tres de los bibliógrafos extremeños, tres de los grandes: Bartolomé José Gallardo, Vicente Barrantes y Antonio Rodríguez Moñino. El espíritu desde el que Rozas contemplaba la obra cultural de algunos de los nombres principales de la historia de Extremadura es claro cuando concluía al tratar a estos bibliógrafos:

> En calidad, y sin ningún afán regionalista, como ciudadanos del mundo, vemos que la aportación de Extremadura a la historia de la bibliografía española es de primera magnitud[675].

Y emparentado con este propósito de valoración de esa aportación cultural estaría la edición de *El Criticón,* que hay que atribuir a Rozas, aunque su nombre no figure en ningún lugar. Fue él quien la ideó y quien redactó la nota preliminar de este primer número de la colección, hoy todavía viva aunque muy cambiada, de "Trabajos del Departamento de Literatura". Escribía Rozas:

Extremadura, cuya sección de lengua y literatura fue coordinada por Juan Manuel Rozas. Al cancelarse este proyecto, es probable que Rozas propusiese la elaboración de esa *Enciclopedia de Extremadura* para su publicación en la Editora Regional.

[675] Juan Manuel Rozas, *Los períodos de la bibliografía literaria española. Ejemplificados con los bibliógrafos extremeños.* Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Trabajos del Departamento de Literatura, 4), 1983, p. 44.

> El Departamento de Literatura, consciente de que una joven Universidad debe afincarse en sus raíces lo más rápidamente posible, aunando tradición y progreso, y, en su caso, extremeñismo, ha puesto sus ojos en Don Antonio Rodríguez Moñino, universal maestro de hispanistas y eximio conductor de la cultura regional, a la hora de iniciar —cumplidas las más perentorias obligaciones de su fundación— su andadura. Por ello ha decidido colocar una placa a la entrada del Departamento a la memoria de Don Antonio e iniciar con una obra suya esta serie de *Trabajos del Departamento de Literatura.*
>
> *El Criticón* es una revista unipersonal de la que Don Antonio sacó dos entregas en Badajoz, en 1934 y 1935. La hemos elegido por el valor de su contenido, por ser continuación en el espíritu de la que con igual título publicó Gallardo, extremeño también de proyección internacional, y por su rareza, pues se tiraron solamente cien ejemplares, hoy inencontrables. Entre los textos reproducidos en la revista destacan dos cartas inéditas —una de Fray Luis y otra en la que se cuenta la muerte de Gallardo— que Don Antonio sacó en tiradas aparte para felicitar, respectivamente, las Navidades de 1934 y 1935. Agradecemos de corazón a Doña María Brey las facilidades y el afecto con que ha aceptado nuestro doble homenaje.
>
> La colección pretende editar aquellos trabajos varios y sueltos que, teniendo más extensión que lo que revistas y homenajes hoy suelen prescribir para los artículos, no llegan a la del libro, para lo que contamos con los anejos del *Anuario de Estudios Filológicos.* Tendrán cabida en ella principalmente las conferencias, los cursos y simposios que los miembros del Departamento redacten u organicen, buscando así que las investigaciones se ciñan sólo a su necesaria extensión y no a condicionantes editoriales[676].

Los artículos dedicados a temas o a autores extremeños por Juan Manuel Rozas, en su mayor parte, son breves, y tienen un carácter divulgativo en muchas

---

[676] Antonio Rodríguez Moñino, *El Criticón (1934-1935).* Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Trabajos del Departamento de Literatura, 4), 1983, p. [7]. Las palabras escritas por Juan Manuel Rozas iban más allá de la mera nota editorial que antecede la edición de un texto curioso y poco divulgado. Eran las de un director de Departamento que pretendía iniciar una colección y las de un director del Servicio de Publicaciones que había fundado, no sólo la colección de "Trabajos...", sino el *Anuario de Estudios Filológicos* y los "Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*", actualmente vivos en el catálogo de publicaciones de la Universidad de Extremadura.

ocasiones; como ocurre con aquellos que se publicaron en la revista *Alminar,* distribuida con el periódico regional *HOY* y editada por la Institución Cultural "Pedro de Valencia" de Badajoz. Otros trabajos son prólogos o extractos de intervenciones públicas, como conferencias o ponencias en congresos, y, en sus diferentes modalidades, son demostraciones de la presencia social de una incipiente Universidad de Extremadura a través de uno de sus profesores, de la participación de éste en su entorno socio-cultural. En el caso de las colaboraciones en la revista *Alminar* se pone de manifiesto esa presencia en forma de propuestas de equipo, como las de los componentes del Departamento de Literatura Española que dirigía Rozas con variadas contribuciones a la historia literaria de Extremadura[677].

El único artículo dedicado por Rozas al siglo XVIII fue el "Mapa para leer al Padre Salas", publicado en el primer volumen de una serie o colección titulada *Miscelánea cacereña* y auspiciada por la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura en Cáceres. A las interesantes aportaciones que desde diferentes perspectivas de estudio —la demografía, la historia del arte y la literaria, la arqueología, la historia medieval y la historia moderna...— contenía el volumen, Juan Manuel Rozas sumó un trabajo fundamental para el conocimiento de la figura de Francisco Gregorio de Salas y, de nuevo, preciso y corrector para la interpretación de su obra literaria, principalmente, su *Observatorio rústico.* Cuando, años después, Vicente Sabido publicara su estudio sobre el poema del escritor de Jaraicejo, el trabajo de Rozas sería uno de los principales referentes en su análisis del texto[678]. Fue quien primero consultó los libros de bautismos

---

[677] Así fue en los trabajos firmados por Miguel Ángel Pérez Priego sobre Sánchez de Badajoz, de Ignacio Úzquiza sobre Luis de Miranda, de Jesús Cañas Murillo sobre García de la Huerta, de Ángel Sánchez Pascual sobre Trigo y Reyes Huertas, etc.., que se publicaron a lo largo de 1980, en una serie denominada "Letras Extremeñas" y bajo la responsabilidad del "Departamento de Literatura de la Universidad".

[678] Vicente Sabido, *Un poema olvidado del siglo XVIII: el* Observatorio rústico *de Francisco Gregorio de Salas.* Granada, Departamento de Filología Española Universidad de Granada (Serie menor, 3), 1987. Recientemente, ha sido reeditado, parcialmente, con modificaciones y sin notas,

de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Junciana de Jaraicejo y quien propuso la fecha de *hacia 1729* como la de su nacimiento. Fue quien propuso una ordenación sucinta de su obra literaria. Y fue quien, en luminoso hallazgo, calificó la obra de Salas, en su *Observatorio* y en sus epigramas madrileños, como la de un "fotógrafo al minuto, retratista de todo lo cotidiano", señalando ese realismo dieciochesco que es origen de tanto en nuestra historia literaria decimonónica.

Otros dos trabajos referidos a Extremadura pueden entenderse como ramificaciones de líneas principales de la investigación de Rozas: el Siglo de Oro y la llamada Edad de Plata de la literatura española. Uno es el estudio de Villamediana en dos escritores extremeños. El otro es el que dedica a Díez Canedo y Max Aub. Ambos fueron publicados en el mismo medio, en la revista *Alminar*.

En el primero, Rozas habla de la fama póstuma de la "leyenda de los *amores reales*" de don Juan de Tassis, Conde de Villamediana, "llevada a los vientos de toda Europa por los viajeros que entonces visitaron España", difundida en forma principalmente manuscrita durante el siglo XVIII, y recreada más significativamente por autores románticos como el Duque de Rivas en *El moro expósito* o Patricio de la Escosura en *La Corte del Buen Retiro*. En el rastreo por una historia de la leyenda que llega hasta obras contemporáneas como *Paradiso* de Lezama Lima, Juan Manuel Rozas se detiene en la aportación de dos autores extremeños como Vicente Barrantes y Antonio Hurtado. Barrantes lleva al terreno de la lírica un asunto que antes sólo había sido tratado en la épica y la dramática, y lo hace, dentro de un contexto e intención

---

en Vicente Sabido, *La lluvia de Cartago (Prosas y ensayos)*. Prólogo de Sultana Wahnón. Mérida, Editora Regional de Extremadura (Ensayos literarios, 16), 2006, pp. 131-147.

Prueba del interés de Rozas por las obras de Francisco Gregorio de Salas es que en su biblioteca de bibliófilo y estudioso se hallan destacadas ediciones de sus títulos. Rozas pudo consultar de su biblioteca la edición de las *Poesías* de 1797 en dos tomos, la cuarta de los *Epigramas* de 1827, la de Repullés del *Observatorio*, de 1802, y un tomo facticio de la "materia sagrada" con algunas de sus paráfrasis bíblicas y de himnos litúrgicos. A ello se refiere en su trabajo sobre Salas. Ver también Miguel Ángel Lama, "La *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII* (recensión y aprovechamiento)", en *Anuario de Estudios Filológicos*, X (1987), pp. 177-194.

renovadores, en sus *Baladas líricas* de 1853. Hurtado, en 1870, incorporaba la leyenda a su *Madrid dramático* en el poema "Carta de Adán de la Parra a don Francisco de Quevedo". El trabajo de Rozas permite destacar a los dos autores de Extremadura como hitos interesantes en la historia de la leyenda, pero también en nuestra historia literaria decimonónica, sobre la que el profesor hace consideraciones siempre oportunas. Evidentemente, Tassis es sólo un punto de partida para llegar a épocas posteriores y a ámbitos literarios distintos; pero significativo en lo que representa en la trayectoria investigadora y crítica del que fuera catedrático de la Universidad de Extremadura.

El magisterio de Enrique Díez Canedo sobre el escritor levantino Max Aub es el objeto del segundo trabajo que toca esa otra gran área de investigación de Rozas. Al profesor interesa especialmente subrayar la importancia de la figura de Díez Canedo en el panorama literario e intelectual del primer tercio del siglo XX, y lo hace fijándose en el autor de *Campo cerrado*, en cuya primera edición, de 1943, el propio Aub mencionó su conocimiento de Díez Canedo y el padrinazgo de éste en sus inicios. Así, con el prólogo que el extremeño puso al primer libro del valenciano, *Los poemas cotidianos*, de 1925. Luego, en la obra de Max Aub, principalmente en la obra crítica e histórico-literaria hay diferentes reconocimientos del papel de Díez Canedo. Sin embargo, lo que pueden ser apuntaciones sueltas y datos externos en un artículo divulgativo, publicado, no lo olvidemos, en un suplemento cultural, *Alminar*, de un periódico regional, se convierten en Rozas, en virtud de su perspicacia crítica y su conocimiento de los testimonios literarios de época, en una nota enormemente sugerente para el lector. Es el caso aquí de la relación que Rozas establece entre la poesía de Francis Jammes, traducida en España por Díez Canedo, y la temática de lo cotidiano en los primeros versos de Max Aub. Se trata de un apunte sobre un eco o influjo literario bastante evidente y plausible, pero también un análisis original sobre un libro rarísimo, como el propio Rozas indica en su trabajo.

Finalmente, uno de los estudios más significativos de la producción crítica de Rozas en torno a la literatura en Extremadura es el que dedicó a la poesía extremeña contemporánea, a partir de una consulta realizada a veintiún poetas menores de cuarenta

años. Rozas sumaba a su interés por el género poético una inclinación crítica por la juventud literaria que, en el caso de Extremadura, resultó ser un precedente muy expresivo del desarrollo de las letras extremeñas, analizado por un profesor de Universidad, de reconocido prestigio y atento a la actualidad literaria no sólo referida a esta región.

La originalidad —en el ámbito de los estudios regionales— de la propuesta analítica de Rozas se sustentó en la formulación de diez preguntas, que fueron las siguientes:

> 1) En tu poesía, ¿qué es más importante: lo musical, lo espacial o la temporalidad?
> 2) ¿Sacrificas, a veces, la precisión de los conceptos para conseguir una forma verdaderamente nueva?
> 3) Puesto a elegir, *in extremis*, entre una poética creacionista, surrealista o de la realidad (a lo Guillén), ¿cuál preferirías?
> 4) ¿Crees utilizable la métrica tradicional? ¿A nivel de verso?; ¿a nivel de estrofa?
> 5) ¿Crees sinceramente que leer libros de poética o de lingüística mejora tu trabajo de poeta?
> 6) Si te has parado, pública o privadamente, a fijar en unas pocas frases tu poética, ¿podrías aclararla?
> 7) ¿Qué diez poetas, españoles o extranjeros, te han ayudado más, con su lectura, a escribir?
> 8) Ordena estos nombres por el interés que despiertan en ti: San Juan, Góngora, Quevedo, Espronceda, Bécquer, M. Machado, A. Machado, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Guillén, Cernuda, Altolaguirre, Otero, Hierro, Valente, Claudio Rodríguez, Carnero, Colinas.
> 9) ¿En qué sentido crees —o no— en una poesía regional? ¿Puede la poesía mejorar la situación material o moral de Extremadura?
> 10) ¿Qué poetas, menores de cuarenta años, extremeños, prefieres?[679].

Para Rozas, aquellas diez preguntas escondían un doble gesto:

---

[679] Juan Manuel Rozas, "Ponencia consultada de la joven poesía extremeña", en *II Congreso de Escritores Extremeños* [*Actas. Badajoz, 16, 17 y 18 de abril de 1982*], Consejería de Educación y Cultura, Junta de Extremadura, Plasenzuela (Cáceres), Ed. Dintel, 1984, p. 29.

> Las cinco primeras buscan el grado de modernidad de la poética de cada uno de ellos (la sexta es una comprobación de la coherencia de lo dicho en las cinco primeras); las cuatro últimas buscan su conocimiento de la poesía y el sentido histórico que le dan[680].

En ninguna otra ocasión se había aplicado una metodología de este tipo para el análisis del panorama poético de Extremadura, de ahí el valor del trabajo de Rozas, pionero en el estado de los estudios críticos sobre los poetas extremeños, muchos de los cuales —Zambrano, Santiago Castelo, Ángel Campos, Álvaro Valverde, María Rosa Vicente, José Luis García Martín, Luciano Feria, Javier Pérez García [Walias]—, en sus diferentes momentos generacionales siguen ocupando el panorama actual, han seguido produciendo con una cierta regularidad. Otros, por el contrario, han diversificado su producción y, a lo largo de estos años, tienen una presencia más irregular; así, los nombres de Pablo Jiménez, Ángel Sánchez Pascual, José María Bermejo, Agustín Villar, Felipe Núñez, Felipe Muriel, César Nicolás, David Narganes, Juan Eugenio Sánchez Rivera, José Manuel Fuentes, José Luis Bernal, José María Lama, o Gonzalo Sánchez García.

Juan Manuel Rozas presentó su trabajo como ponencia en el II Congreso de Escritores Extremeños celebrado en abril de 1982 en Badajoz, y se publicó, sin embargo, dos años después, en 1984, cuando ya había aparecido uno de los principales trabajos de aquella época sobre el panorama de la poesía en Extremadura, la *Antología (Jóvenes poetas extremeños en el "Aula")*, de Ángel Sánchez Pascual[681], y se encontraba en prensa, a punto de publicarse, *Abierto al aire. Antología consultada de poetas extremeños (1971-1984),* de Álvaro Valverde y Ángel Campos Pámpano[682]. Ambas

---

[680] *Ibidem.*

[681] *Antología (Jóvenes poetas extremeños en el "Aula").* Prólogo de Ángel Sánchez Pascual. Cáceres, Institución Cultural "El Brocense" Diputación Provincial de Cáceres, 1983.

[682] Ángel Campos Pámpano y Álvaro Valverde, *Abierto al aire. Antología consultada de poetas extremeños (1971-1984),* cit.

propuestas, sin embargo, debían a Rozas haber abierto el camino de tomar como objeto de análisis desde planteamientos de rigor crítico la realidad literaria más actual. Sánchez Pascual, en el prólogo de su selección de doce poetas de edades comprendidas entre los veintisiete y los dieciocho años, nacidos entre 1955 y 1964, se refería a la ponencia de Rozas y la situaba en un contexto en el que parecía confirmarse que "nuestra región están colocando las agujas de su reloj poético en hora"[683]. Por su parte, los dos poetas Campos y Valverde destacaban el trabajo de Rozas y resumían en las páginas introductorias de su antología las cinco conclusiones de la ponencia; a saber: la situación de la poesía en Extremadura era, en tan poco trecho temporal y con las tres oleadas que podían distinguirse en el conjunto de poetas, un hecho positivo, interesante, más en lo que se refería a promesa que a grandes logros; un gran cambio con respecto a épocas anteriores era la preocupación por la forma, no interesaba un mensaje que no fuera estrictamente poético; el conocimiento de la tradición poética mediata e inmediata era considerable —y Rozas ya avisaba de que se daban buenas condiciones para lograr el sueño nunca realizado de las relaciones poéticas con los portugueses; la negación de cualquier tipo de localismo por las promociones más jóvenes, negación matizable desde la opinión de los poetas de mayor edad que proponían crear una convivencia de poesía que tuviese como objetivo el estar hecha en Extremadura y la conciencia de que el poeta no podía vivir de espaldas a la realidad; y, por último, el profesor lanzaba sus propuestas y recomendaciones sobre la conveniencia de que las instituciones regionales ayudasen, sin paternalismos, a la poesía, con la creación de algunas colecciones subvencionadas y el apoyo a revistas en diferentes niveles o categorías en sus objetivos.

Quizá la ponencia consultada —o "enmascarada", como la llamó el autor— sea uno de los acercamientos de Rozas a la literatura de su momento y de su entorno más expresivos de su actitud y su compromiso con su realidad social, y también de sus convicciones como profesor universitario. Su novedad metodológica y la perspectiva crítica adoptada por el catedrático añaden otro grado más al lamento por su pérdida, por

---

[683] Ángel Sánchez Pascual, "Prólogo", cit., p. 13.

no haber conservado voces como la suya, que se expresaba en estos términos al encabezar su análisis de la juventud poética extremeña:

> Argumentalmente, la calificación de consultada, que esgrime esta ponencia, se relaciona con una famosa antología de posguerra, pero en cuanto al género literario y al punto de vista, el calificativo quiere decir *enmascarada*. Es decir, que al recibir el encargo de hablar de la joven poesía extremeña, he preferido que los poetas hablen por mí, y de una manera anónima. No es, el voy a emplear, un *nos* de modestia, sino estratégico, tratando de obviar el recelo que la crítica universitaria tiene para muchos creadores, sobre en aquellas sociedades en que la Universidad ha irrumpido recientemente. No les falta a los creadores una buena razón para desconfiar de la crítica universitaria. Sociedad y Universidad están muy divorciadas. Y, además, el profesor universitario que explica diariamente a los grandes clásicos del pasado y del presente pierde, con frecuencia, la perspectiva de lo que está naciendo, de lo que no tiene bibliografía, de lo que es, de alguna manera, todavía intrahistoria. (p. 27)

Para terminar, ese interés de Juan Manuel Rozas por la poesía extremeña última —tan concordante con su ya pública condición de poeta desde 1984— tuvo un postrero ejemplo, póstumo ya —el colofón es de abril de 1986—, en el prólogo que antepuso a la antología *Como disponga el olvido* de José Miguel Santiago Castelo, uno de los poetas 'mayores' entre los consultados para el Congreso de 1982. Los tres momentos y tres poetas que distinguía Rozas en la trayectoria del autor de *Memorial de ausencias* eran una manera de certificar lo que revelaba su análisis de la evolución del panorama reciente de la poesía en Extremadura y, también, el acta de confirmación de uno de sus protagonistas principales, cuya obra, desde 1970 a 1985, era, en una colección como "Adonais", puesta en la hora poética española.

Y ahora, al final de estas líneas, como nuestro recordado profesor hiciera en aquel trabajo cuyo título me sirve de referente, aquel "Mapa para leer al Padre Salas", intento retomar las cuatro cotas fundamentales del "Mapa literario extremeño de Juan Manuel Rozas", y distingo al norte el gran Siglo de Oro, desde el que la mirada del estudioso partió para analizar algún testimonio regional; al sur, el otro Siglo de Oro, la órbita del 27, en la que algún trabajo de Rozas fue esencial, como hemos visto; al este, la

inclinación bibliofílica y bibliográfica de alguien que encontró en esta realidad cumbres sobresalientes, de Gallardo a Moñino; y, por fin, al oeste, el punto cardinal más extremeño, la literatura que realmente vivió y conoció Juan Manuel Rozas, la más cercana contemporaneidad de unos autores jóvenes a los que quiso atender por pasión y convicción.

BIBLIOGRAFÍA 'EXTREMEÑA' DE J. M. R.

"El tren y los castúos", en *Chamizo 79.* Revista del Instituto de Bachillerato "Luis Chamizo" de Don Benito-Villanueva, núm. 5 (junio 1979), sin paginar. Reimp. en *Revista de Estudios Extremeños,* XLVIII, núm. III (septiembre-diciembre 1991), pp. 523-524[684].

"La leyenda de Villamediana en dos poetas extremeños", en *Alminar,* 11 (enero de 1980), pp. 26-27. Reimp. en *Revista de Estudios Extremeños,* XLVIII, núm. III (septiembre-diciembre 1991), pp. 585-589.

"Poetas de Extremadura", en *El País. Libros,* núm. 22 (30 de marzo de 1980), p. 4. Reimp. en *Revista de Estudios Extremeños,* XLVIII, núm. III (septiembre-diciembre 1991), pp. 481-483.

"Díez Canedo y el 27: Las mocedades de Max Aub", en *Alminar,* 14 (abril de 1980), pp. 22-23. Reimp. en *Revista de Estudios Extremeños,* XLVIII, núm. III (septiembre-diciembre 1991), pp. 533-536.

"Mapa para leer al Padre Salas", en *Miscelánea cacereña,* Cáceres, Delegación de Cultura, 1980, pp. 129-142.

---

[684] Fue reimpreso con algunas variaciones, desde su versión original de 1979, en el librito de Rozas *Intrahistoria y literatura (Tres lecciones a modo de ensayo).* Salamanca, Universidad de Salamanca-Cursos Internacionales, 1980, pp. 22-23.

"Prólogo" a la *Literatura en Extremadura. Tomo III. Escritores contemporáneas (1939-1982),* de Manuel Pecellín Lancharro, Badajoz, Universitas Editorial, 1983, págs. 11-12.

El Criticón (1934-1935), de Antonio Rodríguez Moñino. [Edición de Juan Manuel Rozas]. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Trabajos del Departamento de Literatura, 4), 1983.

Los períodos de la bibliografía literaria española. Ejemplificados con los bibliógrafos extremeños. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Col. Trabajos del Departamento de Literatura, 4), 1983.

"Ponencia consultada de la joven poesía extremeña", en *II Congreso de Escritores Extremeños* [*Actas. Badajoz, 16, 17 y 18 de abril de 1982*], Consejería de Educación y Cultura, Junta de Extremadura, Plasenzuela (Cáceres), Ed. Dintel, 1984, pp. 27-33.

"Coherencia y unidad de la poética de Luis Chamizo", en José Mª Álvarez Martínez y otros, *Homenaje a Enrique Segura Covarsí, Bernardo Muñoz Sánchez y Ricardo Puente Broncano,* Badajoz, Departamento de Publicaciones Diputación Provincial de Badajoz (Col. Rodríguez Moñino, 3), 1986, pp. 147-158.

"Tres poetas y un solo hombre", prólogo a José Miguel Santiago Castelo, *Como disponga el olvido (Antología 1970-1985),* Madrid, Rialp (Col. Adonais, 432), 1986, pp. 7-13.

LOS POETAS DEL POETA.
NOTAS SOBRE LA POESÍA DE JUAN MANUEL ROZAS

Julio Neira

Centro Cultural Generación del 27

Uno de los rasgos caracterizadores del núcleo central de la llamada Generación del 27 es su condición de poetas profesores. En *El 27 como Generación*[685] Juan Manuel Rozas insiste en que de los seis principales (Salinas, Guillén, Alonso, Diego, Lorca y Alberti) los cuatro primeros son catedráticos de filología. No es anecdótico, desde luego, a tenor de la recuperación del Barroco, no sólo de don Luis, y del interés por las formas tradicionales de la lírica que realizaron casi como programa generacional durante los años veinte. A ellos habría que agregar también aquellos a quienes el exilio republicano encaminó hacia las aulas: sobre todo Cernuda, pero también Chabás, Ayala, y tantos otros de menor significación literaria. Esta característica no predominó en las nuevas promociones poéticas de posguerra (los triunfantes *cruzados* coparon el escalafón universitario durante lustros), en las que Carlos Bousoño, José María Valverde, Claudio Rodríguez y Ángel González —en Estados Unidos— serían

excepciones; hasta los años setenta, con los llamados novísimos y sus coetáneos (Carnero, Siles, Taléns, Urrutia, Mario Hernández, etc.). Y hoy en día es fenómeno tan abundante que en poco tiempo se nos ocurrirían una veintena de nombres de poetas actuales de interés que son al tiempo profesores en universidades españolas e incluso extranjeras. Es extraño que aún no haya salido ninguna antología.

Hoy sabemos que Juan Manuel Rozas debe ser considerado también en esa tradición de poetas profesores. Si a su pronta muerte en enero de 1986 su actividad poética era prácticamente desconocida, por lo reciente de la publicación de los dos únicos libros que él vio impresos, *De la consolación y de sus dioses* (1984) y *Cancionero doble* (1985) y por su escasísima distribución, la publicación póstuma después de *Ostinato* (1986), *DisCURSO mANUAL* (1990), *La partida* (1994) y la edición ahora de la *Poesía completa* nos permite considerar con perspectiva que su dedicación a la poesía no era un divertimento diletante ni mucho menos un pasatiempo; muy al contrario, se trataba de una auténtica necesidad expresiva llevada a la práctica con indudable voluntad creadora. Y no sólo seguimos lamentando la pérdida, tan temprano, del hombre bueno y del excelente profesor, vacío no colmado, sino también el truncamiento de una obra poética que se anunciaba tan interesante. Es en esa perspectiva de Juan Manuel como poeta y profesor desde la que quiero abordar, si de forma necesariamente breve, su poesía.

Quizá debiera plantearse una cuestión previa. ¿Era un profesor que escribía poesía, y por tanto su escritura estaba decisivamente mediatizada por su personalidad académica? ¿O su actividad poética era capaz de escindirse de la experiencia docente? No es fácil dilucidar una respuesta inequívoca. Probablemente tampoco sea necesario. El ser humano es por naturaleza complejo y sin duda todas nuestras experiencias contribuyen a cualquier respuesta ante un estímulo. Es muy posible que ni él, ni ahora nosotros, seamos capaces de diferenciar con exactitud al poeta del profesor, porque seguramente cada uno era parte consustancial del otro: el profesor del poeta y seguramente también el poeta del profesor desde la juventud. Ambos eran el hombre que escribía siguiendo las

---

[685] Juan Manuel Rozas, *El 27 como Generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.

pulsiones de su experiencia unívoca. Otro tanto podría decirse, por ejemplo, de Jorge Guillén, de Luis García Montero o de Francisco Díaz de Castro. Pero pienso que sí puede ser útil relacionar esa doble condición para conocer mejor los mecanismos de la creación, y en definitiva apreciar mejor su obra.

Quienes tuvimos el privilegio de ser alumnos y compañeros suyos sabemos bien cuáles eran los autores predilectos del profesor Juan Manuel Rozas, aquellos cuyos textos comentaba en las aulas con mayor emoción y sobre los que ha dejado escritas páginas maestras: Berceo, Marino, Góngora, siempre Lope, Villamediana, Azorín, Guillén, García Lorca, etc. Pero ¿eran esos también los autores del Juan Manuel Rozas poeta? ¿Qué poetas le sirvieron de guía, de quienes buscó el padrinazgo para hace pública su hasta entonces callada tarea de escritor? Para ninguno de quienes le conocíamos bien era un secreto que escribía poesía desde antiguo. Pero hasta 1984 nunca se había decidido a publicarla. No sabemos si la urgencia con que escribió en apenas tres años, entre 1983 y 1985, los libros que hoy conocemos respondía a la necesidad de recuperar tanto tiempo en silencio poético o a la intuición de que se le estaba agotando. Sería entonces cuando, por razones en las que ahora no me detendré, el poeta se sintió seguro como creador, venció las cautelas del profesor y decidió darse a conocer como tal. Tuve el honor de cuidar la edición de su primer libro en compañía de Teresa Arce aquel verano de 1984. Y recuerdo que la lectura del original de *De la consolación y de sus dioses*[686] nos produjo una gran sorpresa: precisamente porque no era el libro de poemas de un profesor; sino el de un poeta de su tiempo, situado en la corriente culturalista que predominaba en la poesía española en aquel momento, más o menos desde inicios de la década de los setenta, pero capaz de trascender una visión retórica o academicista en pura existencia, huyendo del manierismo escapista en que empezaba a anquilosarse ese camino poético.

De la consolación y de sus dioses se abre con cinco citas o lemas que definen de modo diáfano el ámbito en el que se enmarca su sentido: la identificación

neorromántica con los dioses clásicos, tan cercanos al hombre en otro tiempo marcado por el equilibrio, antes de que fueran desterrados por el monoteísmo judeocristiano. La serie se inicia con Ovidio, de cuyo Libro primero de las *Metamorfosis* se recuerdan los versos 212 y 213: "…summo delabor Olimpo / Et deus humana lustro sub imagine terras". Continúa una cita de Friedrich Hölderlin, en muchos sentidos el origen de la lírica centrada en la reflexión sobre el yo. Se trata de la cuarta estrofa del poema "Da ich ein knabe war" ("Cuando era niño"): "Oh all ihr trepen / Freundlichen Götter! / Daß ihr wüßtet, / Wie euch meine Seele geliebt!", traducidos como "¡Oh, vosotros todos, leales, / amigos dioses; / si supieseis / cómo mi alma os ha querido!". Siguen: una cita de Juan Ramón Jiménez: "… ¿qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mi qué es mi vida y mi muerte, qué no es?", del inicio de *Espacio*; el principio del poema de T. S. Eliot "The Dry Salvages", de *Four Quartets*: "I do not know about gods; but I think…"; y el dístico que compone el número XXI de los *Treinta y siete fragmentos* (1971) de José Ángel Valente: "Sólo quedaron sobre las ruinas / del dios, sagrados, los profanadores"[687]. Estos cinco lemas anclan el libro en la estética más novedosa de su momento, repito.

Aparte Ovidio, principio ineludible en la convivencia entre dioses y humanos, la presencia de Hölderlin es especialmente significativa. El romántico alemán estaba siendo de nuevo recuperado por los poetas españoles. Hölderlin había sido leído en profundidad ya por Luis Cernuda, que le tradujo en compañía del suizo Hans Gebser para la revista *Cruz y Raya* en 1935[688]. De esa lectura surgirá un rumbo nuevo en la trayectoria del sevillano, que se plasma en el anhelo por un panteísmo consolador de algunos de sus mejores poemas desde *Invocaciones*. La impronta de Hölderlin en Cernuda es recogida de éste por los poetas culturalistas en la década de los setenta con

---

[686] Juan Manuel Rozas, *De la consolación y de sus dioses*, Santander, La Isla de los Ratones, 1984. Colofón del 1 de octubre.

[687] José Ángel Valente, *Obra poética I*, Madrid, Alianza, 1999, p. 432.

[688] Esta traducción fue luego publicada por José Bergamín como Friedrich Hölderlin, *Poemas*, Versión española de Luis Cernuda y Hans Gebser, México, Séneca , 1942.

especial interés, sobre todo por Jenaro Talens, que en 1970 traduce en compañía de Ernst-Edmund Keil una selección de *Poemas*[689], en 1974 reedita la versión de Cernuda y Gebser[690] y en 1980 publica su versión de *Las grandes elegías*[691]. También el poeta y editor Jesús Munárriz demostraría una predilección especial por Hölderlin, cuya novela *Hiperion* traduce en 1976[692]. Munárriz publica un año después *La muerte de Empédocles. Tragedia*, traducida por Carmen Bravo Villasante[693], y *Poemas de la locura*, en traducción de Txaro Santoro y José María Álvarez[694]. El interés por Hölderlin se materializa en la edición de su poesía completa traducida por Federico Gorbea en 1979[695]. Y no deja de ser significativo que dos de las principales colecciones de poesía que nacen en esos años tomen su nombre de personajes tratados por Hölderlin: Hiperion y Endimión. Por lo que a Juan Ramón se refiere, *Espacio* acababa de ser editado por Aurora de Albornoz[696] y su texto, que aquí cita Rozas, supondría el descubrimiento de un Juan Ramón ignorado que aún hoy es el que más interesa a las nuevas promociones poéticas. José Ángel Valente, por su parte, era ya una referencia clara en el camino de la

---

689 Friedrich Hölderlin, *Poemas*, Selección, traducción, estudio preliminar y apéndice bibliográfico Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, Valencia, Fomento de Cultura, 1970.

690 Friedrich Hölderlin, *Poemas* Introducción y versión de Luis Cernuda (En colaboración don Hans Gebser), Prólogo de Jenaro Talens, Madrid, Alberto Corazón, 1974. A partir de 1979 se reedita sucesivamente con el sello editorial Visor.

691 Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías (1800-1801)*, Versión y estudio preliminar de Jenaro Talens, Pamplona, Peralta, 1980. A partir de 1983 con el sello editorial Hiperion.

692 Friedrich Hölderlin, *Hiperion o El eremita en Grecia: novela*, Traducción y prólogo de Jesús Munárriz, Pamplona, Peralta, 1976. A partir de 1980 se reedita con el sello Hiperion.

693 Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles. Tragedia*, Traducción de Carmen Bravo Villasante, Pamplona, Peralta, 1977; Madrid, Hiperion, 1983. Se trata de una reedición de *Empédocles*, Santander, Cantalapiedra, 1959.

694 Friedrich Hölderlin, *Poemas de la locura*, Traducción y notas de Txaro Santoro y José María Álvarez , Pamplona, Peralta, 1978.

695 Friedrich Hölderlin, *Obras completas en poesía*, Traducción de Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1979.

696 Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, ed. de Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional, 1982.

poesía que busca trascender la realidad e indagar la naturaleza de una realidad otra. Un camino que no era otro que el iniciado por Hölderlin hacia una poesía entendida como manifestación de un saber mistérico, en el que la palabra tiene una función taumatúrgica. Lo que de un modo simplificador pero eficaz —como todo marbete clasificatorio— se ha denominado recientemente poesía *órfica*[697].

Desde esa invocación inicial a toda una tradición poética de búsqueda de lo divino para dar respuesta al desamparo del ser humano, el poemario se desarrolla, como anuncié, en los parámetros del culturalismo, pero rehúye la parafernalia ornamental ciertamente decadentista en que muchos libros de la década anterior habían caído por exceso. No, en el caso de Rozas la cultura que aflora en los poemas es vivencia real, directa y no "culturismo" de museo y gabinete en la exhibición del saber adquirido. La referencia culta está encarnada en la experiencia —por otra parte bien reconocible a sus próximos: el insomnio, el dolor, la contemplación del valle, la enfermedad, etc.—, que es la que origina el poema. ¿Sería posible, no obstante, que el libro nada debiera a su condición de profesor?

Como era previsible, el Rozas profesor aparecía en la sabiduría con que estaba compuesto el libro. La voluntad de una estructura armónica (aquella con cuyo descubrimiento en los *Milagros* de Berceo deslumbraba a los alumnos de los primeros cursos) aparecía en la arquitectura trimembre del libro, rigurosa como la que había estudiado en la primera parte de la obra de Jorge Guillén[698]. Las tres secciones de *De la consolación y de sus dioses* son "Noche inconsútil", "Mediodía" y "Atardecer partido". La primera y la tercera, sintagmas nominales de adjetivo antitético, constan de doce poemas cada una, mientras que la central tiene ocho. El libro pretende la duración de un ciclo solar, que se inicia en la madrugada ("madrugada maniatada" en el primer poema) y

---

[697] Luis Antonio de Villena, *La lógica de Orfeo (antología). Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*, Madrid, Visor, 2003.

[698] Juan Manuel Rozas, "Que sean tres los libros e uno el dictado", en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970. Recogido en *El 27 como Generación*, cit., pp. 51-84.

acaba con el anochecer ("fuga dormida de atardeceres rojos" en el último), símbolo barroco de la existencia del hombre de la que los poemas pretender dar cuenta.

La primera sección, "Noche inconsútil" se inicia con una cita de Antonio Colinas. Colinas era entonces uno de los poetas más señalados de la promoción emergente, cuyo libro *Sepulcro en Tarquinia* (1975) había consolidado la tendencia culturalista. Colinas era además el poeta de la noche por antonomasia, como evidencian los títulos de sus libros *Preludios a una noche total* (1969), *Noche más allá de la noche* (1982), o el de la sección de *Astrolabio* (1979) "Libro de las noches abiertas". Precisamente la cita elegida por Rozas es "… y leías el libro de la noche", que pertenece al poema "Vino, caballos, rosas", IV de las "Variaciones sobre una suite castellana", en *Astrolabio*[699]. La coherencia de la elección se amplifica al recordar que en su primer libro Colinas incluyó un poema de título "Invocación a Hölderlin", y que uno de los poemas de *Truenos y flautas en un templo* (1972) es "De la consolación por la poesía". A Rozas y Colinas les unió una buena amistad, que el leonés ratificó al participar con un poema en el número de homenaje que José Luis Bernal y José Manuel Fuente dedicaron a Juan Manuel en la revista *Gálibo*. El poema es, como no podía ser menos, un nocturno: "Otoñal", cuya última estrofa entronca con el ámbito de *De la consolación…*:

> En el fondo del bosque, el canto de la lechuza
> es un hilo invisible que une lo divino con lo humano,
> es la muerte que discurre por el río de la sabiduría,
> es la sabiduría que discurre por el río de la muerte. [700]

La segunda parte del libro, "Mediodía", se abre con una cita de Paul Valéry: "Midi le juste", el tercer verso de *Le cimetière marin*, poema de la exaltación de la luz y

---

[699] Antonio Colinas, Astrolabio, Madrid, Visor, 1979, p. 38.

del Mediterráneo, con los que contrasta la muerte. Y la tercera, "Atardecer partido", se inicia con otra cita de Hölderlin; esta vez el comienzo de su poema: "Abbitte" ("Súplica"): "Heilig Wesen! gestört hab ich die goldene / Götterruhe dir oft", traducido como: "¡Sagrado ser!, a menudo he alterado / tu paz divina".

En cada una de las secciones hay algunos poemas que llevan lema. En la primera, "Los dioses recogieron su horizonte de naves", es el famoso verso del hermético italiano Salvatore Cuasimodo "Ed é subito sera", que cierra el poema homónimo del libro *Acque e terre* (1930)[701]. El poema "Pregunta" tiene el de Luis de Góngora "sino varones del Andalucía"[702]; "La espuela" el de Montaigne pasado por Azorín "El leer es triste". El lema de "Madrigal" lo componen los famosos versos de la tragicomedia *Nao d'amores* de Gil Vicente: "¡A los remos, remadores! / ¡Esta es la nave de amores!", aunque seguramente Juan Manuel no dejó de recordar que el primero había sido usado por Rafael Alberti en su poema "Sueño" de *Marinero en tierra*, porque el sueño es el tema del madrigal:

> En mitad de la noche,
> cuando el otoño avisa con silbido de plata,
> oh nave sobre espuma desvelada,
> remamos con los brazos de los sueños,
> …

En estos últimos casos se percibe con nitidez el conocimiento poético que tiene el profesor. Como ocurre también en poemas de la segunda sección. Así el horaciano título "Hoc erat in votis" y su lema: "plantado por mi mano", que cita de memoria, trastocando el orden del sintagma, el verso de la oda de Fray Luis de León:

---

[700] Antonio Colinas, "Otoñal", *Gálibo*, 4-5, Cáceres, 1986. El poema fue incluido después en el libro *El jardín de Orfeo*, Madrid, Visor, 1989.

[701] "Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole:/ed è subito sera."

Del monte en la ladera,
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera
de bella flor cubierto
ya muestra en esperanza el fruto cierto.

Los poetas del 27 están directa y ampliamente presentes en el libro. Luis Cernuda el que más: en tres poemas. El dedicado a la música de Mozart, "Música bajo palio de un dios niño", no podía sino llevar el recuerdo del magnífico poema que en 1956 le había dedicado Cernuda para conmemorar el segundo centenario de su nacimiento, con el que abrió después *Desolación de la Quimera*. El endecasílabo dialogado "La música, ¿qué es?" "Mozart", dirías," expresa con justeza la consoladora emoción con que Juan Manuel escuchaba en aquellas noches sus sinfonías. Seguramente también deja constancia de su identificación con el sentimiento del sevillano para quien el concierto mozartiano de los domingos en el Londres de la II Guerra Mundial era el bálsamo que le permitía sobrellevar su angustiada existencia. En "6 de enero en el Far-West (Largometraje)" recurre de nuevo a Luis Cernuda, ahora con una frase del poema "El tiempo", de *Ocnos*: "quiero decir que a partir de tal edad". Y en el poema "Deseo vegetal" están presentes dos versos de Cernuda: "Dichosamente, como la planta nueva aprende", de "Luna llena en Semana Santa", incluido en *Desolación de la Quimera*. No deja de resultar significativa la presencia repetida de Cernuda y en concreto de este libro. No me consta que escribiera ningún ensayo sobre él, ni recuerdo habérselo oído explicar en clase. Se trata sin duda de un "poeta del poeta" y no del profesor. Juan Manuel parece oponer el suyo al título cernudiano: *Consolación / Desolación*, aunque su libro se enraíza, como vimos, en la tradición hörderliniana que nos transmite Cernuda. Si para

---

[702] Se trata del verso undécimo del famoso soneto "Hermosas damas, si la pasión ciega", editado en la versión "sino galanes del Andalucía" por Biruté Ciplijauskaité (Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1969, p. 226.

este el poeta es un transmisor de los misterios primigenios que representaron los dioses de la Antigüedad, y el hombre añora aquella época arcádica de vínculo entre humanos y dioses, no otro es el anhelo de consuelo que busca Rozas en sus poemas. Por lo demás, este es el libro que sirve a las nuevas promociones poéticas para descubrir a Luis Cernuda, pues hayan en su vivencia cultural un referente señero para la superación del realismo que proclamaban. El poema "Deseo vegetal" tiene lema doble, pues cita también el verso de Emilio Prados "¡Verde es mi descanso!", final del poema "La morada ideal", de *La piedra escrita*. Prados está presente además en "Personal y urgente", que lleva el lema "Vuelto estoy a la vida", verso final del poema "5 de abril", de *Cita sin límites*[703]. Y tampoco es desdeñable esta presencia del último Prados, pues la suya era una poesía de hondura metafísica excepcional en la poesía española contemporánea.

Otros poemas no tienen lema, aunque expresan un homenaje evidente en sus títulos. Así el que se hace a Jorge Guillén en el soneto asonante, "Lectura de Cántico (1936)"; la referencia en "Faetón de Jueves Santo" a la fábula del Conde de Villamediana, que Juan Manuel había editado en 1969[704]; en "Canzoniere S" encontramos una defensa del petrarquismo, al que Rozas dedicó un estudio memorable[705]; el poema "Lectura de Borges", que se inicia con una cita del argentino: "Pronto sabré quién soy", verso final del poema "Elogio de la sombra", cierre del libro homónimo del porteño[706]; el poema "I do not know much about gods", que repite la cita inicial de Eliot; y el último poema, llamado "La piedra escrita", cita directa del título de Prados, que por cierto se abre a su vez con una cita de Hölderlin.

Podemos hallar la impronta del profesor en el libro en muchas otras facetas. Señalaré dos ejemplos en los que el profesor asoma tras el poeta. En el poema "Noche"

---

[703] Emilio Prados, *Poesías completas II*, Edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Madrid, Visor, p. 937.

[704] Villamediana, *Obras*, Edición de Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, 1969.

[705] Juan Manuel Rozas, "Petrarquismo y rima en –ento", *Revista de Filología Española*, L. 1967, pp. 309-314.

[706] Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra* (1969), en *Obra poética 1923-1977*, Madrid, Alianza, 1977, pp. 361-362.

el dístico final parece reconsiderar desde una perspectiva profesoral los versos anteriores, de los que se distancian por un doble espacio, a los que califica de creacionistas:

Detrás de la montaña
el sol ha dado
su veleta
nocturna.
Resplandece la luna con su orgasmo de plata
y hay cascabeles sordos en las estrellas.

Entre tanta creación creacionista,
sólo tu tacto es realidad.

En "Ecolegía" los versos "y aún maquino / aviadoras rodando por el alba," nos recuerdan aquellos de Rafael Alberti

¡Ah, Miss X, Miss X sin sombrero,
alba sin colorete,
sola,
tan libre,
tú,
en el viento

segunda estrofa del poema "A Miss X, enterrada en el viento del Oeste"[707], que tanto le gustaba explicar en clase.

---

[707] Rafael Alberti, *Cal y canto* (1929), en *Obra completa. Poesía 1920-1938*, Edición de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 361.

Por último, parece razonable pensar que fue su calidad de profundo conocedor de la lírica barroca la que le induce a un empleo tan frecuente y tan poéticamente eficaz de la aliteración, que mantiene en ocasiones a lo largo de varios versos seguidos. Veamos algunos ejemplos:

Velera violencia viene a verme
esta noche
("Llegada de los dioses")

Silentes, sigilosos,
esparcidos,
los dioses se escondieron en las sombras del bosque.
("Los dioses recogieron su horizonte de naves")

La clámide, el coturno y el convocado cántico
en la noche liviana nos conjuran
del oscuro corcel que corre desbocado
("Lectura del sueño")

…
donde lento es el vuelo y largo como un canto
("La espuela")

puertas
palabras
párpados
("Regreso")

maravillosa y larga madrugada, palabra de alba,
sagrada…
("Horizonte inconsútil")

El río del recuerdo eleva el vuelo
("Plenitud")

Sólo viento hecho forma, si velera
navegación de arcángeles dormidos
que nos hieren la tarde con vïolas
violadas por sonrisas de violines

(“Música bajo palio de un Dios niño”)

Caballos
caballeros
cabelleras
(“6 de enero en el Far-West (Largometraje)”)

Sígueme y suma, digo, sueña,
con blancas diosas de silente plata.
Y no hagas caso del Marqués de Sade”.

(“Canzoniere S”)

Hay un río de rosas que oscurece la clausura del cisne […] Rumor de rosas, conchas o susurro de hojas […] somos ruido de rosas, dioses para la muerte.

(“Ruido de rosas”)

Es, sin embargo, en el proceso de creación del segundo libro que publicó, *Cancionero doble*, en el que la coherencia entre el poeta y el profesor fue más perfecta[708]. Se trata en apariencia de la reunión de los poemas de dos autores diferentes que mantienen una relación sentimental: Guadalupe Villarreal y un denominado Anónimo de Yuste, que no son sino criaturas ficticias, heterónimos al servicio del poeta y único autor, Juan Manuel Rozas. Y no es casualidad que la escritura de ese libro coincidiera en el tiempo con su investigación sobre la personalidad humana y literaria de Tomé de Burguillos, en el contexto de su dedicación a los últimos años de la vida de

Lope de Vega, el gran ausente en los homenajes y deudas reconocidas en *De la desolación y de sus dioses*.

Rozas, apasionado lopista desde antiguo había centrado su actividad investigadora desde 1982 en lo que llamó el *ciclo de senectute* (1629-1635) del Fénix. Fruto de su minucioso trabajo de interpretación textual fueron varios artículos, por todos conocidos, que dieron nueva luz sobre las últimas obras y las verdaderas preocupaciones literarias y vitales del Lope viejo[709]. Entre ellos destaca su estudio sobre las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634)[710], que buscaba desvelar el significado de Burguillos en relación a Lope a la luz del fenómeno literario contemporáneo del heterónimo, Pessoa fundamentalmente. Sus primeros trabajos sobre el asunto fueron expuestos en una conferencia en Zaragoza el 17 de enero de 1983, pero siguió trabajando hasta 1985 en la versión definitiva, que presentó en el Simposio sobre Edad de Oro de la Universidad Autónoma de Madrid que se celebró en la primavera de ese año, en cuyas actas fue publicada[711]. Al tiempo que el profesor indagaba en la obra de Lope, el poeta creaba sus propios heterónimos. Los primeros poemas son de finales de 1983 y la fábula constructora del artificio literario se inicia en el verano de 1984.

En la portada de *Cancionero doble* figuran como autores Guadalupe Villarreal y el Anónimo de Yuste, mientras Juan Manuel Rozas aparece como editor; del mismo modo había procedido Lope en las *Rimas de Burguillos*, rasgo que Rozas destaca en su artículo como muestra de la voluntad de distanciamiento del creador respecto a su

---

[708] Las páginas que siguen, referidas a *Cancionero doble*, corrigen ligeramente las que se publicaron en "Juan Manuel Rozas: el profesor y el poeta en el proceso de creación de *Cancionero doble*", en *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, Cáceres, 1986, pp. 211-223.

[709] Pueden verse reunidos en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Edición de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.

[710] Texto del que se acaba de publicar una edición crítica a su nombre: Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Edición crítica de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005.

[711] Juan Manuel Rozas, "Burguillos como heterónimo de Lope", en *Edad de Oro*, IV, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, pp. 139-163.

personaje. Aunque si Lope dedica inicialmente la obra, Rozas no hará oír su voz hasta la breve nota que, tras los poemas, introduce las cartas de sus personajes.

El libro se inicia directamente con la materia poética: treinta poemas, quince de cada uno, que, como era lógico, se estructuran de modo perfectamente armónico. Los treinta textos son una muy *sui generis* crónica poética a dos voces de la relación amorosa que se establece entre ambos en el periodo abril-junio de 1984. La ordenación es, pues, cronológica, en tres secciones, una por mes; y al tiempo dialógica, pues se alternan, en réplica evidente casi siempre, los poemas de uno y otro. Así, cada sección consta de diez poemas, cinco de cada uno. "Abril" y "Mayo" comienzan con un poema de Anónimo de Yuste en página par y continúan en la impar con uno de Guadalupe Villarreal; en "Junio" el orden es inverso. Los poemas de ella se numeran correlativamente en romanos (I-XV) y los de él en arábigos (1-15). De modo que la equilibrada estructura del conjunto es perfectamente evidente:

Abril	10 poemas (1-5 y I-V)
Mayo	10 poemas (6-10 y VI-X)
Junio	10 poemas (XI-XV y 11-15)

La distinta numeración es obra del ficticio editor, según declara en la nota final; y diferencia desde el principio la muy dispar contextura formal de los poemas de ambos autores. Los de Guadalupe Villarreal, sin título, son mayoritariamente de arte menor; por lo general silvas de heptasílabos con algún pentasílabo, eneasílabo, tetrasílabo y, en su final, algún endecasílabo en casi todas. Son poemas de corte bastante tradicional, con rima dominante en asonancia. Sólo en dos poemas (XIII y XIV) encontramos alejandrinos; sólo en el XIII un verso compuesto de 5+7 y en el XIV un dodecasílabo. Los del llamado Anónimo de Yuste, a su vez, son de dos tipos, diferenciados desde el título, que poseen todos. Por un lado tres *madrigales* —uno en cada sección— de métrica tradicional con combinación de heptasílabos y eneasílabos, o

tetrasílabos o pentasílabos; y en el primero endecasílabos con un eneasílabo y un heptasílabo. Los restantes son *memoriales*. Poemas mucho más modernos, de clara intención vanguardista, anisosilábicos, sin rima, sus versos rompen la linealidad versal. El contraste entre los poemas de ambos autores alcanza no sólo a la métrica. Sus recursos estilísticos responden también a concepciones poéticas totalmente divergentes. A la línea tradicional que sigue Guadalupe responde la actitud lúdica e iconoclasta del Anónimo. Sus referencias literarias están muy alejadas: el gusto medievalizante que ella manifiesta en la cantiga (II) o en la magnífica albada (V) frente a la poesía de los *novísimos* que él admira.

Esta oposición estética es reflejo del abismo que separa sus personalidades, razón del fracaso inevitable de su relación: ella mujer ya de cuarenta y cuatro años, él mucho más joven, dos mentalidades y dos tiempos distintos les separan. Esta es la línea profunda de estructuración dialógica del libro, pues la alternancia de los textos no es gratuita. Se enfrentan en las páginas contiguas sus particulares versiones, poéticas y vitales, de un mismo asunto o experiencia. Así la llamada al amor (1 / I), la visita al Monasterio de Yuste (3 / III), la decisión de Guadalupe en Toledo (5 / V), la unión amorosa (6 / VI), la posición estética ante la poesía (9 / IX), la posición de Juan Manuel en el contexto de la Facultad de Filosofía y letras de Cáceres (10 / X), el fracaso de la relación amorosa (XIV / 14), el destino (XV / 15). Sólo en una ocasión sus respectivos poemas se acercan, al menos formalmente. Se trata de los textos 8 ("The reader became the book") del Anónimo y VIII ("The wold was calm", único de Guadalupe titulado). Respecto al resto de los poemas de cada uno son los únicos isosilábicos, y lo son también entre sí: los dos son endecasilábicos. La razón es estructural. Son los poemas centrales del libro y están originados por la lectura conjunta del conocido poema de Wallace Stevens —uno de los autores preferidos por los poetas culturalistas— "The house was quiet and the world was calm", cuyo inicio es:

> The house was quiet and the world was calm
> The reader became the book…

Ese, en medio de "Mayo", resulta ser el único momento de sosiego y plenitud en su relación; que, iniciada titubeante en "Abril", desembocará en "Junio" en el ineluctable fracaso que temía Guadalupe. Sólo en el centro del libro y de su relación su escritura poética y su impulso vital son homogéneos.

Pero volvamos al proceso de creación. Después de la escritura de algunos poemas, la idea y el propósito del libro surgen como necesidad vital, pero también como resultado de la investigación. En el artículo citado, Rozas explica cómo Lope fabuló poco a poco la existencia de Burguillos a partir de un seudónimo estrictamente práctico empleado en las justas poéticas que se celebraron en Madrid con motivo de las Fiestas de Beatificación de San Isidro en 1620 y 1622, de las que era mantenedor, hasta crear "el primer heterónimo suficientemente logrado de la literatura española, anterior en tres siglos a los creados por Antonio Machado y Max Aub, y a los modélicos de Fernando Pessoa y a sus teorizaciones sobre la materia".[712] Añade Juan Manuel:

> Lope se pone, con toda la lúdica seriedad de la literatura, en trance de editor fabulador. Le rogó y le importunó a Burguillos para que le dejase, al irse a Italia […] "alguna cosa de las muchas que avía escrito en este género de poesía faceciosa", aunque sólo logró que le diese *La Gatomaquia*. Inquirió, busco, entonces, esbozando un ambiente de novela, entre los amigos, algunas varias rimas"[713].

Esto es exactamente lo que hizo Rozas a propósito de Guadalupe Villarreal, porque: "Esta es la técnica del heterónimo, la de crear un ente de ficción, un personaje como de novela, un escribir lírica como drama, un hacer versos hasta llegar al desacuerdo con el propio estilo y con la propia personalidad"[714]. Con esa misma fabulación, que se

---

[712] *Ibid.*, p. 139.

[713] *Ibid.*, p. 142.

[714] *Ibid.*, p. 143.

modificaba según iba escribiendo los poemas, fue creciendo también su personaje; hasta el punto de que algunos de los que le oímos contar las peripecias biográficas de que le estaba dotando le pedimos que construyera con ellas una verdadera novela. Pues lo esencial del heterónimo es la mezcla de géneros, en *Cancionero doble* se darían cita la lírica, en los poemas ya descritos; el drama, en la construcción dialógica y en el conflicto emocional con su propio desenlace trágico; y la novela en el carácter ficticio de la historia personal de Guadalupe que Juan Manuel pensaba narrar en una introducción pero quedó relegada a las cartas finales.

A medida que el investigador progresaba en la tupida malla de motivaciones comunes y disímiles entre Lope y Burguillos, progresaba también su propio desdoblamiento. En la construcción del heterónimo es precisa una cercanía entre creador y autor fingido, como Lope y Burguillos habían coincidido en la Universidad de Salamanca, también Juan Manuel Rozas y Guadalupe Villarreal habían sido condiscípulos en el primer curso de Filología en la de Zaragoza, se habían encontrado después en Bolivia y, por último, en los últimos años en Cáceres, donde ella le tenía como profesor en un curso de doctorado, precisamente sobre Lope de Vega, según se deduce en la carta final.

Pero al tiempo es preciso un distanciamiento entre creador y heterónimo que haga creíble su independencia. Burguillos ha partido para Italia; y en algunos poemas se dirige directamente, por su nombre, a Lope. Es su discípulo y en ocasiones sus opiniones están enfrentadas. Del mismo modo Guadalupe, que ya ha muerto, dejándole a Rozas el encargo de editar los poemas, también le ha escrito ("Querido Juan…") desde Zaragoza y Toledo, en fechas muy distintas, 1979 y 1984. Muestra evidente de extrañamiento es que el heterónimo sea una mujer, y más: que su poesía esté escrita desde una perspectiva y una "psicología" femeninas. Y no pocas veces Juan Manuel confesaba que a escribir sus poemas se producía tal desdoblamiento.

Pero, ¿quién era Guadalupe Villarreal?. ¿Cuál es la fabulación con que está configurada? De la escueta nota del editor y de sus dos cartas, incluidas en el apéndice que cierra el libro, se concluye que habría nacido en Zaragoza en 1940; que tuvo una

infancia muy problemática ("tantálica infancia de ángel falangista"), determinada por el duro carácter del padre, muerto cuando ella contaba trece años, y de cuyos fantasmas nunca llegaría a liberarse. Marcada por el uniforme del padre, "unos himnos sembrados de luceros, unas protestas entreoídas a sus camaradas sobre la guerra civil y la División Azul", se habría sentido obligada a mantener viva la actitud ideológica del padre hasta que la entrada en la Universidad y el contacto con compañeros como Juan Manuel supusieron un profundo conflicto íntimo ("el infinito desdoblamiento y la angustia del claroscuro, del que no he logrado salir"). Es muy vaga, pero indudable, la alusión a una relación amorosa con él entonces, que no llegó a cuajar por su incapacidad de liberarse del pasado familiar. Aparte de la coincidencia con Rozas en Bolivia pocos detalles conocemos de su pasado, pero deducimos que —como la dictadura que la dejó marcada— no ha sido capaz de evolucionar "psicoideológicamente" conforme iba cambiando el país en la década de los 60.

El final de la primera carta, fechada el 3 de septiembre de 1979, nos informa de que se traslada a vivir a Extremadura, donde después cursaría el doctorado con su antiguo compañero, ahora maestro. La segunda carta, cinco años posterior, nos informa que se ha establecido en Cuacos de Yuste y que en ese periodo ha tratado a su creador con frecuencia. Se dirige a él con familiaridad, conoce sus costumbres y sus gustos. Le imagina en La Viñona, donde sabe que disfruta escuchando música clásica en su despacho del piso superior. Le cuenta que acaba de iniciar una relación con un nuevo hombre, consciente de su dificultad personal para el amor, pero dispuesta a intentarlo por última vez. De esa relación sólo sabremos lo que nos dicen los propios poemas y la última carta, escrita por su amante. El anunciado fracaso se ha consumado. Ella es incapaz de entregarse sin prejuicios. Una personalidad anclada desde la infancia en un tiempo ido y una visión del mundo anacrónica lastra indefectiblemente lo que él desea una entrega desinhibida al amor. No conocemos con precisión el desenlace. En su nota el editor se refiere al "triste final", a la "pérdida de tan querida compañera y amiga", dando por sobreentendido su suicidio, al que apunta claramente su último poema:

XV

Barajé en solitario
las voces y los ecos[715].
Vestí de niebla y forja
mi espejo y tu recuerdo,
y, con ojos de niña
recién resucitada,
me encaminé, como una ofrenda,
hacia el acantilado del desnudo.

La fabulación se hace mucho más minuciosa en lo que atañe al propio papel de Rozas como editor del libro, pues en dos irónicas notas a pie de página se explica con detalle que los poemas se encuentran copiados a mano por ella en una libreta de las usadas por el Ministerio de Educación para "Oposiciones y concursos", y que otro estaba escrito en una hoja de examen de la Facultad de Letras de Cáceres. La precisión filológica habitual en sus estudios permite a Rozas cerrar perfectamente el artificio literario del libro.

Si Burguillos era la faceta desengañada del viejo Lope que se siente postergado injustamente a raíz de no haber conseguido el puesto de cronista real que había pretendido en 1629, en beneficio de Pellicer, también la creación de Guadalupe tiene un sentido, que se iría perfilando –como su personalidad— conforme iban siendo escritos los poemas. Su nombre completo es Guadalupe López Villarreal. La razón no ofrece dificultades. Guadalupe es el nombre prototípico de Extremadura, la región voluntariamente adoptada por Rozas para desarrollar en ella su vida y su trabajo, a partir justamente de 1979. López es su segundo apellido, y Villarreal es la Ciudad Real que le había visto nacer en abril de 1936. La segunda carta acaba —antes de la despedida—: "sigue con Mozart y revive con él tu infancia ya encontrada, y, si puedes,

---

[715] Resuena inequívoco el verso machadiano, pero es posible otra referencia más actual, pues estaba reciente la antología de José Luis García Martín que vino a compendiar la trayectoria novísima de la década anterior, titulada precisamente *Las voces y los ecos* (Madrid, Júcar, 1980).

perdóname la mía". Rozas, mediante Guadalupe, ha revivido *poéticamente* el *tempo* de su propia infancia, desprovista, claro está, de las circunstancias anecdóticas con que se caracteriza la de ella dota en la fabulación. A punto de cumplir la cincuentena, desde la madurez y el equilibrio vital e intelectual en que se encuentra, firmemente asentado en Extremadura, y desde la propia seguridad poética, ha repasado sus vivencias de juventud, plenamente asumidas.

¿Y el Anónimo de Yuste, ese tercer hombre que de modo tan nebuloso aparece en esta historia? Apenas sabemos nada de él, no existe "novela". O mejor: la novela es ese mismo misterio. Sólo contamos con sus poemas y la carta final, a él atribuidos aunque no aparecieran manuscritos de letra distinta a la de Guadalupe. Hay un dato externo pero que nada precisa: varios billetes de ferrocarril, de distintas fechas, del trayecto Sevilla-Plasencia, que se supone sean suyos, porque Guadalupe siempre viajaba en automóvil. Ante esta ausencia de pruebas identificadoras el editor llega a afirmar en su nota: "Tengo la sospecha indemostrable, y tal vez absurda, de que el tal anónimo de Yuste no ha existido nunca, y sea sólo un heterónimo creado por la malograda Guadalupe". Sospecha apoyada por un poema autógrafo de ésta creado *ad hoc* por Rozas. La creación de un heterónimo por otro heterónimo complica y enriquece el artificio literario en juego de espejos o cajas chinas, y no extraña en poeta amante de la perfección estructural de sus libros. Pero cabe la pregunta ¿el Anónimo ha sido heterónimo de Guadalupe *siempre*, es decir: desde la concepción inicial del libro? Si Guadalupe en sus cartas habla del "infinito despoblamiento y la angustia del claroscuro" en que vive, es muy coherente pensar que los poemas atribuidos al Anónimo correspondieran a la faceta "liberada", liberal y progresista, que ella busca ser; y los editados como de Guadalupe serían atribuibles a la faceta apegada al padre y lo que representó. Sin embargo, en mi opinión, la consideración de heterónimo de su heterónimo que finalmente dio Rozas al Anónimo es una decisión tomada en el progreso final de configuración del libro. Decisión a que le llevó su condición de filólogo. Me explicaré con detalle.

En el marco general de la fabulación —la relación amorosa entre los dos personajes— Rozas había previsto un factor al que hasta ahora no me he referido: su propia existencia, en que interferiría como una sombra ese amor, la alusión de Guadalupe a aquel *annus mirabilis* en que compartieron aula en Zaragoza ("…¿sólo por amor? A tu lado…") de la primera carta se refuerza en la segunda: "Acabo de poner un telegrama, breve filme de albada, al tercer hombre, tercero, pues tú no cuentas en esta oscura simbología". Y el poema X está claramente dedicado al profesor:

> Verte en el aula
> cantautor del barroco,
> con la espalda curvada
> sobre un verso más terso
> que la misma vanguardia.
> Y notar que la glosa
> del mito es sólo el eco,
> narcisa la nostalgia,
> de mi dardo secreto.

También en la carta del Anónimo las alusiones a la presencia de Rozas entre ambos son clarísimas desde su inicio. Él se dirige a Guadalupe, en tono de reproche, diciéndole que el amor es cosa de dos, "aunque nosotros bordeemos el estanque de un triángulo isósceles con elevado ángulo platónico". Y más adelante:

> Claro que me atrevo a que lo hables con (…), a pesar del cierto sabor ginerista y socialdemócrata que rezuma, lo he oído bastante para confiar en su arbitrio más que en tus sombras. Y sigo estando seguro de que, cuando dijo aquello de que Burguillos era algo libertario y me miró con la limosna abierta, sabía quién era yo y qué hacía expresamente en el aula.

Con esta frase —en la que el mismo Rozas incluye su trabajo sobre el heterónimo de Lope en su propio libro— se nos daba además constancia de la presencia física del Anónimo en un determinado lugar: el aula en que el profesor Rozas explicaba.

¿Por qué, entonces, renuncia a su existencia como "personaje real"? ¿Por qué renuncia a incluir la introducción que había anunciado al adelantar algunos poemas en la revista *Gálibo* ("Los diversos problemas que plantea el cancionero trataré de dilucidarlos en un breve prólogo que abrirá el libro al publicarse íntegro"[716]), pero que en la definitiva nota dirá haber quemado? Porque Rozas comprendió que con los poemas del Anónimo no había logrado un verdadero heterónimo suyo, sino lo que en su artículo sobre Burguillos llama *máscara*, más que seudónimo pero menos que heterónimo. Y la única solución era hacer que lo fuera de Guadalupe Villarreal.

Acabado el libro, comprueba que el anónimo no cumple las condiciones del heterónimo perfecto, que en el artículo sistematizaba así:

1º) La creación de un personaje (entre lírica, dramática y narrativa) que es la fabulación voluntaria de un escritor distinto a uno mismo: un personaje que escriba versos.

2º) Un verdadero desdoblamiento del autor, lúcido y voluntario, como dice Pessoa, con dominio de la inteligencia sobre la emoción (…)

3º) Una situación de despersonalización aceptada en al que uno llega a escribir sentimientos distintos a los propios y aún opuestos. Es decir, que al escritor le dicta un ente de ficción[717].

Rozas había estudiado cómo en buena medida Burguillos funciona como simple máscara de Lope para atacar a Pellicer y al Poder, pues dice cosas "dictadas" por Lope que éste no se atrevía a firmar. Pues bien, mientras que en la poesía de Guadalupe Villarreal se dan las tres características enumeradas, la del Anónimo no es ajena, no se impone a la de su creador; sino que éste, Rozas, "dicta" al Anónimo una poesía que él no quiere firmar con su nombre, pero que es *suya*. Mientras escribía el cancionero él siempre se identificó más con los poemas vanguardistas, con la ácrata estética del Anónimo. Le gustaban más que los muy perfectos y bellísimos poemas de corte tradicional de Guadalupe. En la carta final el Anónimo —y es el propio Rozas quien

---

[716] *Gálibo*, 3, Cáceres, 1985, p. 17

habla— califica con ironía su poesía: "mis memoriales de hidalgo y cristiano viejo, tan severo como todo mi barroco sentir", y la de ella: "poesía tan frívolamente metafísica y neo, de monja conversa", donde se trasluce una real diferencia de consideración.

Respecto a Guadalupe se producía desdoblamiento, pero con la actitud que reflejan los poemas del Anónimo había identificación, estética y vital. Y pondré, para terminar, algunos ejemplos. En el poema 9, "memorial de la encina mecánica", se postula la renovación de la poesía en Extremadura, región excesivamente apegada a unas referencias históricas anquilosadoras, y la necesidad de seguir las pautas estéticas actuales:

> Oh dura musa extrema destrenza ya el bordado
> de tu morado montevenus
> bocangel de tu noche
> con el primer sollozo te vestiré de quercus
> …
> y al compás de tu cúpula catedral de los aires
> arrancaré
> en primera arrancaré cortés raíces y pizarros
> y sin miedo a los sueños de los geos del viento
> sin temer miravetes ni salas ni prudencios
> ni enviar soledades a pedro de valencia
> a la puesta del sol
> nos amaremos
> en Venecia

Cuyo final alude a la poesía de los llamados *venecianos* o novísimos. A los que en otro poema (3, con el significativo título "memorial de la profanación de yuste") hay homenaje explícito en los títulos de los libros de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero y Antonio Colinas:

---

[717] Juan Manuel Rozas, "Burguillos como heterónimo de Lope", cit. pp. 158-159.

en este abril que hace temblar el sueño de un imperio
donde arde el mar se dibuja la muerte
sepulcro de tarquinia
en primavera

Postura estética plenamente concorde con la de Juan Manuel Rozas, que desde su llegada a Extremadura desarrolló una fructífera labor de incitación a los poetas más jóvenes en esa dirección. "Dictado" por el creador, y no por su personaje, es también el poema 10 ("memorial cinco barra cero ocho doble barra cinco barra seis ocho") que él llamaba "memorial del decano", y que es fruto de su propia experiencia como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres, que por obvias razones él no quería firmar.

El poeta no había dejado nunca de lado al profesor. Y éste, cuando los poemas y las cartas ya estaban escritas y él decidido a novelar en un introducción más o menos breve la historia de sus heterónimos amantes, comprendió que el Anónimo no lo era en rigor filológico. Esto explica la rectificación sobre la marcha, aprovechando la circunstancia para dotar a su construcción literaria de una complejidad y sugerencia aún mayores.

Discurso Manual, por otra parte, puede considerarse una especie de ejercicio lúdico en el que el profesor da rienda suelta a la visión iconoclasta de una muy personal historia literaria. Publicada póstumamente, esta colección de composiciones a medias entre el caligrama y el poema visual tiene una ordenación cronológica: desde las jarchas a Francisco Pino. Aquí encontramos desde luego a los poetas del profesor en un repaso apresurado de la lírica castellana: Juan Ruiz, Manrique, Fray Luis (de nuevo el "Beatus ille"), Lope, Góngora, Quevedo, Campoamor, Aleixandre, García Lorca, Cernuda, Otero… etc. Pero cuánta sabiduría poética en esta lectura visual de versos clásicos. ¿Poesía profesoral, pues? Tampoco. Hay demasiada ironía, demasiada irreverencia académica, mucha búsqueda del envés, por ejemplo en esa vuelta de tuerca a San Juan, o en la errata manriqueña:

HERRATA
Avive el sexo y despierte
contemplando

Se trata de un tipo de poemas que parten del canon lírico para subvertirlo formalmente. Poesía visual, rupturista de la tradición de la que se nutre, absolutamente acorde con el auge que esa poesía tuvo precisamente a finales de la década de los setenta y en la primera mitad de los ochenta. Poesía por tanto muy de su tiempo. Propia, por ejemplo de un joven rebelde como Anónimo de Yuste. Nunca de Guadalupe Villarreal.

La voluntad arquitectónica de la composición estructural se reitera en el último libro que Juan Manuel Rozas dio por acabado, aunque apareció con carácter póstumo: *Ostinato*[718]. Tras la cita inicial de Shakespeare: "Since every one hath, every one, one shade"[719], lo forman cinco partes: "Ostinato", "Narciso", "Reloj del Valle", "Endimión" y "Libro Ostinato", más una coda o finida de título "Ostinato final Norba 10004", verdadero testamento vital y poético incorporado a última hora, cuando la cercana posibilidad de la muerte hizo preferible incorporarlo a la ya segura edición del libro, pese a que pertenecía a un impulso poético diferente.

Entre las partes primera y quinta, compuesta cada una de diez poemas, sin título, con numeración romana, existe una clara correspondencia, patente en sus títulos ("Ostinato" y "Libro ostinato"). Lo mismo ocurre con la segunda y la cuarta, dedicadas a personajes mitológicos ("Narciso" y "Endimión"), que constan de 11 y 10 poemas respectivamente. Que "Narciso" tenga once no significa desequilibrio, pues esta parte tiene a su vez una cuidada estructura, de forma que los textos I y XI no son sino dos partes de un mismo poema, en las que se repiten los siete primeros versos y varía sólo el último, dando un sentido cíclico a los nueve poemitas (de uno o dos versos, todos endecasílabos) intermedios:

---

[718] José Luis Bernal, "Juan Manuel Rozas y su sabio ostinato poético", en *Revista de Estudios Extremeños*, XLII, nº II, Badajoz, mayo-agosto, 1986, pp. 465-470.

lentamente
la Dama se desnuda de su paso de adagio
se desnuda de sombra lenta
mente comienza a desnudarme mente
lenta toda la noche es eco cuerpo
y amor como ceniza y rosa

Contra su ceremonia, lentamente

Y el verso final, recurrente pero distinto, es en el primer poema:

hundo mi voz en bodas con mi espejo

y en el último:

busco mi voz, eternidad de espejo.

Pero además, el poema central, el número VI es un perfecto eje de simetría. Se trata de un solo endecasílabo que es, a su vez, simétrico respecto a su propio centro, que —significativamente en una serie dedicada a Narciso— es la palabra "ESPEJO":

mente lenta y ESPEJO y lenta mente

Por otra parte, en "Endimión" encontramos una estructura semejante. De los diez poemas, todos en endecasílabos, los ocho interiores son dísticos. Los extremos, I y X comparten los tres primeros versos y los dos últimos:

Alef y Bet, ceniza para Tau.
El sueño se desnuda de su infancia,
profanada la noche por el salmo.

---

[719] Se trata del tercer verso de su soneto LIII.

…
Tau sonríe con la mano alzada.
¿Venderá mi ceniza a mi enemigo?

Se diferencian porque el primer poema intercala dos endecasílabos, de los que el último carece:

Toda la noche en pie contra la sombra,
sin dueño la palabra del guerrero.

Ese dístico se desarrolla en los ocho poemas interiores, en torno a la imagen del sueño (se trata de Endimión, claro), de la noche, la infancia, etc., recurrentes en las demás secciones.

"Reloj del Valle", la parte tercera y central, consta de los veinticuatro poemas, con numeración arábiga, que siguen fielmente las horas del día, a partir de las 22. Es decir, que como en *De la consolación y de sus dioses* el ciclo del día se inicia con la noche. El poema añadido, "Ostinato final Norba 10004", consta a su vez de tres secuencias equilibradas de doce versos cada una. Voluntad, como se ve, de perfecto arquitecto poético, como su admirado Jorge Guillén, que queda explícita en la disposición tipográfica del índice:

Ostinato ……. 11
Narciso …… 25
Reloj del Valle …… 39
Endimión ……. 65
Libro Ostinato …….. ..77

Ostinato final Norba 10004 ……. ..91

Los diez poemas de la primera sección, "Ostinato", siguen el molde estrófico de la silva libre impar, con presencia de versos compuestos de secuencias heptasílabas combinadas en alejandrinos, pero también con endecasílabos y eneasílabos. Los diez,

tras el lema de Baudealire: "Sois sage, ô ma Douleur", tienen el tema del dolor, la obstinación del dolor como realidad que se le impone. Se trata de variaciones (repeticiones obstinadas) sobre imágenes poderosas de una visión obsesiva del mundo medieval de la caballería (almena, muralla) el caballero, la Dama y sus semas: estatua ecuestre, el caballo (corcel, trote, etc.), la amazona; pero también encontramos otros temas que aparecían ya en su primer libro: la música de los violines, el insomnio, el sueño y la memoria; la noche.

Los poemas que componen la sección central, "Reloj del Valle", son seguramente los que dejan traslucir más biografía de todos los que escribió Juan Manuel. Expresan la vivencia del entorno más querido para él en sus últimos años: el valle en el que se había hecho construir su casa, desde la que contempla, emocionada o angustiadamente, la realidad que le circunda:

> Y La Viñona, en vuelo, cátedra del espía ("7").

Esta suerte de "libro de horas" le sirve para dejar constancia muy precisa, al tiempo que muy poética de su experiencia más directa de la naturaleza, que cambia con las horas, pero también con sus estados de ánimo. Son composiciones cortas, la más larga de trece versos, en silva libre impar con predominio siempre del verso formado sobre base heptasilábica, sobre todo alejandrinos. Los poemas de las horas nocturnas, vividas con angustia —"drama nocturno de las sombras", vistas desde el día ("15")— nos recuerdan el ámbito de su primer libro *De la consolación y de sus dioses*. Abunda en ellos el empleo de la sinestesia, con claro predominio del sonido:

> "…oigo la luz de las esferas.
> […] voz pulsada por los astros. ("23")

> Voz de computadora canta el aria
> que ha orquestado la música celeste. ("24")

mientras que el cosmos suena, acorde con la sombra,
su música de estrellas, serena e increada. (“1”)

La verdad de la noche: más sonido que sombra.
[…]
casi luz, casi música, elegía sin dueño. (“2”)

El alba es la luz presentida: “señuelo de luz” (“3”); y empieza la batalla entre luz y sombra (“4”) con presencia de términos de color, anuncio del triunfo (“diadema de gloria […] límpida luz, húmida, arcana”) de un dios: el sol (“5”); que se muestra en seguida en todo su esplendor. Las horas de la mañana son las de la felicidad, pues la junción de los dos sentidos, el oído y la vista, proporcionan al observador una vivencia artística del valle. La música y la pintura. El valle es gozado como miniatura medieval flamenca, pero las aves proporcionan la melodiosidad del Barroco veneciano. Cuando se escucha la música de Mozart:

la estampa se hace perfección neoclásica. (“6”) .

En los siguientes poemas hallaremos Geografía (“7”); reflexión intrahistórica sobre el campesinado (“9”) y una clara conciencia de que él contempla esa realidad desde lejos, y de que su visión arcádica no penetra en “las arrugas” de la injusticia y la paciencia (“10”). Hay conciencia social y conciencia de su propia perspectiva. Esa posición ética era especialmente significativa en su personalidad. El crecimiento del día lleva a las horas del calor, y sus poemas son los más íntimos, los menos retóricos: sus enormes perros “Lost” y “Rex”, que tan seguro le hacían sentirse (“11”), el mediodía, quicio del día y la noche (“12”), la plenitud (“13”), la siesta y la búsqueda del interior de la casa (Cielo de un dios burgués. “14”), con esas horas de descanso sereno: “Beatus ille el tedio”. (“15”), “…mente en blanco” (“16”), en las que los sentidos abandonan a la mente y esta sólo de modo abstracto se relaciona con la realidad: “Sólo creacionismo o greguería” (“17”). Es obvio el guiño profesoral.

Finalmente, los poemas de la tarde y con ella la salida al exterior, a una nueva contemplación del valle nos ofrece otra imagen llena de sinestesias: "Mucho sonido queda todavía sin sombra" ("18"), los colores del atardecer ("19") y la serenidad de una hora que ofrece una insospechada sensación de plenitud, una paz interior, conformidad con el destino del hombre y con su propio destino ("20"). Mas queda aún el momento del ocaso, trágico, que cierra el ciclo. El poeta Juan Manuel lo afronta desde el Arte, mediante la tragicidad de la música de Mahler, para acompañar la muerte de la luz en el Poniente:

> Y de pronto la luna, como una soprano mahleriana,
> corta la eternidad del día, que otorga su garganta,
> rasgada por la música, a la cumbre sangrienta. ("21")

En la tercera sección, "Libro Ostinato", la estructura vuelve a ser circular y muy trabada. El *tema* que retorna al modo de las variaciones musicales —no olvidemos que *ostinato* es término musical— es el lema de Quevedo "Cerrar podrá mis ojos…", inicio del soneto "Amor constante más allá de la muerte". Los diez poemas, muy mayoritariamente endecasílabos, se cierran con variantes de esa cita, generalmente en el último o penúltimo verso:

> Cerrar podrá, y el texto quedó insomne (I)
> Cerrar podrá, y el libro quedó abierto (II)
> Cerrar podrá, y el libro quedó en blanco (III)
> Cerrar podrá, como un libro de texto nunca abierto (IV)
> Cerrar podrá, y los cuerpos se enlazaron (V)
> Cerrar podrá, y Goethe ya era viejo (VI)
> Cerrar podrá, y el libro es un teatro (VII)
> Cerrar podrá, y el cuadro se ha dormido (VIII)
> Cerrar podrá, y Eurídice me espera (IX)
> Cerrar podrá, acordes noche y libro (X)

Algunos poemas presentan por su parte estructura circular propia. El I se abre y se cierra con el motivo de Quevedo, que inicia tanto el primero como el último verso, cuyas segundas partes tienen además estructuras sintácticas y semánticas recurrentes:

> Cerrar podrá, y el libro quedó abierto
> …
> Cerrar podrá, y el texto quedó insomne

Para que la simetría sea perfecta, lo mismo ocurre en el último poema, el X, cuyos dos primeros versos repiten los del soneto quevedesco, actualizados n los dos finales que cierran poema y sección:

> *Cerrar podrá mis ojos la postrera*
> *Sombra que me llevare el blanco día*
> …
> Cerrar podrá, acordes noche y libro.
> Cada sílaba oculta ha quedado desnuda.

"Libro ostinato" es un auténtico tratado de mitología. Si la primera cita de su primer libro era de las *Metamorfosis* de Ovidio, son sus personajes, dioses, ninfas y hombres, los que vuelven en estos poemas finales.: Dafne, Venus, Adonis, Leda, Minerva, Orfeo, Eurídice, etc. Más no se trata de una recreación de los mitos, sino de su reviviscencia personal en una especie de duermevela insomne, en la que recuerdos de adolescencia ("Apuntes desde Grecia, dictados por los dioses / a Ovidio que navega por el aula.", IV) se suman al goce del mito a través de las obras de arte, bien sea la música (Schubert, Schöenberg, Wagner, Chopin, Monteverde, etc.) o la pintura de Tiziano, autor por excelencia de escenas mitológicas, que alimentó la iconografía de los poetas del Barroco pero también despertó el interés de Luis Cernuda[720]. La vivencia de la cultura,

---

[720] Recordemos "Ninfa y pastor, por Tiziano", en *Desolación de la Quimera*.

que conforma el universo personal del profesor es de nuevo el territorio en el que desarrolla el poeta su creación. Rastrear los homenajes más o menos explícitos que hay en estos poemas (Goethe, Lope, etc.) nos ocuparía un espacio del que no disponemos. Veamos sin embargo uno muy significativo, el que se hace a Bécquer en el inicio del poema IX:

> *Sobre la falda tenía el libro abierto,*
> *no veíamos las letras ninguno creo.*

No me parece casual que del amplio muestrario lírico del sevillano sean estos dos versos (que en la rima no son contiguos[721]) los elegidos. Sin duda el motivo del libro abierto es una de las claves en toda la sección, según hemos visto en las citas anteriores de los versos que marcan la reiteración y enlazan estructuralmente los diez poemas. Pero no menos habrá pesado en su elección el hecho de que en esta rima de Bécquer el vínculo amoroso se establezca a través de un libro. Se trata de una vivencia de cultura, en este caso la lectura por los protagonistas del *Infierno* de Dante. Seguramente por eso en la Tabla de dedicatorias final "Libro ostinato" está dedicado a Guillermo Carnero, probablemente por entonces el más culturalista de los poetas profesores.

Juan Manuel Rozas no llegó a considerar acabado *La partida*, aunque a su muerte estaba muy avanzada su composición. Cuando años más tarde José Luis Rozas asumió la tarea de editarlo[722], utilizó para su ordenación el índice manuscrito con que su autor parecía determinar la estructura del libro. Obviamente, nada nos asegura que el poeta no hubiera introducido alguna corrección antes de dar el libro a la imprenta, si hubiera podido hacerlo, pero debemos dar por buena la forma en que ahora lo conocemos. Sobre todo porque es una nueva demostración de su concepción arquitectónica de la obra poética. En un epílogo imprescindible Ada Salas y José Luis

---

[721] Es notorio que los versos iniciales de la rima XXIX son: "Sobre la falda tenía / el libro abierto, / en mi mejilla tocaban / sus rizos negros: / no veíamos las letras / ninguno, creo".

Rozas explican la dificultad intrínseca de la correcta interpretación de *La partida*. Se trata, en efecto, de un libro complejo, de escritura retórica y construcción muy barroca, que merecería un análisis detallado que lamentablemente ahora no resulta posible. Sigue la idea del juego del ajedrez como metáfora de la vida; pero en el que Juan Manuel Rozas, de nuevo, expresa su más íntima verdad de hombre con una profundidad sobrecogedora.

> El libro despliega conflictos y pasiones, hondas transcripciones de angustias y recuerdos del poeta, pero estos aparecen ceñidos por el freno de una férrea estructura simétrica, lineal, regular y perfecta, como el entramado de casillas sobre el que dejarán los trebejos-personajes el rastro apasionado de unos seres cargados de humanidad, de amor y de muerte.[723]

El índice de *La partida*, tal como está editado, lo componen ocho partes y un Apéndice final.

Apertura de rosas
Galope del caballo
Sueño de la torre
Ballet del alfil
Libertad para dama
Plural de peón
Solitario del Rey
Elegía del claustro (Final de los espejos)

Apéndice: Jugadas censuradas por la torre tras la muerte del Rey

---

[722] Juan Manuel Rozas, *La partida*, epílogo de Ada Salas y José Luis Rozas, Badajoz, Los Libros del Oeste, 1994.

[723] *Ibid.*, p. 76.

Parece una secuencia muy diferente a las que hasta entonces había empleado Rozas. Es cierto que 8 es el número de casillas que en cada lado compone el tablero del juego del ajedrez, lo que podría explicar la variación. Sin embargo si tenemos en cuenta el número de poemas que forma cada parte, la estructura quedaría: 1, 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 7, que no resulta simétrica. Me parece dudoso que Rozas la adoptara, máxime cuando estaba tan imbuido de la simetría compositiva. No en vano en el poema "Elegía del claustro (Final de los espejos)" nos advierte:

> SIMETRÍA es principio
> de destrucción.
> Como la imagen
> es principio de olvido.
> Mortal renacimiento del claustro de los héroes
> […]
> Como el hombre, anciano cuando aprende
> el oculto sentido de las voraces geometrías.

En realidad creo que el desfase se resuelve con mucha facilidad si consideramos que el primer poema, "Apertura de rosas", es una introducción a la partida de ajedrez (lo que ya señalan Salas y Rozas en su epílogo), que consistiría realmente en las siguientes siete partes. De esta forma, la estructura sí es perfecta en torno a un número impar, el 7: una introducción y un apéndice final cierran las siete secciones o fases de la partida. El Apéndice también tiene siete textos. Así, el número de poemas del grupo central es simétrico, pues alternan las secciones de un solo poema que corresponden a los personajes secundarios (caballo, alfil y peón) con las de cinco textos, que son las principales (torre, dama y rey). En esquema: 1 + 1, 5, 1, 5, 1, 5, 1 + 7. Que no sé si por casualidad suman 27, cifra bastante emblemática en la vida del Juan Manuel Rozas profesor, y de muchos de nosotros.

Apertura de rosas [1]

Galope del caballo [1]
Sueño de la torre [5]
Ballet del alfil [1]
Libertad para dama [5]
Plural de peón [1]
Solitario del Rey [5]
Elegía del claustro (Final de los espejos) [1]

Apéndice: Jugadas censuradas por la torre tras la muerte del Rey [7]

Esta lectura estructural parece coherente asimismo con la trayectoria previa. Como hemos visto, su primer libro *De la consolación y de sus dioses* tiene una estructura en tres partes. *Ostinato* está compuesto por cinco secciones. En *La partida* el 7 es el número fundamental.

Creo, en definitiva, que todo lo dicho demuestra que la poesía de Juan Manuel Rozas, a la que el trágico destino puso fin tan temprano, es uno de los más destacados ejemplos de coherencia y comunión entre profesor y poeta de nuestra historia literaria más reciente, no sólo en lo que a procedimientos estilísticos y referencias metaliterarias respecta, sino en la estructuración de sus obras, en la que se demuestra un meticuloso arquitecto; incluso, como se observa en *Cancionero doble,* en el desarrollo de su proceso de creación.

AZORÍN, CASTILLA Y LA "LITERATURA NACIONAL"

Leonardo Romero Tobar

Universidad de Zaragoza

La colección "Textos Hispánicos Modernos" dirigida por Francisco Rico publicaba en 1973 la edición de *Castilla* que Juan Manuel Rozas había preparado un tiempo antes[724]. Muy cercanas a aquella fecha habían visto la luz otras ediciones anotas de libros de Azorín –*La voluntad* (1968), *Antonio Azorín*, (1970), *Los pueblos. La Andalucía trágica* (1973), *Doña Inés* (1973)–, ediciones dispuestas por atentos lectores de la obra azoriniana que se esforzaban en mantener viva la prosa del clásico moderno fallecido pocos años antes (1967). Ahora bien, la edición de Juan Manuel Rozas fue un

---

[724] Sin necesidad de traer a cuento conversaciones con el maestro y amigo sobre autores y problemas literarios del siglo XIX aludidos en muchas páginas azorinianas, recuerdo que ya en 1958 Juan Manuel Rozas le dedicaba, en el diario madrileño *Arriba* (19-III-1958), un artículo,"Entre dos homenajes a Azorín", el primero que publicó –posteriormente recogido en Jesús Cañas Murillo, "Juan Manuel Rozas: Artículos dispersos", en *Revista de Estudios Extremeños*. Homenaje a Juan Manuel Rozas, XLVII, III, septiembre-diciembre de 1991, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1992, pp. 477-593; el artículo en pp. 519-522–. Aquí citaré, claro está, por esta edición (Barcelona, editorial Labor, 1973, 220 pp.)

hito filológico en las reediciones comentadas de libros de Azorín que sirvió de estímulo dinamizador para reediciones posteriores que han reconocido las muchas y sólidas aportaciones que había ofrecido en su trabajo nuestro recordado amigo. Camilo José Cela (1983), Ana Suárez (1986), Pedro Gimferrer y José Luis Gómez (1986), Inman Fox (1991) así lo testimonian en las que posteriormente han dispuesto con esta misma obra.

Este último, de modo especial, ha subrayado el acierto interpretativo de Rozas al delinear la organización del libro azoriniano en cinco secuencias sucesivas capaces de sintetizar "los géneros y técnicas representativos del escrito breve que llega a caracterizar lo mejor" de la obra literaria del alicantino[725]. Y es que Juan Manuel Rozas era singularmente perceptivo para captar las "estructuras" – como en aquello años se decía al hablar de "comentario de textos"- de las obras literarias; los suyos eran piezas magistrales en la precisión estilística y en la visión interna del "contenido" e, igualmente, la exigencia filológica era imperativo que respetaba con rigor tanto a la hora de documentar la pre-historia y la post-historia de la edición de un texto como en las anotaciones particulares con las que enmendaba o enriquecía determinados pasajes de los textos por él releídos.

Valga una muestra sobre su modo de anotación exegética en la corrección que formula sobre la lectura que hizo Azorín de dos versos gongorinos- "repetido latir, si no vecino/ distinto oyó de can, siempre despierto"-, versos en los que el autor de Castilla intuía "un mundo de fantasmagoría, de ensueño y de dolor", un mundo misterioso como el del perro goyesco que obsesionaba a Saura pero que nada tienen que ver con el soneto "Descaminado, enfermo, peregrino" de Góngora, como interpretaba Azorín, y que, como recordaba Rozas a la zaga de Salcedo Coronel, sólo se limita a prefigurar el arranque peregrinatorio de la primera de las *Soledades*[726].

Intrahistoria y literatura

---

[725] E. Inman Fox, prólogo a su edición de *La Voluntad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 63-64.

[726] Nota 14 de la edición citada en nota 1, p. 143.

La vivencia de la "intrahistoria" en Azorín constituye el núcleo del estudio crítico que Rozas dedicó al libro que editaba. Síntoma indubitable es el subtítulo que dio a su "Introducción": "Azorín o la intrahistoria". El aserto de la dedicatoria azoriniana al pintor Beruete le proporciona el punto de partida para la elucidación del concepto de "intrahistoria":

> Una preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros. La sensación de la corriente perdurable –e inexorable- de las cosas, cree el autor haberla experimentado al escribir alguna de las presentes páginas[727]

Así pues, la personalísima vivencia del pasado latiendo en el presente –de los lugares, de los tipos humanos, de los usos sociales, de los textos...–, tal como la exponía Azorín en este libro y en otros muchos, le sirve a Rozas para desplegar la estratigrafía de una noción compleja en la que coinciden las tres caras del tiempo, la concepción de la Historia colectiva y las emociones que ello suscita en el contemplador.

Rozas piensa la "intrahistoria" a través de un viejo libro de Pedro Laín dedicado a la "generación del 982 y de otros dos, entonces más recientes, de Fernández Turienzo y Aurora de Albornoz[728] y Aurora de Albornoz, libros que le conducen al unamuniano *En torno al casticismo* y que, en escritos posteriores, ampliaría a Giner y al krausismo e, incluso, con una fulgurante clarividencia al Galdós de *Trafalgar* [729]. Pudiera haberle sido muy estimulante el estudio que en 1968 José María Marvall dedicó a la

---

[727] Ed. cit., p. 79.

[728] A. Fernández Turienzo *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria* (Madrid, ed. Alcalá, 1966); Aurora de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* (Madrid, Gredos, 1968).

[729] Se trata de las conferencias dictadas en la Universidad de Salamanca y que se recogieron en el librito *Intrahistoria y literatura* (Salamanca, Universidad, 1989, 96 pp.).

Sobre el "fulano colectivo" de Pérez Galdós y su genealogía ideológica había avanzado sugerencias valiosas Antonio Regalado García en el volumen *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912* (Madrid, Ínsula, 1968, p. 296 y sigs.).

"Idea y sentido de la intrahistoria" en Azorín[730], pero a los efectos artísticos que el filólogo buscaba, la interrelación de la unamuniana "intrahistoria" y del nietzscheano "eterno retorno" en la *Castilla* de Azorín funciona como un despliegue de "variaciones", como una técnica artística que permitía al crítico intuitivo –son palabras de Rozas- "mostrar el paso del tiempo, el poder del tiempo, aunando sincronías a diacronía, ejes verticales atravesados por uno horizontal"[731].

Situado en el plano de la técnica artística –que era el que fundamentalmente le interesaba–, Rozas destaca imágenes del libro azoriniano en las que resuena esa compleja noción de "intrahistoria". Lo subraya para la "flauta", el objeto que enhila el curso temporal del capítulo "Una flauta en la noche". La flauta, un raro instrumento en la literatura española del XIX y el XX advierte Rozas, "significa tradición, hijos, tierra, en una palabra, intrahistoria"[732]. Y algo parecido significaba –añado por mi cuenta– en la novela de su admirado Clarín *Su único hijo*. Consideraciones análogas pueden formularse a propósito de la imagen –esta vez, imagen iconográfica– de la "mano en la mejilla" del Calisto en "Las nubes" o de los tres desconocidos varones que en tiempos sucesivos contemplan la vida cambiante de un paisaje en "Una ciudad y un balcón". Imagen esta última que nos retrotrae a la figuración saturniana de la "Melancolía" de Durero y su inmensa secuela de representaciones plásticas y literarias.

En su lectura de *Castilla* –lo han reconocido los editores posteriores a Rozas–, nuestro amigo destacó con acierto las que son líneas maestras del libro de Azorín, a saber, (1) el latido de la Historia interna de España, (2) el fulgor significativo con el que el tratamiento del tiempo desplaza a los espacios castellanos evocados en el libro, (3) la función de la lectura inteligente como un modo primordial de hacer "historia literaria". En el librito de 1980, Juan Manuel Rozas volvió incidentalmente sobre el texto de Azorín cuando, en un curso universitario, se propuso indagar sobre *Intrahistoria y Literatura* "en la espera de que alguien que domine tanto la historia como la crítica

---

[730] *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, 1968, pp. 28- 77.

[731] M. Rozas, ed. cit., p. 59.

[732] J. M. Rozas, ed. cit., p. 41.

literaria escriba el extenso trabajo que el binomio *Intrahistoria* y *literatura* merece" , según exponía en una anotación preliminar del librito.

No soy yo el llamado a cumplir el deseo del estudioso. Mi propósito aquí y ahora es mucho más limitado en extensión y en profundidad , ya que de las tres líneas maestras que Rozas destacaba sólo atenderé en lo que sigue a la tercera, en la medida en que Azorín fue uno de los grandes contribuyentes a la edificación de la "Historia de la literatura española" y su bello libro de 1912 es una sugestiva tesela, muy destacada, eso sí, en el gran mosaico que constituye la obra crítica del maestro levantino.

Azorín y la Historia de la literatura

Castilla –se ha dicho muchas veces– tiene dos figuraciones previas en los libros que Azorín tituló *El alma castellana. 1600-1800* (de 1900) y *Los pueblos* (de 1905)[733]. Por supuesto, en lo que respecta a la construcción de una "Historia de la Literatura Española" y también en la lo que respecta a la noción de "intrahistoria". Pero, si para la construcción de la "Historia literaria española" estos dos libros tienen interés sustantivo, no son menos importantes los volúmenes publicados entre 1912 y 1922 –desde *Lecturas españolas* hasta *De Granada a Castelar*– en los que Azorín fue reuniendo artículos periodísticos dedicados al comento de textos literarios españoles antiguos y modernos. Algunos artículos independientes escritos en estos años son también muy pertinentes para la idea de lo que fuera la "Historia literaria"; recuerdo especialmente los titulados "Los manuales de literatura" y "La historia literaria"[734].

La intuición del maestro levantino de lo que fuera el "espíritu de la nacionalidad" permea muchos de sus escritos desde los años de su juventud. Azorín

---

[733] De *El alma castellana* había escrito Clarín con acierto adivinador: "(el joven Martínez Ruiz) va aprendiendo el arte dificilísimo de la composición histórica, necesario para el que en este género no ha de contentarse con ser un cronicón viviente" (*Madrid Cómico*, 9-VI-1900).

entiende que la lectura de los textos históricos y literarios, que la rebusca de documentos en los archivos no son suficientes recursos para la apropiación personal de la tradición nacional; el interesado en adquirir este patrimonio "estudiará, por tanto, el pueblo que le rodea, los campos, las viejas ciudades, los monumentos, el paisaje, los interiores, la vida cotidiana y silenciosa de sus conciudadanos"[735]. Por ello los eruditos extranjeros poseen una insuficiencia congénita para captar los sutiles matices de la literatura española, dependen de juicios establecidos y suelen desconocer lo que realmente significó la obra literaria en el momento de su producción[736].

Fue a partir de 1922 –con la publicación de *Don Juan*–, cuando Azorín, sin abandonar la lectura crítica de textos literarios, incrementa la escritura de novelas que traerían una estimulante renovación de los procedimientos narrativos en la novela española de aquellos años. Y a propósito de la cronología, no insistiré más en la de los grandes libros de crítica azorinianos de la segunda década del siglo XX, pero sí creo oportuno recordar cómo coinciden con los de Max Scheler[737] en la elaboración del concepto "valor", "valores literarios" para el español y "valores éticos" para el pensador germano.

En 1922, cuando el género "Historia de la literatura española" estaba suficientemente acreditado en varias lenguas y en español, Azorín echaba en falta su existencia al prologar *De Granada a Castelar*: "No tenemos tampoco ningún manual de historia de la literatura española. Hay algunos extranjeros; alguno de estos extranjeros no está traducido. Pero no existe ninguno hecho por españoles, sentido con sensibilidad española". Este lamento reitera una consideración hecha por el hispanista Ferdinand Wolf en 1865: "Amador de los Ríos ha remediado y ha querido explicar cómo ha podido ocurrir que los españoles tuvieran primeramente que aprender de los extranjeros a

---

[734] Ambos aparecieron en el diario *ABC*, el primero del 29-XII-1912 fue recogido por J. García Mercadal en el volumen azoriniano que tituló *Historia y vida* (1962), el segundo se editó el 9-I-1913 y lo recogió el propio Azorín en *Clásicos y Modernos* (1913).

[735] Azorín, "Proceso psicológico", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, VII, p. 403.

[736] Véase "La Historia literaria", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, II, pp.843-847.

presentar bajo legítimo punto de vista sus tesoros propios, a exponer pragmáticamente su literatura nacional y a juzgarla críticamente"[738].

Literatura española, "literatura nacional" en la expresión de bibliotecario austriaco, era el gran proyecto intelectual que, desde los años románticos, estaba claramente delimitado para los observadores externos de las cosas de España. "Nación" y su familia léxica habían sido palabras de tan fuertes connotaciones semánticas en los principios del XIX –recuérdese, simplemente, el artículo primero de la Constitución gaditana: "La nación española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios"– que la Academia Española la consideraba digna de atención léxica según acuerdo de 11-II-1864 que determinaba "adoptar una explicación más exacta del vocablo *nación* en todas sus acepciones". Aproximadamente, hasta estas fechas, el empleo en crítica literaria de la palabra-clave parece haber sido mucho más terminante en el uso de los estudiosos extranjeros que por parte de los españoles, quienes prefieren decir "nuestra historia literaria" (Lista), "genio nacional" (Agustín Durán), "ingenio español" (Bartolomé José Gallardo).

En los estudios del siglo XIX dedicados exclusivamente al establecimiento del *canon* diacrónico de los textos y los escritores que representan la "literatura nacional española" sólo encuentro este sintagma en los títulos de libros alemanes o en trabajos divulgativos de hispanistas franceses y publicados, por ejemplo, en la *Revue de Paris* o la *Revue des Deux Mondes*. El título de un manual de Eduard Brinckmeier (Leipzig, 1844)[739] es el primero que emplea el sintagma "Spanischen Nationalliteratur", adelantando su aparición en el título del mucho más conocido libro de Ludwig Pfandl, *Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeil* (1927).

---

[737] Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Mertethik*.

[738] "Crítica literaria" (reseña de la *Historia* de Amador de los Ríos) *El Progreso*, 1865, p. 77.

[739] *Abriis einer documentirten Geschichte der Spanischen Nationallitertur*, Leipzig, Adolph Wienbrack, 1844 (Biblioteca Nacional: 2/6408).

Azorín no se esfuerza en destacar el sintagma "literatura nacional española" pero la dirección más intensa de su crítica literaria, como es bien sabido, se ciñe a la caracterización del "alma castellana" desde los textos escritos cuya lectura genera, en su estimación, la vivencia de una profunda realidad intra-histórica encarnada, entre otras cristalizaciones culturales, en la "literatura nacional". Habla en ocasiones, por ejemplo, de "lid nacional" para referirse a los toros, o de "arte nacional" para explicar el "realismo" de la raza hispana, en una asunción del esquema estético que había empleado Manuel Bartolomé Cossío al estudiar el arte del Greco: "Cuando todas las inteligencias y todas las voluntades estaban de tal modo empleadas, encadenadas, en una realidad tan perentoria, baja e inexorable,¿cómo sería posible que no levantase tempestades de carcajadas el idealismo puro, exaltado, altruista, inactual, de un Alonso Quijano el Bueno?"se preguntaba el viajero de *Los pueblos* al describir un cuadro velazqueño.

Inman Fox y otros estudiosos han presentado los mimbres suficientes para el trenzado del *canon* historiográfico de la literatura española que fue planteando Azorín a lo largo de su carrera crítica. Especialmente el hispanista norteamericano ha sido perseverante en el subrayado de los dos pilares sobre los que se ha construido el estudio sistemático de la literatura española realizado por Azorín: la determinación de una historiografía castellano-céntrica y la intuición de una continuidad identitaria a lo largo de los siglos[740]: Entre ambos componentes se ha dado una interacción que, según Fox, tiene "no poco que ver con la formación del canon de la literatura española que sigue todavía hoy en gran parte intacto"[741]. En ese recorrido, el libro Castilla ocupa un lugar privilegiado por el momento en que se escribe y por su característica más individualizadora que era, para Rozas, "la forma de historiar y de entender la historia"[742] .

---

[740] Desde su monografía *Azorín as a literary critic* (New York, Hispanic Institute, 1962) hasta *Ensayos sobre la obra de Azorín* (Alicante, C.A.M., 2000).

[741] E. Inman Fox, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 137.

[742] J. M. Rozas, ed. cit., p. 53.

Castilla, por supuesto, no agota ni el repertorio literario de los textos españoles ni la formalización del modelo hermenéutico que implica cualquier "invención" de un "canon", pero sí ofrece síntomas elocuentísimos sobre el modo de entendimiento que Azorín aplicaba a su lectura de la "literatura nacional española". De manera que en lo que sigue abreviaré exclusivamente los relieves más significativos que, en esta perspectiva, presenta el libro que Juan Manuel Rozas había comentado en 1973.

Canon literario nacional en Castilla

De los dos géneros literarios que el romanticismo europeo y la historiografía decimonona habían subrayado hasta la saciedad como marcas identificadoras de la "literatura nacional española" –el romancero y el teatro aureosecular– son mínimas las huellas que ofrece *Castilla*. Una alusión a los romances cantados por los pelaires en "Una ciudad y un balcón" y una cita textual de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Pero, fiel a la fábrica de canonicidad que fueron aquellas autoridades erigidas en el siglo XIX, Azorín lee con singular complacencia a Cervantes y a los autores de la novela picaresca, de los que proliferan las resonancias de situaciones, las citas literales y esa técnica azoriniana que los clásicos hubieran denominado "imitación de diversos" (entreverado, por ejemplo, de *La tía fingida* y el capítulo L del *Quijote* en "Cerrera, cerrera...").

Los poetas del Siglo de Oro –Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora, Ercilla, con los latinos Virgilio y Ovidio al fondo- entregan versos al lector, versos que asocian significados –el principio de la canción luisina "Del conocimiento de sí mismo" para la conclusión del libro[743]– y versos que, al modo de variaciones musicales, iluminan en tonos reiterados la experiencia vivida de la "intrahistoria" y el "eterno retorno": inmediatamente los lectores de Azorín recordamos el texto de Garcilaso que encabeza "Una ciudad y un balcón" ("no me podrán quitar el dolorido/ sentir...". A los poetas del siglo de Oro se suman textos más antiguos y también imprescindibles, como son

fragmentos y alusiones del *Cantar de Mío Cid*, del *Libro* del arcipreste o de *La Celestina*.

Los inventores decimonónicos de la "literatura nacional" se hubieran satisfecho con este suculento repertorio, pero Azorín había vivido y ha leído más que ellos y su personal Templo del Gusto es mucho más amplio en las tres dimensiones. En la dimensión de longitud, los primeros capítulos de *Castilla* siempre han llamado la atención por los varios escritos de viajeros que Azorín valora y aduce como una experiencia literaria que debe ser tenida en cuenta en la renovación del tiempo que regresa, es decir, que propone la consagración de un género literario escasamente canonizado hasta sus "andanzas y lecturas", como es el género de los "libros de viajes". En la dimensión de anchura debemos anotar – enriqueceríamos el caudal con otros autores recuperados en diversas páginas azorinianas- la presencia de un escritor en latín como es el humanista valenciano Luis Vives, tantas veces visitado por nuestro autor (Azorín).

Queda la tercera dimensión, la de profundidad hacia el presente, y es la que incorpora el avance de los tiempos y su proyección re-ordenadora en la fachada actual del edificio de la "Historia de la literatura". Para Azorín, y en *Castilla*, se trata del universo artístico de románticos y modernos de principios del siglo XX, a muchos de los cuales profesa una afección nunca desatendida. Publicaciones periódicas del Romanticismo y poetas del círculo espronceda no son convocados en la vividura del paisaje español que estaban transformando los agentes de la modernización de aquella época: el ferrocarril, los periódicos, la fotografía, el crecimiento urbano de las ciudades. Textos poéticos de Arriaza, de Tapia, de Campoamor y prosas narrativas de Rivas, de Galdós, de Clarín se entreveran con los objetos característicos y los pequeños lugares que el escritor gusta de evocar.

El libro se abre con el recuerdo de los viajes a Europa de dos costumbristas románticos, Mesonero Romanos y Modesto Lafuente. En el perfil que Azorín pergeña del segundo importa, sobre todo, la pequeña anécdota de la vida cotidiana en que el

---

[743] "En el profundo abismo estaba/ del no ser, encerrado y detenido."

leonés rechaza un duelo de honor. A lo que añade Azorín: "Un escritor que de tal modo rompía con uno de los más hondos y trascendentales aspectos de la tradición había de ser el primero que más por extenso y entusiasmo nos hablase de los ferrocarriles". ¿Qué mejor ilustración sobre el calado de los "primores de lo vulgar" que cultivó el gran prosista?

Pero también se incorporan al canon los escritores contemporáneos del crítico y, para que la plasticidad del presente fuera más vivaz, quedan canonizadas también páginas simultáneas a la redacción de *Castilla* y escritas en lengua hermana del castellano en la cita de un poeta catalán coetáneo –Joan Maragall– del que Azorín enhebra un verso del poema *Himne Ibèric* para el arranque del capítulo central "El mar". Maragall, corresponsal y amigo de Azorín había sido uno de los lectores más finos de *El alma castellana*, aquel libro de 1900 en el que éste había modulado un canon previo y complementario de la "literatura nacional". La reseña que Maragall había dedicado a aquel libro, entre otras consideraciones, afirmaba: "El señor Martínez Ruiz queda en debernos una segunda parte de su estudio: El alma castellana en el siglo XIX" [744].

No fue un libro sobre el siglo XIX sino un ampliación del canon de la literatura española hasta el final de ese siglo lo que regaló Azorín con la segunda parte reclamada por Maragall, es decir con *Castilla*. Una segunda parte en la que, por supuesto, faltan muchos valores sobre los que él mismo paladearía en tantas páginas críticas como escribió en el curso de su carrera de escritor. Cuando se cierre el análisis del *corpus* literario valorado por Azorín, posiblemente se echarán en falta nombres y textos (mujeres, algunos heterodoxos, determinadas escuelas líricas...)[745] pero no se podrá ignorar el inmenso continente que nuestro autor avistó. Con todo, el canon que avanza *Castilla* es suficientemente representativo: antiguos y modernos, clásicos y románticos,

---

[744] *Diario de Barcelona*, 31-VII-1900.

[745] Sobre la función imagológica que la idea de la mujer y determinados personajes femeninos cumplen en las novelas de Azorín, véase el artículo de Roberta L. Johnson, "El discurso nacionalista y el discurso sobre la mujer en el primer Azorín", AA. VV., *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, ed. A. Díez Mediavilla, Alicante, Instituto "Juan Gil Albert", 1998, pp. 191-202.

géneros consagrados y géneros emergentes, escritores en castellano y en otras lenguas hispanas... Aspecto este último que no resulta ajeno a la visión internacional que se defiende en el libro y que Juan Manuel Rozas también señaló con perceptiva visión de lector ilimitado.

Terminaré convocando palabras de nuestro inolvidable amigo Juan Manuel Rozas, aduciendo el brillante párrafo con el que concluye su "introducción" a la *Castilla* de Azorín:

> (Azorín) era un resignado que leía y recordaba, a causa del tiempo, fuera del tiempo. Y como él dijo, creo que traduciendo a Montaigne, leer es triste. Y recordar, también. Por ello, toda su obra no tiene, como los ojos del hidalgo de "Lo Fatal" (según la versión divulgada), *un fulgor de eternidad*. Tiene sólo (como esos ojos en la primitiva versión, aparecida en *ABC): una luz de resignación*[746].

[746] J. M. Rozas, ed. cit., pp. 61-62.